



Socorro Viana de Almeida

LINGUAGEM E SIMBOLOGIA EM ÉSQUILO
UM ESTUDO SOBRE PERSAS E SETE CONTRA TEBAS

Tese de Doutoramento em Estudos Clássicos, na área de
especialização em Poética e Hermenêutica, orientada pela Doutora
Maria do Céu Grácio Zambujo Fialho e apresentada ao
Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Faculdade de
Letras da Universidade de Coimbra.

Agosto de 2017

• U •



C •

UNIVERSIDADE DE COIMBRA

FACULDADE DE LETRAS

LINGUAGEM E SIMBOLOGIA EM ÉSQUILO
UM ESTUDO SOBRE PERSAS E SETE CONTRA TEBAS

Socorro Viana de Almeida

LINGUAGEM E SIMBOLOGIA EM ÉSQUILO
UM ESTUDO SOBRE PERSAS E SETE CONTRA TEBAS

Socorro Viana de Almeida

Orientadora: Professora Doutora Maria do Céu Grácio Zambujo Fialho
Doutoramento em Estudos Clássicos (ramo Poética e Hermenêutica)

Agosto de 2017



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Foto da capa:
Dois hoplitas lutando. Pormenor de uma hydria ática de figuras negras de c. 560-550 a.C. Atribuída ao Pintor de Clímaco. Louvre, inv. E735

ἡ πόησις οὐχὶ συντέθνηκέ μοι
(Aristófanēs, *Rã*, v.870)

**LINGUAGEM E SIMBOLOGIA EM *PERSAS*
E *SETE CONTRA TEBAS DE ÉSQUILO***

Socorro Viana de Almeida
Orientador (a): Doutora Maria do Céu Grácio Zambujo Fialho

Resumo da Tese de Doutoramento em Estudos Clássicos, apresentada ao Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (Portugal), como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutor em Estudos Clássicos.

A tese trabalha sobre as tragédias *Persas* (472 a. C.) e *Sete contra Tebas* (467 a.C.) de Ésquilo e procura elaborar uma análise da *linguagem* e do *simbolismo* em ambas a partir das categorias fenomenológicas peirceanas. Em concreto, estuda os modos de representação do *símbolo* e do *símbolo-metáfora* – que se inscrevem na terceiridade – e suas presenças no interior da tríade semiótica – na forma de objeto imediato do signo –, as quais provocam na mente o reconhecimento das normas estabelecidas pelo uso comum desenvolvido por convenção e hábito. A partir dessa abordagem verifica-se que o modo como a informação se apresenta no *símbolo*, a um nível maior de semioticidade, em estado de terceiridade, permite um processo de semioses ilimitadas.

Palavras-chave: Ésquilo, *Persas*, *Sete contra Tebas*, linguagem, simbolismo.

**LANGUAGE AND SYMBOLOGY IN *PERSIANS*
AND *SEVEN AGAINST THEBES* OF AESCHYLUS**

Socorro Viana de Almeida
Orientador (a): Doutora Maria do Céu Grácio Zambujo Fialho

Abstract of the PhD dissertation on Classical Studies presented to the Department of Languages, Literatures and Cultures of the Faculty of Humanities of the University of Coimbra, as partial fulfilment for the title of Doctor in Classical Studies.

The thesis works upon the tragedies *Persians* (472 BC) and *Seven Against Thebes* (467 BC) of Aeschylus and aims to establish an analysis of the *language* and *symbolism* in both of them from the perspective of Peirce's phenomenological categories. Exemplary, it studies the means of representation of the *symbol* and the *symbol-metaphor* (both inscribed in the *thirdness*) and their presence in the semiotic triad (in the shape of the immediate object), which cause in human mind the acknowledgment of the rules established by common use, i.e., by convention and habit. From this one realises how information is present in the *symbol*, at a major level of semiotic theory (*thirdness*), thus enabling an unlimited semiotic process.

Key-words: Aeschylus, *Persians*, *Seven Against Thebes*, language, symbolism.

PREFÁCIO

O percurso que me levou ao encontro dos *Estudos Clássicos* não surgiu motivado por especulações casuísticas. Desde o estudo da *Poética* de Aristóteles, já na graduação, o tema aqui proposto chamava-me à atenção. Na prática docente como professora de Língua Portuguesa e Literatura desenvolvi trabalhos voltados ao estudo de textos clássicos com meus alunos de Ensino Médio na Escola Estadual Dom Pedro II, em Manaus-Am, na qual trabalhei durante quatro anos. Durante meu percurso profissional, ao ensinar a literatura amazônica procurava sempre realizar uma leitura intertextual com a mitologia grega, buscando ecos dessa mitologia na literatura e cultura locais. Na cultura amazônica a alma das palavras ecoa dos fundos dos tempos, pois é uma terra oriunda da junção de vestígios das mais variadas origens. Observa-se que o caboclo (espécie de Hesíodo tropical), no exercício de sua teogonia cotidiana, ao valorizar esse mundo cheio de representações, parece acreditar no realismo primordial das imagens que parecem estar constituídas de uma força própria, criadora de uma realidade instauradora de novos mundos. Temos uma floresta de símbolos na qual o homem amazônico surge como um plantador, pescador de símbolos com incontáveis imagens que vão se instalando no vasto mundo do imaginário caboclo, entrelaçadas pela mitologia grega.

Aos meus olhos, de alguma forma os textos clássicos estiveram com certa frequência presentes em minha vida. Entrementes, o interesse em recortar a literatura grega do século V a.C. como campo de pesquisa surgiu no doutoramento, motivado por um artigo resultante de um trabalho final na disciplina *Ethos, Praxis e Poiesis na Cultura Grega*, sob a orientação da Professora Doutora Maria do Céu Zambujo Fialho, com base

no texto de *Persas*. No amplo universo de possibilidades de leitura da tragédia esquiliana, procurei analisar neste trabalho o simbolismo na peça, tendo como fundamentação teórica a semiótica peirceana, assim aguçando mais ainda o interesse pela tragédia grega. A partir daqui surgiu concretamente a proposta de trabalhar com o teatro grego, notadamente com *Persas* e *Sete contra Tebas* de Ésquilo.

À partida, estabelecer significados e intenções nessas peças não é tarefa das mais gratas, pois as tragédias são obras literárias de estrutura e de rigor estéticos próprios e alcançam questões profundas. Ademais, para mim, um desafio, pois apesar dos textos clássicos estarem presentes a espaços frequentes em minha vida acadêmica e profissional, pesa sobre mim o fato de minha formação no mestrado ser em Linguística do discurso. Precisei de muita coragem e obstinação para tal empreitada pois, além do esforço intelectual que um empreendimento dessa magnitude exige, há o risco de conduzir o leitor a uma fixidez de procedimentos “verdadeiros” que esgotam a vitalidade do texto e encerram a interpretação apenas superficialmente. Um outro esforço que se impunha, e que realizei, foi o da aquisição de competências no âmbito do Grego Antigo, consoante o meu curriculum o documenta, indispensável para o acesso sem mediação de tradução aos textos antigos em apreço.

Ésquilo, considerado o primeiro dramaturgo europeu – na medida em que são dele as primeiras peças que conservamos na íntegra – sofreu como outros as agruras do tempo, que destruiu quase toda a sua obra deixando uma lacuna profunda. Algumas das obras que sobreviveram tiveram a cabeça decepada e os pés amputados, transformando-se em densos enigmas como o riso nos lábios ambíguos da Esfinge. Com sobrevivência precária, logo abalada também pelo desuso, as tragédias de Ésquilo

reapareciam a espaços no palco – sempre venerado, mas pouco frequentado, ganhou fama de arcaico e primitivo. Na Idade Média, Ésquilo permanece mais profundamente sepultado no esquecimento que qualquer outro autor antigo. O Renascimento exumou-o a partir dos raros manuscritos que restavam dele. Foi banido da admiração oficial, e só há pouco ele reentrou na glória. Nosso século terá a honra de reerguer os colossos. Homero melhor compreendido, Dante dignificado, Shakespeare descoberto e Ésquilo devolvido ao seu posto supremo; posta-se agora entre os imortais do espírito humano, voa como águia acima dos outros com seu estilo monumental cuja inspiração brota de fontes báquicas – tal como Dioniso, Ésquilo é o mestre tanto da graça quanto da cólera.

Aceite o desafio, mergulhei neste mundo mágico do teatro em uma viagem com Ésquilo cujas obras são interrogadas e comentadas como oráculos da alma antiga. A obscuridade de seus poemas acrescenta à sua grandeza a perplexidade do desconhecido e o prestígio do mistério. Dir-se-ia que suas obras são tão sublimes que nos enchem a alma de uma emoção inexprimível. As imagens que ornamentam seu estilo são talhadas em proporções de colosso e nos obrigam a contemplá-las como esfinges a nos propor enigmas a serem desvendados – falam uma língua de símbolos. No decurso desta viagem, percebi que o homem experimentou desde sempre a necessidade de idealizar ou parodiar sua própria existência, de repeti-la por meio do sonho do espetáculo e da ficção. Então, a Grécia criadora, mãe gloriosa de toda arte e de toda beleza, inventou o teatro. Do sopro do espírito do deus Dioniso e do entusiasmo de suas festas nasceu a tragédia, esse fenômeno único da arte grega. Entre os demais cultos, o do deus Dioniso é que deveria agitar as almas, arrebatá-las na alegria e afundá-las na tristeza. No vinho que ele dava de beber aos homens havia hilaridade e desgosto,

risos e lágrimas. É o deus da alegria, mas também da dor, trágico por seus combates e cômico por seu deboche – a máscara dupla do palco aplicada ao seu rosto.

Nesse universo, a tragédia expõe os conflitos no interior do herói, notadamente ambíguo, de dupla face – a que chora e a que ri, frequentemente separadas, algumas vezes unidas. A ação, como fato intrínseco à natureza humana, é imputada pela tragédia ao herói. O sentido da responsabilidade pessoal perante seus atos é uma construção do enredo dramático. Nesse sentido, a literatura grega fornece modelos de ações que irão regular através dos séculos não só a relação entre os próprios homens, como também a relação entre o homem e o divino, olhando o passado, procurando entender o presente, projetando o futuro e buscando respostas para interrogações acerca de si mesmo.

Tomo para mim o espírito da concepção de Goethe de que os Gregos fizeram da vida o melhor dos sonhos¹. Neste sonho eu mergulhei. Penetrei no círculo mágico onde o teatro opera suas evocações há séculos. Os caminhos foram desafiadores. No decorrer do processo de descobertas, deparei-me com o passado que se torna presente, os fantasmas que retomam seus corpos, as lendas imemoriais que voltam do

¹¹ Na Alemanha, a fase clássica de Goethe e Schiller (final do século XVIII), denominada Classicismo de Weimar, retoma as ideias de Winckelmann (do livro *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e escultura*, 1755), inseridas na discussão teórica e na realização artística do projeto de uma imitação dos antigos. Do período de colaboração entre Goethe e Schiller (1794 a 1805), além dos diversos ensaios que escreveram, os dois escritores trocaram mais de mil cartas. A peça *Ifigênia em Táuride* (1787), de Goethe, cuja leitura realizada por Schiller o influenciou profundamente em seu interesse pelo mundo grego, pode ser considerada como modelo da concepção de imitação dos antigos que, em vez de apenas copiar o aspecto das obras de arte, recria o ideal de beleza grego a partir de um procedimento racional, moderno. É na Grécia que Goethe enxerga o ideal de beleza com o qual se identifica e que deve ser recriado na modernidade. Como afirma Schiller em uma das cartas de 1794, justamente por ter um espírito grego sem ter nascido sob o céu grego, Goethe pode ser um gênio que, mesmo ao estudar os antigos e tomá-los como parâmetro, segue a sua própria natureza e não fica preso às regras da arte. Sobre essa discussão teórica ver GOETHE; SCHILLER. *Der Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller*. Frankfurt: Insel, 1977, p. 932 e GOETHE; SCHILLER. *Companheiros de Viagem*. Tradução de Claudia Cavalcanti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993, p. 24.

fundo dos evos ao primeiro plano da vida. O poeta dramático encarna e mostra, dá o sopro da atualidade ao fato imemoriável, ao acontecido. Qualquer que seja a fortuna deste trabalho, desde já me sinto compensada por ele. Repatriou-me para o mundo antigo, reconduziu-me às fontes, onde me debrucei e bebi as mais puras alegrias capazes de refrescar e maravilhar o espírito.

AGRADECIMENTOS

Estas linhas são dedicadas a todos que das mais variadas formas contribuíram para que a conclusão deste trabalho fosse possível.

Aos meus avós pais Nair Viana de Almeida e Samuel Michales de Almeida (*in memoriam*) pelo amor incondicional, pelos ensinamentos recebidos, pela formação de meu caráter que sempre envolveu os valores humanísticos e por tudo que representaram em minha vida.

Aos responsáveis pela área de Estudos Clássicos da FLUC os meus mais sinceros agradecimentos pela compreensão e apoio demonstrados. À Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, a qual não ergueu muralhas ciclópicas diante de sua entrada. Do convívio, bebi as mais puras alegrias, capazes de refrescar e maravilhar o espírito, dando-me um novo sentido para minha vida profissional.

Minha inestimável gratidão à Professora Doutora Maria do Céu Zambujo Fialho, a quem devo minha iniciação nos Estudos Clássicos, como a um Tirésias, sábio e que via de cima e previa de longe, por acreditar que eu podia dar certo. Com sua sabedoria e experiência acadêmica deixou-me penetrar neste círculo mágico do mundo grego onde o teatro opera suas evocações há séculos, não sem antes me apresentar os fios de Ariadne para que não me perdesse no labirinto. Meus sinceros agradecimentos ao Professor Doutor José Luiz Brandão pelos estímulos e ensinamentos, ele que é por excelência “o deus benevolente”, cujo suco cordial circula entre os estudantes como uma seiva generosa. Ao professor Doutor Delfim Leão, no qual encontrei o sentido profundo de justiça de Palas Atenas – a cada dificuldade encontrada no decorrer do curso, entrava em cena o Mediador. Sou muitíssimo grata ao Doutor Carlos A. Martins

de Jesus, cujo apoio e incentivo nesse intenso período de trabalho, com suas valiosas sugestões e críticas, ajudou esse trabalho a tomar forma concreta.

Aos amigos Dr. Néilson José Fontoura de Melo (Departamento de Línguas Estrangeiras- Língua Inglesa, Universidade Federal do Amazonas), Dr. João Luiz de Souza (Departamento de Línguas Estrangeiras- Língua Francesa, Universidade Federal do Amazonas) e Brian Gordon Lutalo Bibuuka, Bel. em Português-Grego e Me. em Letras Clássicas (Universidade Federal do Rio de Janeiro), pela disponibilidade demonstrada em ajudar-me, sempre que solicitados, com as dúvidas dos textos em Inglês, Francês e Grego. À Universidade do Estado do Amazonas – UEA, pelo amparo financeiro que possibilitou a realização deste trabalho.

Gostaria ainda de estender meus calorosos agradecimentos aos amigos, que são muitos e quase inumeráveis, credores de minha gratidão pelo apoio firme, afetuoso e pelas longas conversas, pois sozinha nada se faz e pouco se descobre. Fica meu agradecimento especial à Francisca de Lourdes Souza Louro, uma amiga que compreende os acasos da existência humana, sempre disposta a me ouvir e a trocar ideias, serei eternamente grata pelos conselhos e estímulos.

À minha família pela força, torcida e pelas demonstrações de carinho constantes, na travessia entre as tempestades e bonanças da vida.

A todos, EVOÉ!

ÍNDICE GERAL

INTRODUÇÃO.....	19
CAPÍTULO I – FERRAMENTAS TEÓRICO-METODOLÓGICAS PARA ANÁLISE DAS PEÇAS.....	27
1.1 Semiótica: de F. Saussure a Charles Sanders Peirce	28
1.1.1 Fenomenologia.....	36
1.1.2 Tríade: signo, objeto e interpretante.....	40
1.1.3 Semiose: o objeto de investigação semiótica.....	45
1.1.4 Relações categóricas do signo.....	47
1.1.5 Relação signo-objeto	54
1.1.6 Objeto imediato e dinâmico.....	58
1.1.7 Interpretante imediato, dinâmico e final.....	60
1.2 Semiótica peirceana e literatura.....	64
CAPÍTULO II – TIPOLOGIA DAS IMAGENS.....	71
2.1 Territórios da imagem e do símbolo.....	72
2.1.1 Imagem.....	75
2.1.2 Símbolo.....	93
2.2 Imagem como símbolo na teoria semiótica.....	97
2.2.1 Símbolo como legissígnio.....	101
2.3 Hipoícone como metáfora e símbolo-metáfora.....	108
2.4 Imagens nos objetos de investigação.....	112
2.5 Processo de aplicação da análise semiótica nas peças	114
CAPÍTULO III- A TRAGÉDIA GREGA E O TEATRO DE ÉSQUILO.....	123
3.1 Herói trágico e condição humana.....	125
3.2 Ésquilo e a reescrita do mito heroico	133
3.2.1 Tragédias de Ésquilo.....	144
3.2.1.1 Persas.....	152
3.2.1.2 Sete contra Tebas.....	157
CAPÍTULO IV – LINGUAGEM E SIMBOLISMO EM PERSAS.....	162
4.1 Estrutura da peça e estratégia de coesão.....	165
4.2 Linguagem imagética da peça.....	170
4.3 Imagens formadoras de símbolos-metáfora	171
4.3.1 Símbolos-metáfora principais.....	171
4.3.1.1 Imagem do jugo.....	172
4.3.1.2 Imagem onírica.....	177
4.3.2 Símbolos-metáfora secundários - da natureza.....	179
4.3.2.1 Imagem da “flor” dos guerreiros persas.....	180
4.3.2.2 Imagem do exército persa: “cão que salta e ladra”.....	182
4.3.2.3 Imagem do exército persa: “divino rebanho de homens”.....	184
4.3.2.4 Imagem do grande rei: “um dragão sangrento”.....	185
4.3.2.5 Imagem do povo: “um enxame de abelhas”.....	187
4.3.2.6 Imagem das naus: “pássaros alados”.....	188
4.3.2.7 Imagem dos Persas: “atuns ou peixes soltos na rede.....	189
4.3.3 Símbolos-metáfora secundários - da religião e da vida cotidiana	190
4.3.3.1 Imagem do chefe dos Persas “o filho da chuva de ouro”	190
4.3.3.2 Imagem do exército persa: “ares de arco dominador”	191

4.3.3.3	Imagem de presságio dos fiéis.....	193
4.3.3.4	Imagem da rainha: “irradia o olhar dos deuses”	195
4.3.3.5	Imagem da ate: “caçadora de homens”	197
4.3.3.6	Imagem dos guerreiros Márdon e Táribis: “bigornas de lança”	199
4.3.3.7	Imagem do papiro: a escrita e a leitura.....	200
4.3.3.8	Imagem da justiça divina: “o peso dos pratos da balança”	201
4.4	Suporte simbólico	203
4.4.1	Formas de adivinhação.....	204
4.4.2	Sonho da rainha.....	209
4.4.3	Aves de presságios funestos.....	213
4.4.4	Profecias do espectro de Dario.....	216
4.4.5	Oráculo.....	222
4.4.6	Relato fúnebre do Mensageiro.....	228
4.4.7	Andrajos do rei.....	233
4.5	Simbolismo dos pares antitéticos	236
4.5.1	Livres-Gregos/Escravos-bárbaros.....	237
4.5.2	Luz-claridade/noite-trevas.....	238
4.5.3	Água-liquido/gelo-sólido	240
4.5.4	Arco-Persas/ lança-Gregos	243
4.6	Sentido e reforço do sentido no drama	245
CAPÍTULO V – LINGUAGEM E SIMBOLISMO EM SETE CONTRA TEBAS		256
5.1	Estrutura da peça terminal de trilogia.....	259
5.2	Linguagem imagética da peça.....	262
5.3	Imagens formadoras de símbolos-metáfora	263
5.3.1	Símbolos-metáfora principais	264
5.3.1.1	Imagem da nau-cidade: “dirige a cidade timão em punho”	265
5.3.1.2	Imagem de Tebas e do exército argivo: “pompa ameaçada pela serpente”.	268
5.3.2	Símbolos-metáfora secundários	274
5.3.2.1	Imagem da “nau da maldição”	274
5.3.2.2	Imagem do “exército-tempestade”	277
5.3.2.3	Imagem dos “sete chefes em furor”	278
5.3.2.4	Imagem da “Terra-mãe”	279
5.3.2.5	Imagem de “tirar a sorte”	282
5.4	Suporte simbólico	283
5.4.1	Sete exércitos, sete chefes e sete portas.....	283
5.4.2	Hamartia: hermenêutica da coragem.....	285
5.4.3	Canto do Coro: hermenêutica do pânico.....	296
5.4.4	Rito sacrificial.....	291
5.5	Simbolismo dos pares antitéticos	296
5.5.1	Etéocles/Coro.....	297
5.5.2	Intramuros/Extramuros.....	300
5.5.3	Etéocles e Polinices.....	301
5.6	Centralidade da cena dos escudos	303
5.6.1	Construção e desconstrução de símbolos.....	305
5.6.1.1	Escudo de Tideu.....	310
5.6.1.2	Escudo de Capaneu.....	315
5.6.1.3	Escudo de Etéoclo.....	319
5.6.1.4	Escudo de Hipomedonte.....	321
5.6.1.5	Escudo de Hipérbio.....	324
5.6.1.6	Escudo de Partenopeu.....	325

5.6.1.7	Escudo de Anfiareu.....	327
5.6.1.8	Escudo de Polinices.....	332
5.6.2	Entretecer de símbolos.....	336
5.7	Sentido e reforço do sentido do drama	338
	CONCLUSÃO-ENTRETECENDO AS PEÇAS.....	346
	BIBLIOGRAFIA.....	354
	REFERÊNCIAS DAS IMAGENS	370
	ÍNDICE ONOMÁSTICO.....	371

LISTA DE FIGURAS

Portada	Dois hoplitas lutando. Pormenor de uma hydria ática de figuras negras de c. 560-550 a.C. Atribuída ao Pintor de Clímaco. Louvre, inv. E735	
Figura 1	O sistema filosófico peirceano	33
Figura 2	Representação gráfica do signo	42
Figura 3	Estrutura lógica do signo ou tríade	44
Figura 4	A semiose de signos	45
Figura 5	O fantasma de Dario aparece a Atossa	217
Figura 6	Cena do juramento dos sete chefes	292
Figura 7	Os emblemas dos sete guerreiros	306
Figura 8	Escudo de Tideu	310
Figura 9	Escudo de Capaneu	315
Figura 10	Capaneu tenta invadir Tebas	318
Figura 11	Escudo de Etéoclo	320
Figura 12	Escudo de Hipomedonte	322
Figura 13	Escudo de Hipérbio	324
Figura 14	Escudo de Partenopeu	326
Figura 15	Escudo de Anfiareu	328
Figura 16	Escudo de Polinices	332

LISTA DE QUADROS

Quadro 1	As correlações categóricas do signo	49
Quadro 2	Categorias que distinguem ícone, índice e símbolo	54
Quadro 3	As imagens na semiótica de C. S. Peirce	98
Quadro 4	Hipoícones como metáfora	112

INTRODUÇÃO

Qualquer que seja o caso, as imagens, assim como as palavras, são matéria de que somos feitos.

(Alberto Manguel, 2003)

A composição do termo *semiologia* foi estabelecida a partir do tema *semio*, derivado da raiz grega *sem*, que quer dizer exatamente *signo*, *marca*, *presságio* e do sufixo *logia*, que introduz no conceito a ideia de disciplina, de domínio, de estudo. Etimologicamente, *semiologia* seria então o estudo dos signos (σημείον), sendo uma área de estudo muito antiga. Em uma perspectiva histórica, desde a Antiguidade até hoje verificam-se investigações entre os Gregos e os Estóicos sobre os signos e a existência de uma disciplina médica chamada *semiologia* (*semeiologia*) ou *semiótica médica*, que consiste em estudar os signos ou ainda os sintomas das diferentes moléstias.² Apesar do ponto de confluência entre os dois termos, haja vista terem sido fabricados ambos a partir do termo grego *semeion*, hodiernamente “signo”, os semioticistas apresentam distinções conceituais entre semiologia e semiótica: semiótica designa uma ciência mais geral dos signos, incluindo os signos animais e da natureza, enquanto semiologia passou a referir-se unicamente à teoria dos signos humanos, culturais e, especialmente, textuais.³ Foi o objeto de estudo de grandes

² Observemos que a “semiótica” começa por ser um termo da medicina grega. Na tradição hipocrática, Galeno classifica a σημειωτική como um dos seis ramos da medicina, a par da fisiologia, etiologia, patologia, higiene e terapia. Signos para o médico são todos os sintomas de doença. Há depois três tipos de sintomas: diagnósticos, quando a partir dos sintomas se declara um estado; prognósticos, quando a partir de certos signos o médico prevê o que se vai passar; e terapêuticos, quando a observação dos sinais provoca a rememoração de um tratamento. Sobre investigações concernentes a essa questão ver MOUNIN, Georges, *Introduction à la Sémiologie*, Paris: Éditions de Minuit, 1970; SEBEOK, Thomas A., *Contributions to the Doctrine of Signs*, Bloomington: Indiana University Press, 1976 e PAGLIARO, Antonino, *A Vida do Sinal. Ensaio Sobre a Língua e Outros Símbolos*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1983.

³ Dentre essas distinções temos, exemplarmente, a introduzida por Louis Hjelmslev e adotada por Greimas. Para ambos, a semiótica é um sistema de signos com estruturas hierárquicas análogas à linguagem, tal como uma língua,

pensadores como Platão (427-347 a.C.) e Aristóteles (384-322 a. C.), despontando também na Idade Média com Santo Agostinho (354-430), Roger Bacon (1214-1294) e São Tomás (1225-1274), no Renascimento com Francis Bacon (1561-1626) e, já no século XVII e XVIII, com John Locke (1632-1704) e sua doutrina dos signos ou Johann Heinrich Lambert (1728-1777).⁴ Na Rússia, deu origem ao estruturalismo soviético e aos estudos da poética, conhecidos como *Formalismo Russo*, os quais se desenvolveram com Mikhail Bakhtin (1895-1975) sobre uma poética histórica e sociológica.⁵ Finalmente, floresceu na segunda metade do século XIX com dois grandes expoentes, Ferdinand Saussure (1857-1913) e Charles Sanders Peirce (1839-1914). Do aporte teórico proveniente da Teoria Geral dos Signos surgem instrumentos e ferramentas que vêm contribuir com uma análise mais ampla do material concreto e abstrato, por meio dos quais são produzidos os textos, sendo determinantes para a compreensão do processo de semiose.

Partindo desta Teoria Semiótica profundamente inovadora, é objetivo desta investigação realizar um estudo da *linguagem* e do *simbolismo* nas tragédias gregas *Persas e Sete contra Tebas* de Ésquilo, as quais representam ou re-apresentam em sua

um código de trânsito, a arte, a música ou a literatura, ao passo que *semiologia* é a teoria geral, a metalíngua, ou melhor, a metasemiótica desses sistemas, que trata dos aspectos semióticos comuns a todos os sistemas semióticos. Cf. NÖTH, Winfried, *Panorama da semiótica: de Platão a Peirce*. 3ª ed. São Paulo: Annablume, 2003, p. 24. Vide também DEELY, John, *Introdução à Semiótica, História e Doutrina*, 1995, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

⁴ Vide AGOSTINHO DE HIPONA, *De doutrina cristiana*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid: La Editorial Católica, 1969, p. 58; FOUCAULT, Michel, *As palavras e as coisas*, Lisboa: Edições 70, 1966; LOCKE, John, *Ensaio Sobre o Entendimento Humano*, vols. I e II, 1999, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa; LAMBERT, *Semeiotica e Fenomenologia*, ed. CIFFARDONE, Raffaele, Piccola Biblioteca Filosofica Laterzza, Editori Laterzza, 1973, Roma, Bari.

⁵ Deve-se observar que, embora os estudos da semiótica possam remontar à Grécia Antiga, somente na era moderna que vai haver uma sistematização mais apropriada desses estudos. No contexto da semiótica russa, dois estudiosos, Potiebníá e Viesselovski, iniciaram no século XIX descobertas acerca do estruturalismo linguístico. Mesmo com a influência negativa do regime stalinista, as pesquisas continuaram através do psicólogo Lev Vygotski e do cineasta Eisenstein, com estudos sobre relações entre linguagem e ritos, linguagem e gestos, entre outros. Eisenstein se preocupava com questões como a origem dos sistemas de signos, o teatro, as relações entre pintura e cinema, a influência dos ideogramas japoneses, etc. Vide MERREL, Floyd, *A semiótica de Charles S. Peirce hoje*. Ijuí: Editora Unijuí, 2012, pp. 26-28 e NÖTH, Winfried, Op. cit., 2003, pp. 15-55.

totalidade macrossignos. Se *Persas* é a tragédia grega mais antiga que conservamos na íntegra, além de apresentar um enredo histórico – aspecto no qual é exemplar único já que, das demais tragédias de assunto historiográfico, apenas foram conservados alguns fragmentos –, *Sete contra Tebas* é a última e única restante peça da vitoriosa tetralogia apresentada em Atenas no festival das Grandes Dionísias, em 467 a.C.. As análises dos textos foram realizadas a partir do original grego, com apoio nas traduções de Donaldo Schüler (2003), para *Sete contra Tebas*, e de Manuel de Oliveira Pulquério (1998), para *Persas*.⁶ Das contribuições das teorias semióticas, elegemos o trabalho de Charles Sanders Peirce (semiótica norte-americana), levando em conta seus fundamentos filosóficos, a partir dos quais a linguagem é observada como um fenômeno que engloba movimentos cognitivos e sociais na produção dos seus efeitos significativos. Pretendemos assim mostrar a viabilidade da análise de textos poéticos fundamentada na aplicação das categorias fenomenológicas, fazendo uma reflexão da *linguagem* e do *simbolismo* manifesto na representação sígnica, presentes na superfície linguística do texto e no seu espaço simbólico ou representativo. A semiose (ou produção do significado) é o objeto principal da investigação semiótica, pelo que há uma hermenêutica indispensável subjacente a todo processo de interpretação de textos, buscando examinar o signo em sua potencialidade. Ou seja, a rede de signos com que se constrói um texto pode ser examinada como uma trama de unidades sígnicas

⁶ ÉSQUILO. *Persas*. Introdução, tradução do grego e notas de Manuel de Oliveira Pulquério. Edições 70, 1998, e ÉSQUILO, *Os Sete contra Tebas*. Tradução do grego e prefácio de Donaldo Schüler, Porto Alegre: L&P, 2003. Vide também AESCHYLUS, *Suppliant Maidens. Persians. Prometheus. Seven against Thebes*. Translation by Herbert Weir Smyth. Cambridge: Harvard University Press, 2001; ÉSQUILO. *Tragedias completas*. Traducción de José Alsina Clota. Cuarta Edición. Catedra: Letras Universales. Madrid, 1993; ÉSCHYLE. *Tragédies: Les suppliantes, Les Perses, Les sept contre Thèbes, Prométhée enchaîné*. Texte établi et traduit par Paul Mazon. 2, éd.Paris: Les Belles Lettres, 2002; AESCHYLUS. *Persians. Seven against Thebes. Suppliants. Prometheus Bound*. Edited and translated by Sommerstein Alan H. Loeb Classical Library. Harvard University Press, Revised ed., 2009.

possíveis de presentificar, conduzir ou representar ideias, sentimentos, emoções e ideologias.

Na presente perspectiva, compreendemos que refletir sobre a linguagem e o simbolismo requer antes de tudo entender que, como ciência dos signos, a semiótica propõe-se decifrar significativamente o mundo, decodificar todos os textos, ler todos os textos, sejam eles verbais ou não verbais, imagens materiais ou imateriais, sons, pensamentos, ideias, paixões, emoções e equívocos, interiores ou exteriores. Nessa direção, torna-se imprescindível examinarmos os textos literários, objetos em análise, com um olhar semiótico que os perscrute de uma forma mais profunda e filosófica. Trata-se de reconhecer que os subsídios da semiótica peirceana apresentam uma consistência ímpar com as variáveis mais humanas da semiose ou processo de significação que nos permite perseguir as trilhas materiais do texto e nos conduz aos seus significados prováveis *ad infinitum*.

Circunscrito o domínio deste estudo, indicamos de seguida os limites da nossa investigação, bem como os princípios que orientaram as nossas opções teóricas e metodológicas. Gostaríamos de referir que as nossas opções tinham na base **uma convicção e uma hipótese**. Consideramos que por intermédio de elementos extraídos da semiótica peirceana é possível fazer-se uma actinografia do texto, para desvelar o que subjaz à sua superfície; ou seja, aproximar-se o mais possível da camada subjetiva projetada pelo emissor (codificador) na construção dos sentidos a serem captados pelo intérprete (decodificador) – essa a nossa **convicção**. Quanto à natureza dos aspectos da linguagem e do simbolismo nessa investigação, sustentamos a **hipótese** de que, a partir do exame das articulações figurativas que ocorrem no plano da textualidade

poética, se inaugura o percurso interpretativo do sentido, pois é no espaço textual que se encontram disseminados os signos que orientam para o universo representado. Ao transcender o espaço textual (como se fosse possível subir mais um degrau na estrutura textual), encontramos os elementos que justificam a existência de um conjunto cuja peculiaridade determina a própria natureza do texto. Trata-se do espaço representativo que recebe a denominação específica de espaço simbólico. Acreditamos que o caráter aberto do símbolo não se deve tanto à interdependência entre as imagens verbais e os conceitos, antes ao fato de os símbolos só serem possíveis em decorrência do canal que o psiquismo abre para a comunicação entre as palavras e as coisas. É isto assim porque tanto a imagem verbal quanto o conceito constituem realidades estruturadas na imaginação ou no intelecto, em função de vetores ao mesmo tempo linguísticos e extralinguísticos. Por serem essencialmente simbólicas, ambas as peças esquilianas ultrapassam seus sentidos referenciais, não se mostrando de forma direta em suas significações mais profundas em um primeiro contato. O desvelamento de sentidos se faz à medida que se analisam e interpretam as imagens veiculadas, justificando-se, assim, a sua leitura simbólica.

No que diz respeito aos limites deste estudo, importa referir que, embora conscientes da clássica tríade peirceana, privilegiam-se exclusivamente neste trabalho as possíveis relações entre as representações e seus objetos. Isso porque a tricotomia centrada no estudo da **relação signo-objeto** traz contribuições diretas à investigação, com ênfase no modo de representação simbólica. Essa alternativa não exclui, no entanto, a ocorrência de outras formas de representação no texto esquiliano. Na realidade, é praticamente impossível isolarmos um texto puramente simbólico, indicial

ou icônico. O que faremos é identificar os contextos em que um desses modos de representação sobressai aos demais, tornando-se determinante para a compreensão dos significados possíveis que as peças buscam ressaltar. Para tanto, nosso ponto de partida foram as três formas de categorias sýgnicas, as quais se configuram em **ícone**, **índice** e **símbolo**, de acordo com as ideias que as fundamentam: o ícone encontra-se no nível de primeiridade, o índice na secundidade e o símbolo, finalmente, na terceiridade.⁷ Os signos chamados de símbolos, tónus de nossa investigação, são associados aos seus objetos em virtude de uma lei ou convenção. Todas as palavras são símbolos porque não denotam coisas em particular, mas espécies de coisas, próprios da sua língua de origem. Acreditamos que, considerando os objetos em investigação no contexto de uma dada realidade, pode-se ter um contato mais profundo com o que seja a expressão de mundo de um povo, justamente pelas nuances que o texto literário traz a respeito de tal sociedade e pelo que o símbolo peirceano nos possibilita. Nesse sentido, do ponto de vista metodológico, partimos da consideração dos termos **imagem**, **símbolo** e **símbolo-metáfora** na concepção peirceana, entendidos como representação, para apreender, decifrar e interpretar a complexidade da natureza da linguagem e do simbolismo tecidos em Ésquilo. Com efeito, o processo semiótico dominante nos objetos em investigação é o emprego de imagens ilimitadas que se entrelaçam e se revelam a partir de um encadeamento de representações simbólicas.

⁷ Vide PEIRCE, Charles S., *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Cambridge, Harvard UP. [Tradução de José Teixeira Coelho Neto]. *Semiótica*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, Estudos 46, 2010, pp. 51-55; PEIRCE, Charles. S., *The Seven Systems, of Metaphysics* [1903, *Os Sete Sistemas, da Metafísica*], in *The Essential Peirce* [1891-1913, *O Essencial de Peirce – Seleção de Escritos Filosóficos*] Volume 2, Peirce Edition Project. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1998; PEIRCE, Charles. S., *Semiotic and Significs: The Correspondence between Charles S. Peirce and Victoria Lady Welby*. Ed. Charles S. Hardwick. Bloomington: Indiana University Press, 1977; PEIRCE, Charles. S., *Semiótica e Filosofia*. Introdução, seleção e tradução de Octanny Silveira da Mota e Leonidas Hegenberg. Ed. Cultrix: São Paulo. 1972.

Tomando as peças em suas tramas textuais, materialmente produzidas pela linguagem, podemos dizer que os símbolos funcionam como a íris que, segundo a semiótica médica, contém o mapeamento de todo o nosso organismo. E será a “lente” da semiótica que permitirá a descoberta de *indícios* para a legibilidade das imagens através de relações entre os signos verbais e os signos extraverbais ou culturais.

Este estudo está organizado em cinco capítulos distintos e complementares. No primeiro capítulo, a fim de situar o leitor no contexto teórico-metodológico de nosso estudo, esboçamos um percurso da consagração da semiótica como ciência geral dos signos, a partir de Ferdinand de Saussure (1916) e Charles Sanders Peirce (1931-1958). Indicamos também os aspectos mais relevantes do quadro conceitual e metodológico sobre o qual essa investigação se fundamenta, criado apto a desvendar o universo multiforme e diversificado dos fenômenos da linguagem, bem como refletimos sobre o lugar da semiótica peirceana na literatura. Importa-nos dizer que, visando um melhor entendimento da aplicação da teoria nas análises das peças, procuramos pôr em evidência operadores conceituais e metodológicos específicos, cuja base é o pensamento de Peirce, que sirvam de compreensão à **Teoria Geral dos Signos** e à **Fenomenologia**. Não obstante, um estudo de tamanha magnitude, como é o do referido filósofo, por mais que se objetive uma síntese, não pode ser abordado em sua completude em espaço tão exíguo como o deste trabalho. No segundo capítulo, tratamos das tipologias das imagens, trazendo à discussão teórica os conceitos de **imagem**, **símbolo**, **metáfora** e **símbolo-metáfora** na semiótica peirceana, os quais serão em seguida retomados para aplicação no contexto específico de análise das peças. Traçado este caminho, buscamos demonstrar a rede de ideias ou imagens que

compõe o todo representacional nas peças e, por conseguinte, esclarecemos também sobre os passos que serão dados para examinar os objetos em investigação.

No terceiro capítulo, procuramos evidenciar a figura do herói trágico como paradigma humano, concentrando nossa atenção sobre o seu papel no enredo dramático e partindo da sua dualidade como um dos elementos da estética trágica para pensar a condição humana no drama grego. Tal questão é pertinente na medida em que ação e herói estão intimamente relacionados e, posto que o homem está no centro da tragédia, é inevitável que se reflita sobre o papel representado por ele na tessitura do *mythos*. Revisitamos por fim o contexto histórico do teatro de Ésquilo e situamo-lo no contexto da pólis ateniense.

No quarto e quinto capítulos focamo-nos nas questões que se prendem com os objetos diretos de nossa investigação: os textos de *Persas* e *Sete contra Tebas*. No quarto capítulo, dedicado aos *Persas*, buscamos seguir as pistas da obra, buscar o modo como a textualidade em Ésquilo é elaborada, apresentar a estrutura da peça e, a seguir, o modo como a linguagem imagética e o simbolismo nela se revelam, almejando decifrar o suporte simbólico e o sentido do drama. Por fim, no quinto capítulo, dedicado a *Sete contra Tebas*, trata-se de delinear questões pontuais, analisando a textualidade dramática, suas imagens, a construção, desconstrução e entretecer de símbolos como suporte para a estrutura da peça e o sentido do drama. A conclusão encerra com uma análise contrastiva das peças, evidenciando o recurso poético do jogo de imagens e de simbolismo utilizado por Ésquilo nas duas obras.

Capítulo I

Ferramentas teórico-metodológicas para análise das peças

1.1 SEMIÓTICA: DE F. SAUSSURE A CHARLES SANDERS PEIRCE

É nosso objetivo neste capítulo apresentar o sistema filosófico peirceano com o intuito de contextualizar a Teoria Geral dos Signos e a aplicação da técnica qualitativa da análise semiótica à obra literária, interpretando-a como signo. Em tempos em que o mundo está cada vez mais povoado de signos, percebe-se um crescimento das abordagens semióticas nas mais diversas áreas de conhecimento, das ciências cognitivas às humanas e exatas; dito de outra maneira, conforme avança a priorização do papel da linguagem na constituição dos fenômenos estudados, aumenta também o interesse nessa metodologia ou ciência. A Teoria Geral dos Signos ou Semiótica moderna está dividida em várias correntes e escolas.⁸ Contudo, no trabalho semiótico contemporâneo as correntes principais são duas: a “estruturalista” ou “gerativista” e a “interpretativa”. Ambas correntes têm as suas fontes na semiologia estruturalista do linguista europeu Ferdinand Saussure (1857-1913), em seu *Cours de Linguistique Générale* (1916), assim como na semiótica moderna do filósofo americano Charles S. Peirce (1839-1914), a partir da sua obra *Logic as Semiotic: The Theory of Signs* (1893-1910). Como tal, pode dizer-se que a semiótica foi fundada duas vezes, mais ou menos

⁸ Vide NÖTH, Winfried, op. cit., 2003, p. 12 e, do mesmo autor, *A semiótica no século XX*. São Paulo: Annablume, 1996, p. 17. Vide ainda DEELY, John, op.cit.,1995.É importante registrar que já existe no Brasil uma significativa quantidade de obras publicadas no decorrer dos anos, desde a década de 1970, com o trabalho de vários estudiosos brasileiros, entre os quais Haroldo de Campos (1929-2003.), Décio Pignatari (1927-2012) e, posteriormente, Lúcia Santaella, uma das principais semioticistas brasileiras. Todos eles buscaram esmiuçar a Semiótica, quer seja por explicações quer seja por aplicações. Consultar CAMPOS, Haroldo, *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. Editora Perspectiva, 2004; PIGNATARI, Décio, *Informação, Linguagem, Comunicação*. Cultrix Ltda: São Paulo, 1984; PIGNATARI, Décio, *Semiótica e Literatura*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2004; SANTAELLA, Lúcia. *A Teoria Geral dos Signos. Semiose e autogeração*. São Paulo: Ática, 1995; SANTAELLA, Lúcia, *A Teoria Geral dos Signos: como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004; SANTAELLA, Lúcia, *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual e verbal*. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2005; SANTAELLA, Lúcia, *Semiótica Aplicada*. São Paulo: Cengage Learning, 2008; SANTAELLA, Lúcia e NÖTH, Winfried e *Imagem: cognição, semiótica e mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

contemporaneamente, entre o final do século XIX e o início do século XX. As ideias desses dois fundadores da semiótica moderna diferem nas suas premissas fundamentais. A semiologia linguística de Ferdinand Saussure (1916), defendendo o direito à existência a uma teoria geral do signo, é entendida como disciplina-mãe da linguística e parte da “psicologia social”. Para ele, o signo é a união do sentido e da imagem acústica, concebendo-se uma relação diádica entre significado e significante. Baseia-se em premissas racionalistas e mentalistas, numa lógica diádica e num modelo de signo estrutural. Por sua vez, C. S. Peirce (1893-1910) a concebia como uma disciplina essencialmente filosófica, aparentada com a Lógica e a Fenomenologia. A sua concepção de signo é triádica, partindo da condição do objeto, de sua representação que é o signo e do representante, para quem o signo vai fazer sentido. Essa tríade se desdobra em categorias como primeiridade, secundidade, terceiridade, qualissigno, sinsigno e legissigno, ícone, índice e símbolo, sendo que o ícone se desdobra ainda em imagem, diagrama e metáfora. Peirce fundamenta-se portanto em premissas pragmáticas, numa lógica triádica e num modelo de signo geral, dinâmico e processual. Enquanto Saussure defende que são as estruturas dos signos que determinam os nossos modos de pensar, Peirce postula uma realidade fora do signo, de certa forma independente do signo que a representa. Dito de outro modo, se o signo diádico saussureano isola-se da realidade, com vista a diminuir a complexidade do fenômeno e manter-se focado na relação significante-significado que o torna elemento fundamental do binômio língua-fala, o signo triádico peirceano pressupõe uma distinção entre o significado e aquilo a que ele se refere, representa, evoca ou apresenta – o seu objeto.

Esta dupla alma da semiótica tem atualmente uma forte presença. No que se refere à corrente saussureana (1916), isso se confirma em obras como as do linguista dinamarquês Louis Hjelmslev (*Prolegomena to a Theory of Language*, 1975), do antropólogo Claude Lévi-Strauss (*Anthropologie structurale*, 1958), do semiólogo Roland Barthes (*Elementos de Semiologia*, 1977) e, sobretudo, de um outro semiólogo que acolheu esta herança, Algirdas J. Greimas (*Essais Sémiotiques*, 1983), entre muitos outros. Quanto à corrente peirceana, destaca-se o trabalho de Umberto Eco (*Tratado Geral de Semiótica*, 1976).⁹

Neste estudo, adotaremos a semiótica de Peirce como uma filosofia científica da linguagem, a qual se distingue radicalmente das abordagens semiológicas de extração linguística. Contudo, dada a extensão e a complexidade de sua arquitetura filosófica, apresentaremos *en passant* as implicações que sobre ela exerceu a Fenomenologia, fornecendo um panorama das ferramentas conceituais e metodológicas da Semiótica que funcionarão como alicerces para a análise proposta nesta investigação. A semiótica de Peirce não estabelece distinções entre a natureza verbal ou não verbal de um signo. Interessa-lhe qualquer sistema de signos observado do ponto de vista comunicativo, ou seja, examina o potencial comunicativo dos signos por meio da interação do homem com o mundo, com seus iguais e consigo mesmo. Com base nisto, a teoria de Peirce apresenta-se mais satisfatória e coerente do que as demais propostas em função do aporte metodológico e da abrangência conceitual com que

⁹ Vide HJELMSLEV, Louis, *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. 2ª ed., [Trad. J. Teixeira Coelho Netto]. São Paulo: Perspectiva, 1975; LÉVI-STRAUSS, CLAUDE, *Anthropologie structurale*. Paris: Plon, 1958; ROLAND BARTHES, *Elementos de Semiologia*, Lisboa: Edições 70, 1977; ALGIRDAS J. GREIMAS, *Du Sens II, Essais Sémiotiques*, Paris: Seuil, 1983. Exemplos da aplicação do método greimasiano a textos literários encontram-se em ANNE HÉNAULT, *Les Enjeux de la Sémiotique*, Paris: PUF, 1979 (ver, sobretudo, capítulos IV e V). Vide ainda ECO, UMBERTO, *O Signo*, Lisboa: Editorial Presença, 1981; idem, *Tratado Geral de Semiótica*. Editora Perspectiva – Coleção Estudos, vol. 73, 1976; idem, *Semiótica: os limites da interpretação*. Tradução: Pérola de Carvalho São Paulo: Perspectiva, 1995.

trata os signos. As demais, quando comparadas com a sua, dão margem a uma série de mal-entendidos com relação ao sentido dos termos utilizados, sobretudo quando estabelecemos o signo como gênero do qual imagem e símbolo são espécie.

Faz-se imperioso dizer que essa ciência, assim entendida em concreto, tem o seu início com os filósofos John Locke (1632-1704), que em 1690 postulou uma “doutrina dos signos” com o nome de *Semeiotiké* (σημειοτική) no seu *Ensaio Sobre o Entendimento Humano*, ou com Johann Heinrich Lambert (1728-1777) que, em 1764, foi um dos primeiros filósofos a escrever um tratado intitulado *Semiotik*¹⁰. Peirce, no entanto, deu a contribuição de maior peso para essa ciência, a última ciência humana a ser oficialmente estabelecida como área de conhecimento no início do século XX.

Filósofo, lógico e matemático, Charles Sanders Peirce (1839-1914) nasceu em Cambridge, Massachusetts, e foi o primeiro a tentar uma sistematização científica do estudo dos signos, com o trabalho que levou o título de *Logic as Semiotic: The Theory of Signs* (“Lógica enquanto Semiótica: A Teoria dos Signos”), composto de artigos que escreveu entre 1893 e 1910.¹¹ É, portanto, considerado o mais importante fundador da moderna Teoria Geral da Semiótica. Seus escritos têm recebido atenção internacional por mais de um século e contribuíram para a base do pensamento científico moderno.¹²

¹⁰ Vide LOCKE, op.cit., 1999; LAMBERT, Johann Heinrich. *Semeiotica e Fenomenologia*, ed. Ciffardone, Raffaele, Piccola Biblioteca Filosofica Laterza, Editori Laterza, Roma, Bari, 1973. Vide também MERREL, op.cit., 2012, pp. 26-28.

¹¹ Na esteira das ideias de Peirce, Charles Morris apresenta a semiótica como a ciência dos signos, estabelecendo uma divisão epistemológica da semiótica (o estudo semiótico dos signos pode ser sintático, semântico ou pragmático) que se tornaria canônica, na base do próprio processo semiótico. Vide MORRIS, Charles, *Writings on the General Theory of Signs*, The Hague: Mouton, 1971, p. 20.

¹² Vide BRENT, Joseph, *Charles Sanders Peirce: A Life*, Bloomington: Indiana University Press, 1993. Seu pai, Benjamin Peirce, foi um distinto professor de Matemática na Universidade de Harvard, sendo considerado o mais importante matemático norte-americano em sua época. Peirce já convivia num ambiente de natural inclinação intelectual. Bacharelou-se em Física e Matemática na Universidade de Harvard, em 1859, e se graduou em Química com a qualificação *summa cum laude* na Lawrence Scientific School em 1863. Era verdadeiramente um polímato. Também estudou Lógica e Filosofia, e num grau secundário tornou-se versado no elenco das disciplinas que existiam no seu tempo. Sua atuação como professor universitário foi, com efeito, breve e espaçada: ensinou na Universidade

Foi o precursor do pragmatismo, considerado por muitos o único movimento filosófico legitimamente norte-americano.¹³ Produziu muitas contribuições para a Lógica e a Metodologia Científica, as quais tornaram possível um número de desenvolvimentos ulteriores, desde a atual Ciência da Computação até à História e Filosofia da Ciência. Em 1945 foi reconhecido como uma das grandes figuras na história da semiótica e como o fundador da moderna teoria dos signos. Há que considerar ainda que a vasta produção dos seus escritos está esparsa em milhares de manuscritos, os quais nunca foram publicados durante sua vida, e que muito do seu trabalho foi realizado em isolamento quase total. De sua incessante atividade de redação, que se estendeu de 1867 até poucos anos antes do seu falecimento, em 1914, resultaram os *Collected Papers*, cujos seis primeiros volumes foram publicados entre 1931-35 e os dois últimos em 1958. Os textos aí publicados encontravam-se sob a forma de artigos, comunicações e manuscritos que versavam sobre diversíssimos tópicos. Mais recentemente, uma série projetada para 30 volumes, intitulada *Writings of Charles Sanders Peirce: A Chronological Edition*, está em desenvolvimento pelo *Peirce Edition Project*, sob os auspícios de um acordo entre a Universidade de Indiana e a Universidade Purdue, com sede em Indianápolis.¹⁴

Peirce dedicou toda a sua vida ao desenvolvimento da lógica entendida como teoria geral, formal e abstrata dos métodos de investigação utilizados nas mais diversas ciências. A esta lógica ele deu o nome de Semiótica. Santaella¹⁵, na esteira das ideias de

de Harvard, em 1864-65 e 1869-70, e na Universidade de Johns Hopkins em 1879 e 1884. Vide NÖTH, op. cit., 2003, p.60.

¹³ Vide SAVAN, David, *An Introduction to C. S. Peirce's Full System of Semiotic*, Toronto: University of Toronto, 1988; MURPHY, John, *O Pragmatismo*. De Peirce a Davidson, Lisboa: Asa, 1993, pp. 38-41.

¹⁴ Vide MERREL, op. cit., 2012, p. 26; PEIRCE, op.cit.,1972, pp.9-17; BRENT, op. cit., 1993; PIGNATARI, op.cit., 1984, p. 24. Vide ainda <http://peirce.iupui.edu>.

¹⁵ Vide SANTAELLA, op.cit.,2008, p. 12.

Peirce, explica que a Semiótica é uma das disciplinas que compõem uma ampla arquitetura filosófica concebida como ciência com um caráter extremamente geral e abstrato. Ela é um dos membros da tríade das ciências normativas – ética, estética e lógica ou semiótica –, antecedidas pela quase ciência da fenomenologia e seguidas pela metafísica.

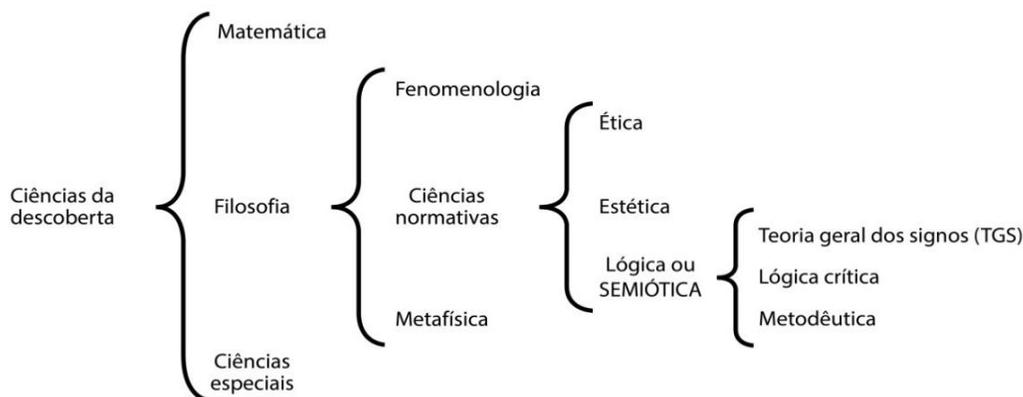


Figura 1: O sistema filosófico peirceano. Adaptado de Santaella (2005, p. 34)¹⁶

A semiótica é para o filósofo americano “a disciplina da natureza essencial e das variedades fundamentais de toda possível semiose” (CP: 5.488).¹⁷ Em *Philosophical writings of Peirce*, lê-se o seguinte: “a Lógica em seu sentido geral é (...) apenas outra palavra para semiótica, uma doutrina quase necessária ou formal dos signos.”¹⁸ A Lógica é, portanto, apenas outro nome para Semiótica, e vice-versa, onde são analisados os signos, sua divisão triádica básica, suas classes, as noções de significado e de interpretante, bem como as normas e a natureza das combinações dos signos em

¹⁶ Vide SANTAELLA, op.cit.,2005, p. 34. Cf. PEIRCE, op.cit., 1972.

¹⁷ Conforme tradição firmada no mundo da cultura inglesa, as citações da obra de Peirce são codificadas por volume e parágrafo referentes à já mencionada edição dos *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Cambridge, Harvard University Press, 1931-1958. 8 vols (vol. I, 1931, 1959; vol. II, 1932, 1960; vol. V, 1934, 1962, e vol. VIII, 1958). Os seis primeiros volumes (1931-1935) foram organizados por Charles Hartshorne e Paul Weiss; os dois últimos (1958), por Arthur W. Burks. No código, a primeira cifra reporta-se ao volume e a segunda ao parágrafo. Assim, as notas referentes a esta obra de Peirce devem ser lidas do seguinte modo: volume 5, parágrafo 488.

¹⁸ Vide GIRAUD, Pierre. La sémiologie, (Que sais -je?). Paris: PUF, 1973.p. 6.

proposições e juízos. É a ciência dos processos significativos (*semiose*), dos signos linguísticos e das linguagens. Esses processos significativos são mediados pela materialidade da palavra grafada ou falada, de símbolos escritos, gestuais ou naturais, e acontecem sempre que alguma coisa significa algo para alguém.¹⁹ A Semiótica insere-se nas denominadas Ciências Normativas, as quais estão voltadas para a compreensão dos fins, das normas e ideias que regem o sentimento, a conduta e o pensamento humanos, dividindo-se em três disciplinas: Estética, Ética e Lógica. A Lógica deve ser encarada como a ciência das leis gerais dos signos desdobráveis em três ramos: a) a Gramática Especulativa (ou Gramática Pura), o ramo da Lógica denominado de Semiótica, no qual Peirce estuda e classifica todos os signos; b) a Lógica Crítica (ou Lógica propriamente dita), que estuda as influências de raciocínio, ou seja, que procede a uma classificação dos argumentos, determinando a validade e o grau de força de cada um de seus tipos – Abdução, Indução e Dedução; c) e a Retórica Especulativa ou Metodêutica, que estuda a eficácia Semiótica, ou melhor, se dedica ao estudo dos métodos a serem observados na “investigação, exposição e aplicação da verdade.”²⁰

Santaella reforça esse entendimento, explicitando que, sendo um sinônimo de Lógica concebida em um sentido muito lato, a Semiótica tem três ramos. O primeiro, chamado de gramática especulativa, é aquele que ficou mais conhecido no decorrer do século XX, pois é nele que são estudados os mais variados tipos de signos. O segundo ramo, chamado de lógica crítica, toma como base os diversos tipos de inferências, raciocínios ou argumentos: a abdução, indução e dedução. O terceiro e mais vivo ramo da semiótica, chamado retórica especulativa ou metodêutica, tem por função analisar

¹⁹ Vide PEIRCE, op. cit., 2010, p. 74.

²⁰ Vide PEIRCE, op. cit., 2010, p. 29.

os métodos a que cada um dos tipos de raciocínio dá origem. Disso se conclui que a arquitetura filosófica de Peirce se constitui numa vastíssima fundação para qualquer tipo de investigação ou pesquisa. A Semiótica é, portanto, apenas uma parte desta arquitetura, mas vai muito além de uma mera teoria dos signos *stricto sensu*.²¹ Bem entendido, cabe ainda considerar a concepção que os estudiosos de Peirce têm dessa divisão: a) a Gramática especulativa, ou estudo formal dos signos entre si, tem uma dimensão sintática; b) a Lógica pura, ou estudo dos argumentos e das relações dos signos com os objetos a que se referem (dimensão semântica da semiose); c) Retórica, ou estudo da relação dos signos com o intérprete (dimensão pragmática). Esse quadro de entrelaçamento de teorias recorta o campo daquilo que está sendo apresentado como Lógica ou Semiótica peirceana. Coelho Netto explica que este entendimento filosófico da Semiótica como Lógica está ancorado no quadro de uma corrente de pensamento denominada por Peirce de Pragmatismo. O pragmatismo pode ser descrito como a concepção segundo a qual 1) os fenômenos experimentais são os únicos capazes de afetar a conduta humana, 2) a soma dos fenômenos experimentais implicados numa proposição constitui o alcance dessa proposição sobre a conduta humana e 3) o significado dessa proposição é exatamente essa soma de fenômenos experimentais. Nesse sentido, a semiótica peirceana alimenta-se de uma filosofia transcendentalista que vai procurar nos efeitos práticos, presentes ou futuros, o significado de uma proposição, ao invés de ir procurá-lo num jogo de relações internas do discurso.²²

²¹ Vide SANTAELLA, op.cit., 2008, pp. 2-7.

²² Vide COELHO NETO, J. Teixeira, *Semiótica, informação e comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 2007, pp. 54-55.

Nessa direção, o estudo sobre os signos nos mais variados campos do saber realizado por Peirce fundamentou sua teoria sígnica do conhecimento com a tese de que “todo pensamento é um signo” (CP: 1.538). O pressuposto básico da semiótica de Peirce é que todo o pensamento se dá em signo e, principalmente, na continuidade do signo, além de que também o próprio homem é um signo: “Em qualquer momento, o homem é um pensamento, e como o pensamento é uma espécie de símbolo, a resposta geral à questão: Que é o homem? - é que ele é um símbolo” (CP: 7.582). A semiótica derivada de tal visão do signo se reveste de um caráter universal que Peirce, numa correspondência famosa com Lady Welby²³ assim descreveu: “Nunca estive em meus poderes estudar qualquer coisa – matemática, ética, metafísica, gravitação, astronomia, psicologia, fonética, economia, a história da ciência, jogo de cartas, homens e mulheres, vinho, metrologia – exceto como um estudo de semiótica.”²⁴ A semiótica peirceana vai, pois, encontrar suas bases organizativas na fenomenologia, o estudo dos *phanera* (fenômenos), a primeira das ciências filosóficas.

1.1.1 Fenomenologia

A filosofia de Peirce, arquetonicamente construída e dividida, tem como primeira ciência a fenomenologia batizada de **faneroscopia** (φαινω) em grego significa “perceber pelos sentidos” e *phaneros* designa “o que brilha”²⁵; trata-se de uma

²³ Lady Victoria Welby (1837-1912) é conhecida pela sua correspondência com Charles S. Peirce e pelos livros *What is meaning* (1903) e *Significs and language* (1911). A ciência do significado e da comunicação – que ela denominou *significs* – deixou certa influência no famoso livro *The Meaning of Meaning* (1923), de C. K. Ogden e I. A. Richards, e continuou a exercer grande influência até meados do século XX num movimento semiótico dos Países Baixos que se chamou *Significs*.

²⁴ Vide PEIRCE, op.cit.,1977, p. 85 (citado como SS).

²⁵ O termo *phaneroscopia* define uma epistemologia de ordem fenomenológica. Entende-se aqui por fenômeno tudo aquilo que se oferece à percepção e à mente, sendo função da fenomenologia apresentar as categorias formais e universais dos modos como os fenômenos são apreendidos pela mente. Peirce não aceita que a manifestação dos signos entretenha relações com os fatos fisiológicos ou cerebrais, o que não quer dizer que os fenômenos sígnicos não tenham uma origem psíquica, apenas que essa origem não influencia sua natureza lógica, assim como acontece

ciência da observação dedicada a estudar o *phaneron*, cuja função é apenas observar e constatar quaisquer fenômenos do mundo externo ou interno, os quais Peirce classifica em três categorias: **primeiridade**, **secundidade** e **terceiridade**. Peirce entende o *phaneron* da seguinte forma: “[...] por *phaneron* eu entendo um total coletivo de tudo aquilo que está de qualquer modo presente na mente, sem qualquer consideração se isto corresponde a qualquer coisa real ou não”.²⁶ Ou seja, Peirce entendia fenômeno no sentido mais amplo que se pode conceber, simplesmente como tudo aquilo que pode ser pensado ou se nos oferece, podendo considerar-se como fenômeno tanto um evento externo (ou uma ideia) como um sonho ou abstração, sempre objetos passíveis de serem investigados. Nesse ponto, é preciso observar que sua fenomenologia abarca todo e qualquer fenômeno que possa ser observado por qualquer pessoa e em qualquer lugar devido à sua universalidade.

Inconformado com as categorias aristotélicas, muito mais voltadas para a linguística, Peirce, através da experimentação, voltou-se para a elaboração de categorias universais partindo da fenomenologia, que pressupõe a observação dos fenômenos e a posterior categorização do pensamento e dos objetos:

Como entidade experienciável (fenômeno ou *phaneron*), considerou tudo aquilo que aparece à mente. Sem nenhuma moldura preestabelecida, sua noção de fenômeno não se restringia a algo que podemos sentir, perceber, inferir, lembrar, ou localizar na ordem espaço-temporal que o senso comum nos faz identificar como sendo o “mundo real”. Fenômeno é qualquer coisa que aparece à mente, seja ela meramente sonhada, imaginada, concebida, vislumbrada, alucinada... um devaneio, um cheiro, uma ideia geral e abstrata da ciência[...]. Enfim, qualquer coisa.²⁷

com os números, cuja natureza lógica não se modifica pelo fato de serem pensados por uma mente humana. Vide SOUZA, Lícia Soares de, *Introdução às Teorias Semióticas*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2006, pp. 157-159; PEIRCE, op.cit.,1972.

²⁶ Vide IBRI, Ivo, *Assad. Kósmos Noétós*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992, p. 4.

²⁷ SANTAELLA, op.cit.,2004, p. 7.

Os estudos que empreendeu levaram-no à conclusão de que toda a diversidade fenomênica é redutível a apenas três modos de ser que, entendidos como elementos dotados de uma generalidade de primeira ordem, são observáveis em todo e qualquer fenômeno. Há três, e não mais que três elementos formais e universais em todos os fenômenos que se apresentam à percepção e à mente: qualidade, existência e lei. Essas categorias não podem ser confundidas com entidades puras. Há infinitas modalidades de categorias particulares que habitam todos os fenômenos. Essas, no entanto, são as mais elementares e universais, tão gerais que podem ser vistas mais como tons, humores ou finos esqueletos do pensamento do que como noções definitivas. São pontos para os quais todos os fenômenos tendem a convergir.²⁸

No percurso de desenvolvimento dos estudos de Peirce, foram aplicadas diferentes denominações para nomear as categorias, pois em cada campo ou fenômeno elas assumem naturezas variadas, embora o seu substrato lógico-formal se mantenha sempre. Buscando diferenciar suas categorias e evitar o uso de termos filosoficamente carregados de sentido, Peirce utilizou termos esvaziados de qualquer conteúdo material, reduzindo-os à sua natureza puramente lógica, e denominou suas categorias universais como primeiridade (mônada), secundidade (relação diádica) e terceiridade (relação triádica). A primeiridade (*firstness*), a secundidade (*secondness*) e a terceiridade (*thirdness*) formam uma tríade lógica, sendo invariavelmente interdependentes, além de infinitamente recursivas, o que implica dizer que, sempre que nos referimos a uma delas, podemos supô-la sem as demais, sem poder, contudo,

²⁸ SANTAELLA, op.cit., 2004, p. 15.

dissociá-las umas das outras. Como acima se disse, para Peirce os fenômenos aparecem à consciência segundo três modos categoriais: qualidade, existência e lei:

Os signos são divisíveis conforme três tricotomias: a primeira, conforme o signo em si mesmo seja uma mera qualidade, um existente concreto ou uma lei geral; a segunda, conforme a relação do signo para com seu objeto consista no fato de o signo ter algum caráter em si mesmo, ou mantenha alguma relação existencial com esse objeto ou em sua relação com um interpretante; a terceira, conforme seu interpretante o represente como um signo de possibilidade ou como um signo de fato ou como um signo de razão.²⁹

É preciso atentar que, para Peirce, a primeiridade é a categoria do sentimento imediato e presente das coisas, sem nenhuma relação com outros fenômenos do mundo: “primeiridade é o modo de ser daquilo que é tal como é positivamente e sem referências a outra coisa qualquer” (CP: 8.328); a “secundidade começa quando um fenômeno primeiro é relacionado com um segundo fenômeno qualquer” (CP: 1. 356-360) – é a categoria da comparação, da ação, do fato, da realidade e da experiência no tempo e no espaço; e a “terceiridade é a categoria que relaciona um fenômeno segundo a um terceiro” (CP: 1.337). O primeiro está aliado às ideias de acaso, indeterminação, frescor, originalidade, espontaneidade, potencialidade, qualidade, presentidade e imediaticidade de mônada; o segundo, às ideias de força bruta, ação-reação, conflito, aqui e agora, esforço e resistência, díada; e o terceiro às ideias de generalidade, continuidade, crescimento, representação, mediação, tríada.³⁰ Salienta-se aqui que os filósofos têm perscrutado um número limitado de categorias que servisse de modelo capaz de conter a multiplicidade dos fenômenos do mundo. Espaço e tempo, por exemplo, são dois tipos de fenômenos que foram considerados como categorias por

²⁹ PEIRCE, op. cit., 2010, p. 51.

³⁰ Vide SANTAELLA, op.cit., 1995, p. 18.

serem irreduzíveis a outros fenômenos na nossa experiência.³¹ Aristóteles conseguiu classificar dez categorias;³² Kant elaborou doze,³³ todas com base no seu sistema filosófico. Numa redução radical das listas categóricas do passado, Peirce desenvolveu uma fenomenologia de apenas três categorias universais em que a base do signo é uma relação triádica entre três elementos, dos quais um deve ser o fenômeno da primeiridade, outro de secundidade e um último de terceiridade.

Aos constituintes do signo e da semiose, Peirce denominou-os de **representamen, objeto e interpretante**. O *representamen* é o primeiro que se relaciona a um segundo, denominado *objeto*, capaz de determinar um terceiro, intitulado *interpretante*. Nesse sentido, Peirce investigou: 1) o signo em relação a si mesmo (representamen); 2) o signo em relação ao seu objeto (objeto); e 3) o signo em relação ao seu interpretante (interpretante). Com base nesses três componentes, desenvolveu uma classificação de signos em que cada constituinte está dividido em três classes denominadas tricotomias, as quais o levaram a um sistema de dez classes principais de signos.³⁴

1.1.2 Tríade: signo, objeto e interpretante

Na tríade semiótica de Peirce o signo é o primeiro elemento. Pelo menos hipoteticamente, a palavra signo, através do latim *signum*, vem do étimo grego *secnom* (*σημειον*), com a mesma raiz do verbo que significa “cortar”, “extrair uma parte de algo”, origem em português de termos como secção, seccionar, sectário, seita, ou

³¹ Vide NÖTH, op. cit., 2003, p. 63.

³² ARISTÓTELES, *Categorias*. Tradução, introdução e comentário de Ricardo Santos. Porto: Porto Editora, 1995.

³³ KANT, I., *Crítica da razão pura*. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão, introdução e notas de Alexandre Fradique Morujão. Fundação Calouste Gulbenkian. Serviço de Educação e Bolsas. Lisboa, 2008.

³⁴ Vide PEIRCE, op. cit., 2010, p. 55.

mesmo século e sigla. Do derivado latino são numerosas e expressivas as palavras que se compuseram em nossa língua; sinal, sina, senha, sineta, insígnia, insigne, desígnio, desenho, aceno, significar etc.³⁵ A raiz primitiva parece portanto indicar que signo seria algo que se referia a uma coisa maior da qual foi extraído, como por exemplo uma folha em relação a uma árvore. Nessa acepção, as relações que se podem estabelecer parecem confluir para o entendimento do signo enquanto alguma coisa que substitui outra, na medida em que parcialmente a representa. A ciência semiótica peirceana entende o signo, ou *representamen*, como algo que “representa alguma coisa para alguém”,³⁶ criando na mente dessa pessoa um signo equivalente ou talvez um signo melhor desenvolvido. Ao signo criado, Peirce denominou de *interpretante* do primeiro signo. O signo representa algo, o seu objeto. Para o filósofo, o signo consiste em “[...] qualquer coisa que determine a qualquer outra coisa (seu *interpretante*) se referir a um objeto para o qual ela mesma se refere (seu objeto) do mesmo modo, tornando-se o interpretante, por sua vez, um signo, e assim em diante *ad infinitum* (CP: 2. 203).”

Sublinhe-se que, na filosofia de Peirce, o signo ocupa posição especial pelo seu caráter vicário de representação. Desse modo, na relação triádica que Peirce evoca quando define o signo, este ocupa a posição do primeiro relato, do qual o objeto é o segundo correlato e o interpretante o terceiro. Entre os três correlatos, algo intrincado

³⁵ Vide DUCROT, Oswald e TZVETAN, Todorov, *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. Tradução: Alice Kioko Miyashiro, J. Guinsburg, Mary Amazonas Leite de Barros e Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 101.

³⁶ PEIRCE entende *representar* como “estar em lugar de”, isto é, numa relação com um outro que, para certos propósitos, é considerado por alguma mente como se fosse esse outro (PEIRCE, op. cit. 2010, p. 61). SANTAELLA, (Op. cit., 2004, p. 14) alerta-nos para o cuidado de não cairmos em uma definição simplista de signo e explica de forma elucidativa que o que Peirce visava era a construção de uma moldura analítica abstrata, submetendo, para tal, os três termos a um refinamento teórico capaz de iluminar a relação sógnica ou triádica como a forma ordenada de um processo lógico. Sendo o signo definido como “qualquer coisa que” ou “alguma coisa que”, a palavra “coisa” não deve ser tomada como uma entidade necessariamente existente, visto que, conforme RANSDELL (s.d., pp. 5-6, *apud* SANTAELLA, op.cit. 2004, p. 15), entidades ficcionais, imaginárias, sonhadas, míticas, meramente concebidas, e assim por diante, são tão capazes de ser signos quanto o são entidades de caráter físico ou histórico.

se trama.³⁷ O triângulo clássico do modelo de signo peirceano, conjugando os três elementos (signo, objeto e interpretante) pode ser visualizado na seguinte representação gráfica:

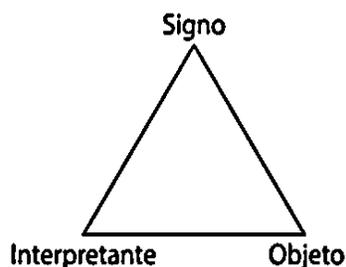


Figura 2: *Representação gráfica do signo.* Adaptado de PEIRCE, 2010, p.46.

Nessa tríade, Peirce retoma um esquema aristotélico e nos mostra um processo de interrelações por meio das quais a consciência humana dialoga com o exterior. Conforme o próprio, “a palavra signo será usada para denotar um objeto perceptível, ou apenas imaginável, ou mesmo inimaginável [...]”.³⁸ Um signo é “tudo aquilo que representa algo para alguém”³⁹, como por exemplo sinais escritos ou gestuais, desenhos, símbolos, situações ou imagens. Esta definição vale não só para os signos elementares mas também para textos muito mais complexos como um livro ou um quadro. Para Peirce, o signo dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente ou mais desenvolvido, denominado interpretante, que está relacionado aos construtos teóricos existentes nas mentes de quem pratica as mais variadas formas de conhecimento. O objeto pode existir concretamente ou não, pode ser “uma coisa material do mundo” do qual temos um “conhecimento perceptivo” (CP:

³⁷ Vide SANTAELLA, op. cit., 2004, p. 17.

³⁸ Vide também ECO, Umberto e SEBEOK, Thomas A. (eds.), *El Signo de los Tres. Dupin, Holmes, Peirce*. Editorial Lumen, Barcelona, 1989.

³⁹ PEIRCE, op. cit., 2010, p. 74.

2.230), mas também uma entidade meramente mental ou imaginária “da natureza de um signo ou pensamento” (CP: 1.538). Distingue-se ainda uma terceira possibilidade do “ser” do objeto, além do perceptível e do imaginável – algo que é “inimaginável num certo sentido”. A palavra “árvore” pode ser citada como exemplo de signo que tem um objeto com existência concreta. Quando essa palavra (signo) é lida, a mente do leitor é levada a imaginar um vegetal lenhoso, cujo caule, o tronco, só se ramifica bem acima do nível do solo. Na teoria semiótica, esse vegetal é denominado de objeto. Por outro lado, a palavra “saúde” pode ser citada como exemplo de signo de um objeto com existência abstrata, pois leva a mente do leitor a um sentimento relacionado com a ausência de alguém ou de algo. Nesse sentido, o objeto não pode se restringir à noção de um existente ou objeto real. Como esclarece Ransdell, o objeto de um signo não é necessariamente algo que poderíamos conceber como um individual concreto e singular; ele pode ser um conjunto ou coleção de coisas, um evento ou ocorrência, da natureza de uma “ideia” ou “abstração” ou um “universal”. Do mesmo modo, o interpretante não pode ser considerado simplesmente como interpretação particular e singular do signo. Ele é o próprio objeto do signo, mas tal como esse objeto fenomenalmente aparece no (e através do) ato interpretativo, assumindo-se que a interpretação não seja equivocada.⁴⁰

Essa estrutura lógica do signo ou tríade pode ser visualizada na seguinte representação gráfica:

⁴⁰ RANSELL, J., *Peirce and semiotics*. Manuscrito inédito (cedido pelo autor), 1983. In: SANTAELLA, op.cit.,2004, p. 15.

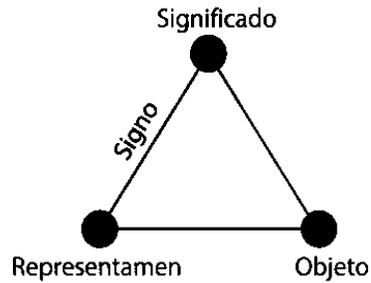


Figura 3: *Estrutura lógica do signo ou tríade.* Adaptado de PEIRCE, 2010, p. 63.

O que Peirce designa como signo é aqui tomado como um fato ou fenômeno – que ele designou de *phaneron* – que estimula a ação da consciência. Esta, por sua vez, reage ao lampejo da ideia-imagem e a associa a um objeto imediato de natureza sígnica (*representamen*) que processa os dados em forma de pensamento com base no interpretante – a “tradução” do *phaneron* em juízo verbal.⁴¹ Nesse sentido, dentro da ideia da tríade o signo é tudo aquilo que está relacionado com uma segunda “coisa” e que a representa, sendo essa segunda “coisa” chamada de objeto. Sendo o segundo correlato do signo, ela corresponde ao referente, à “coisa” (*pragma*) ou ao *denotatum* em outros modelos do signo, numa correspondência que é só aproximativa.⁴²

O interpretante é o terceiro correlato do signo, a significação do signo. Peirce o definiu como o “próprio resultado significante”, ou seja, o “efeito do signo” (CP: 5.474-475), podendo também ser “algo criado na mente do intérprete” (CP: 8.179). É o signo mediador do pensamento, um terceiro, que permite relacionar o signo apresentado ao objeto que ele representa. Resta-nos concluir que o signo, o seu objeto e o interpretante

⁴¹ Vide SANTAELLA, op.cit.,1995, p. 62.

⁴² Vide NÖTH, op. cit., 2003, p. 67.

criado na mente das pessoas formam uma tríade, a partir da qual podem ser melhor compreendidos os processos de significação.

1.1.3 Semiose: o objeto de investigação semiótica

Consideremos agora o processo de *semiose*. Peirce assinala explicitamente que cada signo cria um interpretante, o qual por sua vez é *representamen* de um novo signo, de forma que a semiose resulta numa “série de interpretantes sucessivos” *ad infinitum* (CP: 2.303, 2.92). Não haveria nenhum “primeiro” nem “último” signo nesse processo de **semiose ilimitada**. Isto é, para Peirce semiose refere-se à ideia de que “pensar sempre procede na forma de um diálogo – um diálogo entre várias fases do ego – de maneira que, sendo diálogo, se compõe essencialmente de signos” (CP: 4.6). Na figura (4) que a seguir se apresenta temos a representação gráfica do processo de semiose ilimitada, a dinâmica associativa dos elementos do signo, isto é, os signos virando outros signos até que um **interpretante final** encerre provisoriamente o fluxo interpretativo.

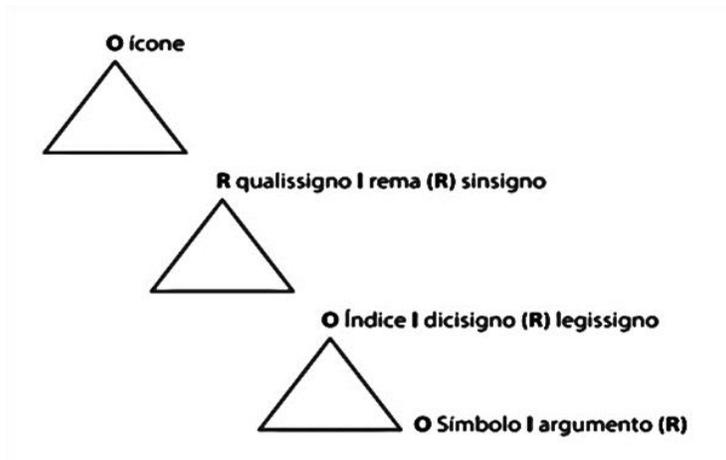


Figura 4: *A semiose de signos*. Adaptado de PEIRCE, 2010, p. 58.

A relação triádica *representamen* (R), **objeto** (O) e **interpretante** (I) visualizada na figura (4) traduz o **processo semiótico** e corresponde à noção de semiose. Isso significa que, para Peirce, não é o signo o objeto de estudo da semiótica, mas a semiose: a “semiótica é a doutrina da natureza essencial e variedades fundamentais de semiose possível” (CP: 4.484). A semiose é então “uma ação ou influência que é, ou implica, uma cooperação de três sujeitos, o signo, seu objeto e seu interpretante, tal que essa influência tri-relativa de modo algum se pode resolver em ações entre pares” (CP: 5.484). Sobre o fenômeno, Peirce explica: “*Semeiosis*, no período grego ou romano, à época de Cícero já, se bem me recordo, significava a ação de praticamente qualquer espécie de signos; e a minha definição confere a tudo o que assim se comportar a denominação de *signo*” (CP: 5.484). Nesse sentido, para Peirce pensar é necessariamente ligar signos, em uma concatenação ilimitada de associações de ideias nas quais estamos envolvidos constantemente, ainda que geralmente não nos demos conta disso. Trata-se de um processo de os signos virarem outros signos; assemelha-se a uma circularidade hermenêutica em um diálogo permanente entre o eu e o outro: o eu se torna outro e o novo, por sua vez, se torna eu novamente, e assim por diante.⁴³ O interpretante, para ser compreendido, exige ser interpretado por outro interpretante, em uma cadeia potencialmente infinita de interpretantes, algo a que o filósofo chama de semiose ilimitada, pela qual cada signo sugere “alguma coisa” ao signo sucessivo que o interpreta.⁴⁴ Ou seja, o que temos é uma forma ordenada de um

⁴³ Vide NÖTH, op. cit., 2003, p. 72.

⁴⁴ É importante ressaltarmos que a semiose ilimitada não é e não pode ser uma leitura livre em que a vontade dos intérpretes sova os textos até dar-lhes a forma que servirá a seus fins.

processo gerativo no qual o signo está fadado a crescer. A figura (4) é ilustrativa desse processo: podemos notar que um certo signo de *representamen* (ícone) se torna (é traduzido para) seu signo sucessor (índice) e que este signo, por seu turno, se torna (é traduzido para) o próximo signo (símbolo) ao longo da corrente semiótica. Cada realização do “mesmo” signo produz um signo que é agora um signo diferente. É precisamente nisto que reside a semiose de Peirce. Nessa linha de raciocínio, verifica-se que ela ampliou a noção de texto para além do verbal e asseverou o lugar de réplica na produção textual, apontando assim para a intertextualidade, por meio da qual um texto seria a retomada da voz (e modelo) de outros preexistentes.

Na linha de frente da semiótica peirceana, Umberto Eco exemplifica o fenômeno da seguinte forma: temos um fenômeno semiótico quando, no interior de um dado contexto cultural, determinado objeto pode ser representado pelo termo *rosa* e o termo *rosa* pode ser interpretado por flor vermelha, ou pela imagem de uma rosa, ou por toda uma história que narre como se cultivam as flores.⁴⁵ Volli reforça esse entendimento: “a semiose é ilimitada somente potencialmente, pois no fim cada signo perde o relevo necessário a posteriores interpretações. Mas enquanto cada signo é ativo e continua a ser interpretado, a cadeia dos interpretantes permanece aberta, sem nenhum limite *a priori*”.⁴⁶

1.1.4 Relações categóricas do Signo

Adentremo-nos no território dos signos, alicerçados pela tríade peirceana e buscando entender as relações que se estabelecem entre os signos. Cabe lembrar que

⁴⁵ Vide ECO, UMBERTO, *op.cit.*, 1995, p.183.

⁴⁶ Vide VOLLI, Ugo, *Manual de semiótica*. Trad. Silva Debetto C. Reis. São Paulo: SP. Edições Loyola. 2007, p. 37.

a decomposição da estrutura do signo na tríade peirceana dá-se somente para efeito didático, já que a ocorrência do signo é global, e não segmentada. Ao ser percebido, o signo se mostra enquanto ocorrência: ele pode evocar referências e suscitar interpretações. Conforme Peirce, o significado dos signos, especificamente dos signos linguísticos, encontra-se em outros signos. Ele mesmo escreve:

[...] todo signo é determinado pelo seu objeto: quer porque, em primeiro lugar, faz parte do objeto, e nesse caso chamo ao signo de *Ícone*: quer porque, em segundo lugar, está realmente, e na sua existência individual, ligado ao objeto individual, e nesse caso, chamo ao signo de *Índice*, quer, em terceiro lugar, pela certeza mais ou menos aproximada de que será interpretado como denotando o objeto em consequência de um hábito, e nesse caso chamo ao signo um *Símbolo*.⁴⁷

As mais conhecidas tríades formuladas por Peirce são as que dizem respeito ao signo em si mesmo (qualissigno, sinsigno e legissigno), à relação do signo com o objeto dinâmico (ícone, índice e símbolo) e à relação do signo com o interpretante (rema, dicente e argumento). Esse caráter triádico do signo fornece as três grandes divisões que Peirce mais detalhadamente explorou.⁴⁸ O quadro sinóptico esboçado a

⁴⁷ PEIRCE, op.cit., 1972, p. 20.

⁴⁸ Vide SANTAELLA, op. cit., 2004, p. 92. As relações triádicas são divisíveis em três modos, por tricotomia, conforme o primeiro, o segundo ou o terceiro correlato sejam, respectivamente, mera possibilidade, existência real ou lei. As três tricotomias acima descritas (quadro 1), quando combinadas, produzem uma segunda divisão dos signos em dez classes: (1) qualissigno: é uma mera qualidade tomada como signo (ex.: sensação de vermelho); (2) sinsigno icônico: é uma coisa ou evento da experiência cujas qualidades fazem com que signifique um objeto (ex.: um diagrama particular); (3) sinsigno indicial remático: coisa ou evento da experiência que chama a atenção para um objeto pelo qual sua presença é determinada (ex.: um grito de dor); (4) sinsigno dicente: objeto ou evento da experiência que funciona como signo de algo que o afeta diretamente, o que faz com que seja um índice (ex.: um cata-vento, uma foto); (5) legissigno icônico: é uma lei ou convenção que se apresenta como signo de algo (ex.: um diagrama geral); (6) legissigno indicial remático: é uma lei a requerer que cada um de seus casos seja afetado pelo objeto correspondente, de modo a atrair a atenção para este (ex.: um pronome demonstrativo); (7) legissigno indicial dicente: é uma lei cujos casos são afetados por seu objeto de modo a dar uma informação sobre ele (ex.: uma placa de trânsito no lugar em que significa); (8) legissigno simbólico remático: signo que representa seu objeto através de uma convenção (ex.: um substantivo); (9) símbolo dicente: signo que representa seu objeto através de uma convenção e que é interpretado sob a forma de um enunciado (ex.: uma proposição); (10) argumento: signo que apresenta seu objeto, em última análise, através das leis de um silogismo ou das leis segundo as quais a passagem de certas premissas para certas conclusões tende a ser verdadeira (ex.: um silogismo). Ressalte-se que não temos a pretensão de aqui cobrir toda a complexidade da teoria peirceana, mas sim de mostrar a interdependência dos signos, a fim de clarificar nosso propósito neste estudo. Para melhor compreender as categorias fenomenológicas peirceanas vide PEIRCE, op. cit., 1972, pp. 105-109; idem, 2010, pp. 55-58; SANTAELLA, op. cit., 2004, pp. 92-93; NÓTH, op. cit., 2003, pp. 90-91; COELHO NETO, op. cit., 2007, pp.62-63.

seguir resume as correlações categóricas do signo ou *representamen* (R), com relação a seus objetos (O) e interpretantes (I).

Categorias universais	O signo em relação a si mesmo (Representamen) (R)	O signo em relação ao objeto (O)	O signo em relação ao interpretante (I)
Primeiridade (Nível do sensível e do qualitativo)	Qualissigno (mera qualidade) 1.1	Ícone 1.2	Rema (possibilidade) 1.3
Secundidade (Nível da experiência, da coisa ou do evento)	Sinsigno (existente concreto) 2.1	Índice 2.2	Dicente (fato) 2.3
Terceiridade (Nível da mente, do pensamento e da razão)	Legissigno (lei geral) 3.1	Símbolo 3.2	Argumento (razão) 3.3

Quadro 1: *Correlações categóricas do Signo*. Adaptado de NÖTH, 2003, p. 90.

Fixando-nos, especificamente, nas correlações das três categorias no eixo horizontal e no vertical, encontramos o seguinte: há **um primeiro, um segundo e um terceiro signos** de um **representamen**, assim como há para um **objeto** e um **interpretante**. Percebe-se a profunda interdependência entre os diferentes tipos de signo; cada momento é ligado organicamente aos dois outros e conduz a uma compreensão da semiose como processo de representação, interpretação e produção de sentido. As combinações dos termos são determinadas por possibilidades lógicas que as distinções teóricas permitem. Ou seja, um terceiro pressupõe um segundo, que pressupõe um primeiro. Esquemáticamente, temos no eixo sintagmático a primeiridade, que recobre o nível do sensível e do qualitativo, e abrange o **qualissigno**, o **ícone** e o **rema**. É a passagem de um fenômeno (objeto que estimula um pensamento) pela consciência, exemplarmente a impressão provocada pela ideia de um som qualquer. A secundidade diz respeito ao nível da experiência, da coisa ou do evento: é o caso do **sinsigno**, do **índice** e do **dicissigno**. É a corporificação do fenômeno em

objeto sensível a partir do realce de uma (ou mais) de suas qualidades, como a sensação resultante da materialização do dito som em uma imagem mental (ou física, sensorial, etc.). A terceiridade refere-se à mente, ao pensamento, isto é, à razão: cobre o campo do **legissigno**, do **símbolo** e do **argumento**; trata-se da transcodificação da ideia em pensamento, em formulação de julgamento perceptivo, por via de regra em expressão verbal (ou equivalente).

No eixo paradigmático, temos: a primeiridade, na dependência de o signo ser, em si mesmo, mera qualidade, existente concreto ou lei geral, abrangendo o **qualissigno**, o **sinsigno** e o **legissigno**; a secundidade, na dependência de a relação do signo para com seu objeto consistir em o signo ter algum caráter por si mesmo ou estar em relação com um interpretante – o caso do **ícone**, do **índice** e do **símbolo**; a terceiridade, na dependência de seu interpretante representá-lo como signo de possibilidade, signo de fato ou signo de razão, abrangendo o **rema**, o **dicissigno** e o **argumento**.⁴⁹ Ainda a propósito da tricotomia dos signos, Pignatari reforça esse entendimento e afirma que a primeira tricotomia diz respeito ao signo considerado em si mesmo – ou seja, às relações formais dos signos entre cujas características criam-se relações sintáticas –, a segunda às suas relações com o objeto – o nível semântico – e, finalmente, que a terceira recobre o nível pragmático, o das suas relações com o interpretante.⁵⁰

Nota-se no quadro (1) que, de acordo com a primeira divisão do signo em relação a si mesmo, um signo pode ser denominado de qualissigno, sinsigno ou legissigno. Qualissigno é uma qualidade que é um signo, independentemente de estar

⁴⁹ Vide PEIRCE, op. cit., 1972, pp. 92-114.

⁵⁰ Vide PIGNATARI, op.cit.,2004, p. 50.

ou não encarnada em um objeto concreto. O branco, exemplarmente, é uma qualidade mesmo que não existissem objetos brancos. Um sinsigno (onde o prefixo *sin*, o mesmo que na primeira sílaba da palavra *singular*, significa “uma única vez”) é uma coisa existente ou acontecimento real que só pode sê-lo através de suas qualidades; de sorte que envolve um qualissigno ou, antes, vários qualissignos. Contudo, esses qualissignos são de tipo especial e só constituem um signo quando efetivamente corporificados – ou seja, quando uma qualidade (o branco, por exemplo) é percebida em um objeto determinado. Um legissigno é uma lei que é um signo, sendo tal lei comumente estabelecida por um coletivo de homens. Tomemos como exemplo o termo *palavra* quando dizemos que *caderno* é uma *palavra*. É um tipo geral que se manifesta e se realiza em uma existência individual.⁵¹

Nesse sentido, há três propriedades formais que capacitam o signo a funcionar como tal: sua qualidade, sua existência e seu caráter de lei. Imaginemos como exemplo uma cor vermelha, não corporificada em qualquer suporte, pura cor, cujo poder de sugestão leva-nos a divagações e associações que nos remetem a impressões de experiências vividas. O poder de sugestão dessa cor revelada pela qualidade dá-lhe a capacidade de funcionar como signo. Corporificada ou materializada num suporte, essa cor passa a ser um existente, tornando latente um possível referente. A propriedade de existir faz dessa cor um sinsigno. Quando a essa cor vermelha associamos a ideia de fogo ou sangue, fazemos com que um singular se amolde a uma generalidade, a uma convenção sociocultural – é a lei que opera nessa associação o que, na semiótica peirceana, recebe a denominação de legissigno.

⁵¹ Vide PEIRCE, op. cit., 1972, pp. 92-114.

Na segunda divisão, o signo em relação ao objeto, um signo pode ser denominado ícone, índice ou símbolo. O ícone é um signo que tem alguma semelhança com o objeto representado.⁵² Qualquer coisa, seja uma qualidade, um existente individual ou uma lei, será um ícone de algo, na medida em que é semelhante a esse algo e usado como signo dele. Um índice é um signo que se refere ao objeto que denota em razão de ver-se realmente afetado por aquele objeto. Não pode, conseqüentemente, ser um qualissigno, pois as qualidades são o que são, independentemente de qualquer outra coisa. Na medida em que um índice é afetado pelo objeto, tem necessariamente alguma qualidade que se lhe refere. Envolve, portanto, uma espécie de ícone, embora um ícone de tipo especial; e não é a simples semelhança com seu objeto, mesmo sob esses aspectos, que faz dele um signo, mas a efetiva modificação dele por força do objeto. Um símbolo é um signo que se refere ao objeto que denota por força de uma lei, geralmente uma associação de ideias gerais, produzidas por uma convenção, que opera no sentido de levar o símbolo a ser interpretado como se referindo àquele objeto. É assim, ele próprio, um tipo ou lei geral, ou seja, um legissigno. Assim sendo, atua através de uma réplica.⁵³ Não apenas ele é geral, como também é de natureza geral o objeto a

⁵² Entendendo aqui a imagem (ícone) como a similitude de um objeto, como algo que representa algo em razão de semelhança. Entre a imagem material (a que se reflete no espelho ou na superfície das águas; o retrato feito pelo pintor ou pelo fotógrafo) e aquilo que representa (o seu protótipo), entre a imagem psíquica e o objeto físico da qual é forma interna na mente do sujeito, há naturalmente uma relação de semelhança material. Trata-se de imagens sensíveis. Entre o conceito (formal) e aquilo de que é conceito há ainda uma razão de semelhança, não material, mas formal, contendo ele todas as propriedades essenciais (ou a ideia dessas propriedades) abstraídas dos objetos materiais ou imateriais particulares a que se pode aplicar. Esta semelhança não é perfeita, nem uma cópia conforme, como muitos pretendem. Ela permite certos comportamentos comuns entre o signo e o objeto do signo, mediatizados pelos outros tipos de signos do quadro.

⁵³ Legissigno: uma lei que é um signo. É um tipo geral, e não um objeto singular. É um protótipo que se manifesta e se significa por corporificações concretas, chamadas réplicas. Por exemplo, a palavra “o” normalmente aparecerá de quinze a vinte e cinco vezes numa página. Em todas essas ocorrências é uma e a mesma palavra, o mesmo legissigno, e cada uma de suas ocorrências singulares é uma réplica. A réplica é um sinsigno. Assim, todo o legissigno requer sinsignos (PEIRCE, op. cit, 2010, p. 52.). Exemplo: a palavra signo, enquanto abstração, enquanto *word type* (palavra-tipo), é um legissigno; a palavra signo completamente reproduzida em um texto, enquanto *word-token* (palavra-sinal ou ocorrência), é uma réplica, um exemplar da palavra-tipo. Mas a réplica é um sinsigno, pois toda réplica é um objeto singular. De maneira geral, as palavras, faladas e escritas, são legissignos; todo o legissigno comporta sinsignos (PIGNATARI, op. cit, 2004, p. 51).

que se refere. Ou seja, um símbolo é um *representamen* cujo caráter consiste precisamente em ser uma regra que determinará seu interpretante. A noção de representação que a tríade semiótica expressa só é introduzida na fenomenologia quando chegamos à terceira categoria (terceiridade). Será esta terceira categoria fenomenológica, ou seja, o símbolo, que irá corresponder à definição de signo genuíno, pois a noção de signo só se define na tríade.

Na terceira divisão do signo em relação ao interpretante, um signo pode ser denominado *rema*, dicissigno ou dicente argumento. O *rema* é um signo de possibilidade qualitativa, termo ou função proporcional que representa uma espécie de objeto possível. O dicissigno ou dicente é o signo de uma existência real, uma proposição envolvendo um *rema*. O argumento é um signo de lei, a expressão abreviada de um signo completo: o legissigno simbólico argumental. O argumento contém os dicissignos e é a expressão de todo o sistema que comporta regras. Nota-se portanto, no quadro (1), que o modelo das correlações categóricas do signo permite gerar uma tipologia dos signos divididos segundo as formas faneroscópicas. Há uma intrincada e profunda interdependência entre os diferentes tipos de signos, e a semiótica acarreta uma tentativa de saber o que eles têm em comum, o que os distingue uns dos outros e o que significa ser um signo em processo. Cada momento é ligado organicamente aos dois outros e conduz a uma compreensão da semiose como processo de representação, interpretação e produção de sentido.⁵⁴ Nessas categorias Peirce reúne uma série de elementos que analisam a produção sgnica e nos ensina a ver/descobrir com maior

⁵⁴ Vide SOUZA, op. cit., 2006, p. 163.

clareza a trama dos signos, resultantes das combinações no eixo sintagmático e das seleções no eixo paradigmático.

1.1.5 Relação Signo-Objeto

A partir das categorias universais da fenomenologia peirceana e da classificação dos signos em uma perspectiva semiótica, consideramos como fundamento de nosso estudo a segunda tricotomia, que descreve os signos sob o ponto de vista das relações entre o **signo** (*representamen*) e seu **objeto** (relações ditas semânticas). Peirce considera esta tricotomia como “a divisão mais importante dos signos” (CP: 2.275). Os três elementos que o compõem são determinados conforme as três categorias fundamentais: ícone, índice e símbolo. Convém conhecer com clareza as funções semióticas que elas podem exercer, isto é, em que sentido se distinguem. Representamos, no quadro (2), a forma como essas três categorias se apresentam quanto ao seu fundamento e à natureza mesma do objeto significado.

Categorias do Signo	Signo em relação ao Objeto	Fundamento	Natureza do Objeto	Significado
Primeiridade	1. Ícone (qualissigno)	Qualidade pura, semelhança.	Virtual (semelhança)	Particular
Secundidade	2. Índice (sinsigno)	Existência, traço, atualização.	Conexão Física (existência)	Particular
Terceiridade	3. Símbolo (legissigno)	Lei, hábito, mediação, evolução, semiose.	Mental (relação arbitrária)	Universal

Quadro 2: *Categorias que distinguem ícone, índice e símbolo.* Adaptado de NÖTH, 2003, p. 90.

Verificamos com base no funcionamento da relação sígnica com seu objeto que os três elementos desempenham papéis distintos, embora complementares. Cada um

dos signos está ajustado para cooperar com os outros dois, de modo a revelar o processo semiótico. Desse modo, há uma divisão triádica que distingue os signos conforme tenham o significante semelhante ao seu significado (signos icônicos), em uma qualquer conexão física com o seu significado (signos indicativos), ou ainda que não tenham uma relação determinada, mas apenas uma relação arbitrária entre significante e significado (signos simbólicos). Convém mencionar que essa tricotomia, assim como as demais estabelecidas por Peirce, não funciona como categoria separada de coisas excludentes, mas como parte integrante, sistemática e coesamente entrelaçada da teoria semiótica peirceana.

Relativamente ao primeiro, o ícone, o fundamento da relação significativa da imagem e do objeto que representa é unicamente a semelhança: ao contemplarmos uma imagem, essa se assemelha ao objeto que denota em virtude de certas características que lhe são próprias, e com ele apresenta alguma similitude. Nesse sentido, os signos que têm o poder de significação por ostentar alguma semelhança com o seu objeto, semelhança visual ou de propriedades, são chamados de ícones. O ícone é um signo presente e imediato, de modo que não entra em relação com outro. Ele é iniciante, original, fresco e livre porquanto, se envelhecer, já se secundariza. Ele não pode ser pensado, nem afirmado, porque afirmá-lo também é secundarizá-lo, uma vez que as afirmações pressupõem uma negação de “alguma coisa”. É a categoria da possibilidade qualitativa, a qualidade sensível das coisas. A natureza do objeto é do domínio do virtual. Um sentimento aparece sem relação com outras coisas – a qualidade absoluta de uma cor (por exemplo a branquidão, a azulidade), sem remeter

a outros sentimentos; a escultura de uma mulher, uma fotografia de um carro, e, mais genericamente, um diagrama ou esquema.

No segundo, o índice, o fundamento da relação que promove a significação é o de existência. É um signo que se refere ao objeto denotado em virtude de ser diretamente afetado por esse objeto. O índice é a categoria da existência, o domínio do fato atual. Se a qualidade é uma parte do fenômeno, quando ela se incorpora e passa a existir em algum lugar, em relação a “alguma coisa”, entra na categoria da secundidade. No momento em que se identifica o sentimento relacionando-o com algum fato, ele se torna segundo, singular, e passa a existir. A natureza do objeto é de uma ligação física direta. Os índices promovem significação pelo fato de indicarem o objeto e de serem automaticamente afetados por ele, de forma que a indefinição do objeto acarreta a perda do significado pretendido. Os índices não dependem do interpretante, uma vez que apenas apontam para outro signo, obtendo assim seu significado. Vejamos um exemplo: comecemos por imaginar o que sucede se, encontrando-me com os olhos fechados, alguém me introduz na boca um determinado fruto, que identifico como sendo um morango: pelo paladar e pelo olfato, recebo uma sensação complexa, sendo essas qualidades da “coisa” que me impressionam os sentidos nos objetos imediatos do meu conhecimento – são eles que se me manifestam ou representam. Através deles, porém, eu identifiquei o próprio fruto, com os restantes atributos essenciais que neste momento os meus sentidos – da vista, do tato – não podem apreender como sensações atuais, mas que recordam como sensações passadas. Essa sensação complexa, olfativo-gustativa, ou melhor, as qualidades físicas do objeto que a causaram, não só se

manifestam, mas fazem-me simultaneamente conhecer algo para além delas mesmas – o objeto “morango” com a totalidade dos seus atributos essenciais.

Em contraste com o ícone e o índice, o fundamento da relação do símbolo com seus objetos semióticos dá-se principalmente em virtude do uso repetido e regular, transformado em hábito. Ou seja, é um signo que se refere ao objeto denotado em virtude de uma associação de ideias produzidas por uma convenção. O símbolo é marcado pela arbitrariedade. Para Coelho Neto, a noção de símbolo em Peirce apresenta-se sob formas mutáveis. Segundo o autor, há nos textos do último passagens em que o fato de um *representamen* assumir a função de símbolo é algo que depende de um hábito, convenção ou disposição natural. Este último determinante do símbolo poderia levar a falar-se na existência de símbolos naturais, ao lado dos convencionais. Diante disso, tem-se aceitado como descrição mais pertinente do símbolo aquela em que Peirce o apresenta como *representamen* cuja significância especial reside no fato de existir um hábito, disposição ou qualquer outra norma a fazer com que esse signo seja sempre interpretado como símbolo. Nesse entendimento, nada seria responsável pelo fato de um signo ser símbolo a não ser a disposição das pessoas para interpretá-lo como tal.⁵⁵ Com efeito, todas as palavras de uma língua são símbolos porque não denotam coisas em particular, mas espécies de coisas, um tipo de coisa (a cor *verde* como símbolo da esperança). O símbolo é um signo mediador entre o intérprete e os fenômenos, o signo que traduz um objeto de percepção em um julgamento de percepção. Por isso, ele é legislador. Neste caso, devemos entender efetivamente que o ícone e o índice são ambos parte integrante do símbolo, o qual aproxima o primeiro e

⁵⁵ Vide COELHO NETO, op. cit., 2007, p. 60.

o segundo numa síntese explicativa do domínio do desenvolvimento dos signos, do processo da semiose, da produção das interpretações. Por exemplo, “palavras como “força”, “lei”, “riqueza”, ou “casamento” têm, para nós, significado muito diverso do que tinham para nossos ancestrais bárbaros”.⁵⁶

1.1.6 Objeto Imediato e Dinâmico

O **objeto** é o segundo elemento da tríade semiótica de Peirce, sendo que o primeiro é o **signo** e o terceiro o **interpretante**. O objeto determina o signo que, por sua vez, o representa para a mente interpretadora. As relações que o signo pode ter com o objeto são também em número de três: a relação de uma qualidade com o objeto, um ícone; a relação de um existente com o objeto, um índice; e a relação de uma lei com o objeto, o símbolo.

Peirce reconheceu duas espécies de objeto: o **imediate** e o **mediato** (real ou dinâmico). O primeiro é “o objeto dentro do signo”, o objeto “como o signo mesmo o representa e cujo ser depende, portanto, da representação dele no signo” (CP: 4.536). Ou seja, o objeto imediato seria o modo como o signo representa por meio de uma foto, uma frase ou uma música, sendo sempre a representação mental de um objeto que pode ou não existir. O segundo, o objeto dinâmico – também denominado objeto real – é o objeto de fato que determinará o signo, “o objeto fora do signo”; é “a realidade que, de certa maneira, realiza a atribuição do signo à sua representação” (CP: 4.536). É imediato e dinâmico porque só pode ser indicado no processo da semiose. Sendo assim, o objeto imediato é o que o signo representa e que está contido no próprio signo. Por

⁵⁶ Vide PEIRCE, op. cit., 1972, p. 130.

exemplo, a palavra “livro” não é idêntica ao objeto *livro*, mas o representa simbolicamente. A palavra “livro” é assim o objeto imediato, e o *livro* o objeto dinâmico. “Ele se chama imediato porque só temos acesso ao objeto dinâmico através do objeto imediato, pois, na sua função mediadora, é sempre o signo que nos coloca em contato com tudo aquilo que costumamos chamar de realidade”.⁵⁷ O objeto dinâmico é, portanto, “aquilo que, pela natureza das coisas, o signo não pode deixar de exprimir e só pode indicar, deixando para o intérprete descobri-lo por experiência colateral” (CP: 8.314). Dependendo da natureza do fundamento do signo (se é uma qualidade, um existente ou uma lei), também será diferente a natureza do objeto imediato do signo e, conseqüentemente, a relação que o signo mantém com o objeto dinâmico. Segundo Santaella, o objeto imediato de um ícone só pode sugerir ou evocar seu objeto dinâmico, ao passo que o objeto imediato de um índice indica seu objeto dinâmico e o objeto imediato de um símbolo representa seu objeto dinâmico.⁵⁸

Peirce subdivide o objeto imediato em três: **descritivo**, **designativo** e **copulante**. No caso do **qualissigno icônico**, seu objeto imediato tem sempre um caráter descritivo, pois este determina seu objeto dinâmico, declarando seus caracteres. No caso do **sinsigno indicial**, seu objeto imediato é um designativo, pois dirige a retina mental do intérprete para o objeto dinâmico em questão. No caso do **legissigno simbólico**, seu objeto imediato tem a natureza de um copulante, pois meramente expressa as relações lógicas destes objetos com seu objeto dinâmico.⁵⁹ O objeto dinâmico também apresenta três subdivisões: abstrato, ocorrente e coletivo.

⁵⁷ Vide SANTAELLA, op. cit., 2008, p. 15.

⁵⁸ Ibidem, p. 16.

⁵⁹ Vide SANTAELLA, op. cit., 2004, pp. 38-44.

Quando o objeto imediato é um descritivo, o objeto dinâmico é um possível e o signo em si mesmo um abstrativo. Por exemplo, a palavra beleza ou o “belo” é um signo abstrativo que tem por objeto imediato um descritivo cujo objeto dinâmico só pode ser um possível, quer dizer, todas as coisas que foram, são e serão possivelmente belas.⁶⁰ Quando o objeto imediato é um designativo, quer dizer, quando dirige a mente do intérprete para o seu objeto dinâmico, este só pode ser uma ocorrência, coisa existente ou fato atual do passado ou futuro. Nesse caso, o signo em si é um concretivo, quer dizer, algo concreto, existente. Quando o objeto imediato é um copulante, apresentando relações lógicas, o objeto dinâmico é um necessitante, algo de caráter geral, um tipo, e o signo em si é um coletivo.⁶¹ No caso específico do símbolo, segundo Santaella, pode-se dizer que o objeto imediato corresponde com o objeto dinâmico, tal como esse se faz representar no contexto de uma semiose particular, ou seja, tal como um determinado processo sígnico o torna conhecível.⁶²

1.1.7 Interpretante Imediato, Dinâmico e Final

O terceiro elemento da tríade do signo é o **interpretante**, que corresponde ao efeito interpretativo que o signo produz em uma mente real ou meramente potencial.⁶³

⁶⁰ Ibidem, pp. 16-40.

⁶¹ Ibidem, p. 16.

⁶² Vide SANTAELLA, op. cit., 2004, p. 42.

⁶³ É preciso considerar que interpretante não quer dizer intérprete, antes é algo mais amplo, mais geral. O intérprete tem um lugar no processo interpretativo, mas este processo está aquém e vai além do intérprete. A semiótica de Peirce não é psicologizante e recusa o sujeito do discurso (crítica a Descartes), antes fundamentalmente social. Segundo SOUZA, Lícia Soares de, em *Introdução às Teorias Semióticas* (2006, p. 157), Peirce sempre defendeu a natureza social do signo, não opondo, como faz Saussure, língua e fala, mas eliminando simplesmente o sujeito do discurso. O eu que fala é o lugar de comunicação dos interpretantes em situação, e toda a situação é social. Esta recusa de um subjetivismo isolado aproxima Peirce de Bakhtine. Entretanto, a influência de Saussure é particularmente digna de nota, à luz do fato de que o trabalho pelo qual ele é largamente conhecido, o *Curso de Linguística Geral*, ter sido publicado somente em 1916, três anos após sua morte, numa versão editada a partir das notas de aulas tomadas por seus alunos Charles Bally e Albert Sechehaye. F. Saussure foi aclamado como o “pai da Linguística Moderna”, o linguista que reorganizou o estudo sistemático da língua e das linguagens de maneira a tornar possíveis os avanços da linguística do século XX. Saussure ajudou a promover a semiologia, a ciência geral

Para Santaella, a teoria dos interpretantes de Peirce é um conjunto de conceitos que fazem uma verdadeira radiografia (ou até microscopia) de todos os passos através dos quais os processos interpretativos ocorrem. Peirce divide o interpretante em **imediate**, **dinâmico** e **final**, tendo em vista que, para ele, há pelo menos três passos para que o percurso da interpretação se realize.⁶⁴ O **interpretante imediate** é interno ao signo, pois é o potencial interpretativo do signo. Esse potencial será efetivado quando o signo encontrar um intérprete qualquer. Ou seja, “assim como o signo tem um interpretante imediate, que lhe é interno, também tem um interpretante interno. Trata-se do potencial interpretativo, do signo [...]”.⁶⁵ Por exemplo, um livro na biblioteca, uma pintura em uma exposição, uma música em um ipad, um vídeo na internet, todos eles contêm internamente um potencial para serem interpretados tão logo encontrem um intérprete. Trata-se da interpretabilidade do signo ainda no nível abstrato. O **interpretante dinâmico** se refere ao efeito que o signo efetivamente produz em um intérprete; seria o efeito real e singular que o signo produz em cada interpretante particular, num determinado momento da semiose, o qual se encontra fora do signo. Exemplarmente, uma tragédia ou comédia no teatro ou cinema. Peirce o subdivide em **emocional**, **energético** e **lógico**, de acordo com as categorias de primeiridade, secundidade e terceiridade. O primeiro efeito provocado pelo signo, o emocional, é uma simples qualidade de sentimento, isto é, um interpretante emocional. Os ícones tendem a produzir esse tipo de interpretante com mais intensidade, exemplarmente músicas, poemas, certos filmes que trazem qualidades de sentimentos

dos signos e dos sistemas de signos e o estruturalismo, que foi uma importante tendência na antropologia contemporânea e na crítica literária, além da Linguística.

⁶⁴ Vide PEIRCE, op. cit., 1972, p. 131.

⁶⁵ Ibidem, p. 132.

para o primeiro plano. O segundo, o interpretante energético, corresponde a uma ação física ou mental, pois requer atenção para um fato, um objeto dinâmico. Os índices tendem a produzir esse tipo de interpretante com mais intensidade, na medida em que “chamam nossa atenção, dirigem nossa retina mental ou nos movimentam na direção do objeto que eles indicam”.⁶⁶ O terceiro, o interpretante lógico, é um efeito que necessita de regra ou lei para ser interpretado. Nesse caso, o signo se refere a seu objeto dinâmico por associações convencionalizadas anteriormente, por um hábito associativo que o leva a significar. Ou seja, o signo é interpretado através de regras internalizadas pelo intérprete, sem as quais o símbolo não poderia significar. O mesmo é dizer, “a lei que lhe dá fundamento tem de estar internalizada na mente de quem o interpreta”.⁶⁷ Desse modo, o **símbolo** se constitui como tal apenas através do **interpretante**. Quer isto dizer que só o símbolo é genuinamente triádico e, para agir como signo, independe de uma conexão factual com o seu objeto (caso do índice), assim como independe de qualquer semelhança com seu objeto (caso do ícone).

Quando, a partir de um interpretante lógico, há uma mudança de hábito, ocorre o **interpretante final**, que corresponde ao terceiro nível do interpretante. Peirce (*apud* Santaella) introduziu dentro do interpretante lógico um conceito muito importante, o de interpretante lógico último, que equivale à mudança de hábito.⁶⁸ De fato, se as interpretações sempre dependessem de regras interpretativas já internalizadas, não haveria espaço para a transformação e a evolução. A mudança de hábito introduz esse elemento transformativo e evolutivo no processo de interpretação. Assim, temos o

⁶⁶ Vide SANTAELLA, op. cit., 2008, p. 25.

⁶⁷ *Idem*, loc.cit.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 26.

terceiro nível do interpretante, o interpretante final, que se refere “ao resultado interpretativo a que todo intérprete estaria destinado a chegar se os interpretantes dinâmicos do signo fossem levados até o seu limite último. Como isso não é jamais possível, o **interpretante final** é um limite pensável, mas nunca inteiramente atingível”.⁶⁹

Diante do exposto, podemos concluir que o objeto (dinâmico) determina o signo (que contém nele o objeto imediato), o qual por sua vez determina o interpretante (interpretante imediato, contido no próprio signo) para uma mente interpretadora (interpretante dinâmico) que gera outro signo, e assim sucessiva e indefinidamente. O interpretante emocional seria nossa resposta em primeiridade, por exemplo, ao som provocador de uma buzina no trânsito ou a um xingamento impensado, enquanto o interpretante energético bem poderia ser nossa atitude de pedir desculpas e manter a calma. Quanto ao interpretante lógico, ele corresponderia a um raciocínio do tipo “preciso verificar quais os pontos cegos de meu veículo”. Peirce afirmava que o interpretante energético, embora inscrito na existência, pode ser imaginado. Se assim pudéssemos agir sempre, prevendo e corrigindo nossa atitude em secundidade, muito ganharíamos na coerência de nossos atos, tal qual propõe o pragmatismo (CP, 3.293). Portanto, todos esses interpretantes são intrínsecos ao processo semiótico. A formação do hábito, visto como disposição para agir, detém (pelo menos provisoriamente) o processo sem fim da interpretação.

⁶⁹ Vide SANTAELLA, op. cit., 2008, p. 26.

1.2 SEMIÓTICA PEIRCEANA E LITERATURA

O centro de todo e qualquer estudo semiótico é a linguagem, seja ela verbal ou não-verbal, gerando as formas de manifestação dos signos como força intrínseca de seus significados. As linguagens habitam, constituem e estruturam os mundos e os universos. Não existe mundo totalmente independente da linguagem, ou seja, não existe mundo que não seja expresso na linguagem. O estudo fenomenológico é o que vai permitir a decifração do mundo enquanto linguagem. Esta é a razão pela qual a Semiótica é tão importante e tem muito a dizer, fazendo-se fundamental na Filosofia, na Ciência, nas artes e nas demais formas de linguagens e saberes. E, dentro das artes, constituída como linguagem ou linguagens, inscreve-se a literatura, que além de retratar uma época representa de forma clara e poética os conflitos humanos. A Semiótica, mais especificamente a Gramática especulativa, permite-nos o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno de produção de significação e de sentido. Sendo assim, nunca é demais afirmar que, embora não rejeitando as contribuições das demais teorias semióticas, consideramos a semiótica peirceana cientificamente a mais fundamentada e estruturada para apreender o vário e complexo universo sígnico.⁷⁰

Pignatari, ao esclarecer as razões que tornam singular a teoria semiótica peirceana, afirma que, de saída, ela nos evita o grave risco de “verbalizar” os demais

⁷⁰ Vide SANTAELLA, op. cit., 2008, p. XI. A semiótica peirceana não é uma ciência especial ou especializada, como o são a física, a química, a biologia, a sociologia, a economia ou outras, ciências que têm um objeto de estudo delimitado e de cujas teorias podem ser extraídas ferramentas empíricas para serem utilizadas em pesquisas aplicadas. Tampouco é uma ciência especial como a linguística e outras correntes da semiótica que partem de bases linguísticas, especialmente as derivadas do estruturalismo, inseparáveis de um método. Diferentemente de uma ciência especial, a semiótica de Peirce é uma das disciplinas que compõem uma ampla arquitetura filosófica concebida como ciência com um caráter extremamente geral e abstrato. O escopo da semiótica filosófica de Peirce vai muito além de uma mera teoria dos signos *stricto sensu*, constituindo-se numa vastíssima fundação para qualquer tipo de investigação ou pesquisa.

sistemas de signos, convidando e instigando-nos a compreender melhor não apenas os signos não verbais em suas naturezas específicas, como também a natureza do signo verbal em relação aos demais. “Por aí, pode perceber-se a importância da semiótica peirceana para o estudo da Literatura, uma vez que situar mais claramente o signo verbal em relação aos demais signos é uma tarefa de primeira ordem, [...] para a compreensão do fenômeno literário.”⁷¹ Joseph Brent, por seu lado, afirma que “Peirce foi um autêntico herói trágico” e que “os antigos Gregos tê-lo-iam, decerto, acusado de *hybris* por sua intenção de descobrir, revelar, e escapar com o segredo das coisas – o enigma da Esfinge –, especialmente por sua alegação prometética de que ele realmente conseguiria encontrar o segredo e estava a ponto de dá-lo à humanidade”.⁷²

Na visão de Santaella, além de nos fornecer definições rigorosas do signo e do modo como os signos agem, a gramática especulativa contém um grande inventário de signos e de misturas sígnicas, nas inumeráveis gradações entre o verbal e o não verbal, até ao limite do quase-signo.⁷³ Nesse manancial conceitual se encontram as bases teóricas que sustentam o método e dele podemos extrair estratégias metodológicas para a leitura e análise de processos empíricos de signos: imagens, sonhos, literatura, música, rádio, publicidade, filmes, arquitetura, vídeos, hipermídia, entre outros. Para tanto, a gramática especulativa trabalha com os conceitos abstratos capazes de determinar as condições gerais que fazem com que certos processos, quando exibem comportamentos que se enquadram nas mesmas, possam ser considerados signos. Por isso, é uma ciência geral dos signos. As diversas facetas que a análise semiótica

⁷¹ Vide PIGNATARI, op. cit., 2004, p. 22.

⁷² Vide BRENT, op. cit., 1993, p. 339.

⁷³ Vide SANTAELLA, op. cit., 2008, p. XIV.

apresenta podem nos levar a compreender qual a natureza e quais os poderes de referência dos signos, que informações transmitem, como são emitidos, produzidos e utilizados, bem como o tipo de efeitos que são capazes de provocar no receptor.⁷⁴

Mais do que oferecer um instrumental capaz de auxiliar-nos na compreensão dos textos, a Semiótica peirceana permite-nos superar o clássico conflito entre “forma” e “conteúdo”, com a sua noção de interpretante. Peirce rompe a dicotomia significante/significado, agilizando e esclarecendo o processo de significação, que de outro modo estaria condenado a congelar-se em “coisa”. Igualmente importante é a sua clássica tricotomia do **signo em relação ao seu objeto**, a saber, **ícone**, **índice** e **símbolo**. O primeiro é o signo daquela qualidade do universo possível que abrange e é abrangido pelo não verbal; o segundo é o signo daquele fluido momento topológico, que ora aponta para um ora para outro; e o terceiro é o signo da generalização e da norma, unido prioritariamente ao sistema verbal. Muitas são as transformações desses signos, mas a sua tipologia básica permanece instigante e esclarecedora.⁷⁵

Com Peirce, a linguagem não se restringe ao âmbito do discurso verbal, lugar este onde se assenta a lógica ocidental. O conceito de linguagem se alarga para além das linguagens verbais, e entre elas a literária; as múltiplas linguagens são alvo da sua semiótica, porquanto todas as manifestações artísticas, verbais e/ou não verbais, são igualmente dotadas de poesia. Peirce, embora não sendo poeta, reconhece a esse artista o seu valor:

⁷⁴ Vide SANTAELLA, op. cit., 2008, p. 4.

⁷⁵ Vide PIGNATARI, op. cit., 2004, p. 112.

Ouço você dizer: “Tudo isso não é fato; é poesia”. Bobagem! Poesia ruim é falsa, concedo; mais é mais verdadeiro do que a verdadeira poesia. E permitam-se dizer aos homens de ciência que os artistas são observadores mais refinados e exatos do que eles, exceto por aquelas minúcias pelas quais o homem de ciência procura. Ouço-os dizer: “Isso tem cheiro de concepção antropomórfica”. Respondo que toda a explicação científica de um fenômeno natural é na hipótese de que há algo na natureza ao que a razão humana é análoga”.⁷⁶

Isto quer dizer que, com a Semiótica, as artes da literatura entram em nova conjunção sígnica, em que o verbal é recuperado pelo não verbal de modo a revelar novos estratos e novas virtualidades de sua própria natureza. Parafraseando Pignatari, a semiótica é uma metalinguagem não heteronômica de grandes possibilidades e instigações na análise do signo literário, apresentando além disso a vantagem não apenas de não excluir, como, quem sabe, até induzir a (melhores) usos e aplicações de abordagens históricas, psicológicas, sociológicas ou ideológicas de natureza heteronômica (pense-se numa Semiótica do poder).⁷⁷ Na Literatura, em termos da Semiótica de Peirce, o que caracteriza o fenômeno poético é a transformação de símbolos em ícones. Os signos que se organizam por similaridade, por analogia, são ícones, *figuras* – por exemplo uma foto, um desenho, uma melodia, um quadro, uma casa, não sendo necessário que o ícone seja “figurativo” ou representação de algo existente: o desenho de um rosto é um ícone, mas o de um círculo também o é. Já os signos que se organizam por contiguidade são símbolos (as palavras, faladas e escritas, são símbolos por excelência). Na poesia, predominam as relações de formas; na prosa, os conceitos, como diz Pignatari:

⁷⁶ Vide PEIRCE, op.cit.,1998, p. 193.

⁷⁷ Vide PIGNATARI, op. cit., 2004, p. 116.

A poesia tenta ser ou imitar o objeto ao qual se refere, por meio de formas analógicas (“chove chuva choverando”), enquanto, na prosa, tentamos “contar” o que está acontecendo (“a chuva está caindo”). É por essa razão que posso “resumir” um romance ou uma tese, mas não posso resumir um poema, um quadro ou uma sinfonia. Posso resumir um conceito, mas não posso resumir uma forma.⁷⁸

Nesse sentido, um conceito jamais poderá substituir uma forma, um símbolo jamais poderá substituir um ícone. Para analisá-los, no entanto, precisamos de conceitos aplicáveis em operações lógicas do pensamento, operações metalinguísticas sem as quais não há possibilidade de abordagem científica e de comunicação racional. Convém lembrar que o índice é um signo que mantém uma relação direta (física) com a coisa à qual se refere. Quando analisamos e resumimos exemplarmente uma narrativa, montamos um quadro lógico-analógico de indícios, de pegadas do objeto em estudo. Assim, um quadro-indicial é ao mesmo tempo um quase-argumento (ou quase-conceito) e uma quase-figura. É, pois, um *dicente*⁷⁹ que se mostra da maior utilidade na análise de obras tanto em prosa quanto em poesia. A interpretação que fazemos desse quadro se manifesta sob a forma de conceitos, constituindo um *argumento*⁸⁰ – que é o signo mais lógico e genérico de que é capaz o interpretante, equivalente à formulação de uma lei.

A obra literária, pela lei ou pela norma, faz ver o universo, o mundo vivido possível. A essa categoria Peirce dá o nome de retórica ou lógica pura. "Seu objetivo é o de determinar as leis pelas quais, em toda inteligência científica, um signo dá origem

⁷⁸ Vide PIGNATARI, op. cit., 2004, p. 24.

⁷⁹ Dicente é um dicissigno ou signo dicente (escala de correspondência: secundidade, sinsigno, nível semântico, índice existente); um signo, para o seu interpretante, de existência real. É uma proposição ou quase proposição. Ver Figura 2. Cf., PIGNATARI, op. cit., 2004, p. 54.

⁸⁰ Argumento (escala de correspondência; terceiridade. Legisigno, nível pragmático, símbolo, lei - signo, para o seu interpretante, de uma lei, de um enunciado, de uma *proposição-enquanto-signo*. Ou seja, o objeto de um argumento, para o seu interpretante, é representado em seu caráter de signo; esse objeto é uma lei geral ou tipo. Vide Figura 2. Cf., PIGNATARI, op. cit., 2004, p. 54.

a outro signo e, especialmente, um pensamento acarreta outro".⁸¹ Entretanto, embora as categorias sejam onipresentes e não possam ser claramente separadas em qualquer fenômeno dado, há sempre a predominância de uma sobre as outras duas. Essa predominância pode ser percebida quando o fenômeno está sob análise, isto é, diante do processo de signos que se quer ler semioticamente. Portanto, uma obra literária pode pertencer a todas as categorias descritas por Peirce, ou seja, pode ser analisada em nível discursivo: o objeto pelo objeto, a **primeiridade**. Mas é também **secundidade**, ou seja, um índice, pelo contexto e pelas relações estéticas e técnicas com que se apresenta. Refere-se a algum tipo de ideia, com conteúdo similar a uma ideia que já está criada na mente e possui um significado, a **terceiridade – o símbolo** que, em um nível maior de semioticidade, permite um processo de semioses ilimitadas.

Nas duas tragédias clássicas que analisaremos são construídas versões de mundo através de sistemas de símbolos, o nível mais perfeito da semiótica, e esses símbolos produzem efeitos que transcendem as circunstâncias na medida em que cada **símbolo** deve ter ligado a si seu índice de reações e ícones de qualidades. O nível da terceira expressão de signos mais desenvolvidos, que permitem um maior nível de abstração sem que, contudo, o texto deixe de pertencer às outras categorias descritas por Peirce. De fato, um signo em terceira expressão contém em sua essência as demais categorias, e as obras literárias possibilitam impregnar conteúdos embutidos por trás dos símbolos. Logo, o material teórico que encontramos na semiótica peirceana presta-se com muita aptidão ao uso pretendido. Cumprida a exposição das ferramentas teórico-metodológicas para análise das peças, impõe-se agora uma incursão pela

⁸¹ Vide PEIRCE, op. cit., 1972, p. 46.

tipologia das imagens, com o objetivo de lançar bases estruturantes para a natureza do estudo em questão.

Capítulo II

Tipologia das imagens

2.1 TERRITÓRIOS DA IMAGEM E DO SÍMBOLO

A metáfora é um elemento valioso também da organização do texto visual: ela carrega as marcas da relação entre o símbolo e o ícone peirceanos, permitindo, na fatura da imagem, o afloramento do conceito.

(Valdevino Soares Oliveira, 1999)

O registo verbal e a imagem, enquanto modos de representar e significar a realidade própria de cada um, complementam-se, de maneira que um não pode substituir inteiramente o outro – são imagens de espelhos paralelos. O velho dito de que uma imagem vale por mil palavras é, portanto, tão enganoso quanto o seu oposto. Quando se trata de explicar as formas específicas de representação, de acesso e de conhecimento da realidade que as imagens suscitam, nada impede que as imagens sejam traduzidas na linguagem verbal. Elas funcionam como um duplo, porquanto representam aspectos do mundo visível por meio das relações de semelhança que com eles mantêm. Entretanto, nem sempre a imagem reproduz aspectos daquilo que é naturalmente visível. Segundo Santaella, há pelo menos três modalidades principais de imagens. Primeiro, **as imagens em si mesmas**, que se apresentam como formas puras, abstratas ou coloridas. Segundo, **as imagens figurativas**, que se assemelham a algo existente no mundo, ou supostamente existente, como são as figuras imaginárias, mitológicas, religiosas, entre outras. Há ainda, em terceiro lugar, **as imagens simbólicas**. Neste último tipo, embora as imagens apresentem figuras reconhecíveis, essas figuras têm por função representar significados que vão além daquilo que os olhos veem. O simbolismo adiciona camadas de significados que estão por trás das

imagens.⁸² Como tal, no âmbito dessas representações temos que considerar a **imagem** e o **símbolo**, sendo que imagens se tornam símbolos quando o significado de seus elementos só pode ser entendido com a ajuda do código de uma convenção cultural.

Tendo em vista os objetivos propostos neste trabalho, desenvolveremos aqui subsídios teóricos que procurem dar conta do estudo da **imagem** e do **símbolo**, categorias presentes na semiótica de Peirce, o contexto epistemológico onde assentamos as raízes deste estudo. Objetivamente considerada, essa relação é evidentemente de causa-efeito, mas o que subjetivamente prevalece é a conexão de contiguidade. Neste caso, como veremos, a diferença essencial entre a imagem e o símbolo reside em que a primeira é representação e, portanto, signo de um objeto particular, ao passo que o segundo é signo de um objeto universal.

O símbolo é, assim, a imagem criada a partir da imaginação com base nas interpretações representativas do sujeito em relação a um determinado objeto concreto ou abstrato. Onde quer que haja uma comunidade haverá um repertório imagético e simbólico de representação. Faz parte da natureza humana atribuir sentido e valorar os elementos concretos e abstratos constituídos na natureza. Os indivíduos e a sociedade atribuem graus de valoração às coisas que os rodeiam de acordo com a cultura ou situação histórica em questão. Nesse sentido, a imagem é o reflexo do mundo produzido por e em nossa mente. Schopenhauer proclamou que “o mundo é minha representação”⁸³, máxima que por si só explica o abismo que existe entre a imagem que temos do objeto e o objeto em si mesmo, entre o objeto propriamente dito, aquilo que

⁸² Vide SANTAELLA, Lúcia, *Leitura de imagens*. São Paulo. Editora Melhoramentos, 2012, pp. 18-19. Ver também TODOROV, Tzvetan, *Teorias do Símbolo*, Edições 70, Lisboa, 1979, p. 19.

⁸³ Vide SCHOPENHAUER, A., *O mundo como Vontade e como Representação*. São Paulo: UNESP, 2005, p. 21.

existe em si, e o objeto tal como ele nos aparece – podendo ser este objeto um ser vivo ou outro ente qualquer inanimado de natureza concreta ou abstrata. O mundo real é transposto para a representação e abre-se, desse modo, outra dimensão de significados, não verbalizados, mas sugeridos através de imagens e símbolos.

A questão exige cuidadosa consideração. Por isso, para se compreender o significado das imagens presentes nos textos de Ésquilo, torna-se necessário delimitar conceitualmente os termos **imagem** e **símbolo**, não só em suas fronteiras puramente etimológicas, mas também na análise teórica proposta neste trabalho, pois estes termos possuem uma diferenciação semântica relevante. Para tal, faremos um retorno à concepção de imagem na tradição clássica, haja vista a noção de imagem ser o centro das reflexões filosóficas em Platão e Aristóteles.⁸⁴ Veremos que a imagem, no sentido platônico de todo e qualquer objeto de uma percepção sensorial, constitui a matéria-prima tanto da poesia quanto do pensamento mítico. Importa-nos, antecipadamente, considerar que existe uma dualidade conceitual entre imagem e símbolo: todo símbolo é uma imagem ou ideia, ao passo que nem toda ideia está necessariamente sujeita a uma simbolização; da mesma forma, *todo símbolo é um legissigno, mas nem todo legissigno é um símbolo*, tendo em vista que ele pode também ser um legissigno icônico ou indicial. Os símbolos ultrapassam de forma sutil a própria imagem em si. Mas tanto o imagético quanto o simbólico são amparados pelo imaginário, pois a criação de símbolos só é possível devido ao fundamento psíquico da imaginação. Nosso objetivo,

⁸⁴ E.g. Platão, *República* 510a. Aristóteles (*Da Interpretação*) define a palavra como símbolo (*symbolon*) de afecções da alma. No pensamento do estagirita “as coisas na voz são os símbolos das afecções na alma, as coisas escritas [são os símbolos] das coisas na voz.” (1.16a 3-4). E, do mesmo modo que as letras não são as mesmas para todos, as vozes não são as mesmas, enquanto os estados de alma, de que essas expressões são imediatamente os signos, são idênticos para todos, como são idênticas também as coisas das quais os estados psíquicos são as imagens (1.16a 4-8). Assim, se a linguagem enquanto símbolo é signo, é porque, constituindo-se como uma voz significativa convencional, evidencia ou manifesta estados psíquicos.

portanto, não é historicizar as diversas definições de imagem e símbolo, antes nos ater às concepções de Charles Sanders Peirce, imprimindo desta forma um recorte neste universo.

2.1.1 Imagem

Não há dúvidas de que a palavra *imagem* tem um emprego polissêmico. Essa polissemia teve sua origem no termo grego εἰκών, que abarcava todos os tipos de imagem, desde pinturas a estampas de um selo, assim como imagens sombreadas, tidas como naturais, e espelhadas, chamadas artificiais.⁸⁵ Segundo Joly⁸⁶, um dos sentidos do termo latino *imago* (*imago rei in fantasia*), etimologia do termo “imagem”, designa a máscara mortuária da Antiguidade romana. Essa acepção vincula a imagem, que pode também ser o espectro ou alma do morto (*phantasma*), não só à morte, mas também a toda a história da arte e dos ritos funerários. Em meio à tradição dos estudos sobre a **tipologia de imagens**, encontramos cinco domínios principais: (1) o domínio das imagens mentais, imaginadas e oníricas, que brotam do poder de nossas mentes para configurar imagens, não precisando necessariamente de apresentar vínculos com imagens já percebidas; (2) o domínio das imagens diretamente perceptíveis, as imagens que apreendemos no mundo visível, aquelas que vemos diretamente na realidade em que nos movemos e vivemos; (3) o domínio das imagens como representações visuais, as quais correspondem a desenhos, pinturas, gravuras, fotografias, imagens cinematográficas, televisivas, holográficas e infográficas, também chamadas de “imagens computacionais”; (4) o domínio das imagens verbais,

⁸⁵ Vide SOUZA, op. cit., 2006, p. 27.

⁸⁶ Vide JOLY, Martine, *Introdução à análise da imagem*. Trad. Marina Appenzeller. 1996, p. 42.

construídas por meios linguísticos, tais como metáforas e descrições; e (5) o domínio das imagens ópticas, de que são exemplo espelhos e projeções.⁸⁷

Presente na origem da escrita, das religiões, da arte e do culto dos mortos, a imagem é um núcleo de reflexão filosófica desde a Antiguidade. Uma das suas definições mais antigas encontra-se no livro VI da *República* de Platão (510a), onde se declara que a única imagem válida é a “natural”, em primeiro lugar as sombras, depois os reflexos que vemos na água ou na superfície de corpos opacos, polidos, brilhantes, e todas as representações desse gênero; saindo deste domínio, a imagem traduz a fraqueza da alma humana, desviava da verdade, sendo portanto enganadora. Note-se que Platão (427-347 a.C.) refere-se às imagens naturais e não às imagens produzidas pelos seres humanos. Porém, mesmo sendo natural, a imagem é um duplo, quer dizer, ela reproduz características reconhecíveis de algo visível. Como ferramentas filosóficas, Platão privilegiou as imagens naturais em detrimento das artificiais, criadas ou recriadas por agentes humanos. Aristóteles (384-322 a.C.), ao contrário, viu na imagem a possibilidade de produzir conhecimento e sugeriu que todo o pensamento requer imagens, pois, no que concerne à alma pensante, as imagens tomam o lugar das percepções diretas; e, quando a alma afirma ou nega que essas imagens são boas ou más, está com isso evitando-as ou perseguindo-as.⁸⁸

A esse respeito, afirma Santaella que as imagens anunciadas em Aristóteles ilustram o primeiro dos dois domínios por que perpassa o estudo da imagem. Em

⁸⁷ Vide SANTAELLA, op. cit., 2012, pp. 18-19; SANTAELLA e NÖTH, op.cit., 2008, p. 15; MANGUEL, Alberto, *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Tradução de Rubens Figueiredo et al. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, pp.177-199; GOODMAN, Néilson, *As linguagens da arte. Uma abordagem à teoria dos símbolos*. Trad. Vitor Moura e Desidério Murcho. Lisboa: Gradiva, 2006; METZ, Christian et al., *A análise das imagens*. Petrópolis: Vozes, 1974, pp. 7-59; AUMONT, Jacques, *A imagem*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Campinas: Papirus, 1993, pp. 63-64.

⁸⁸ Vide JOLY, op. cit., 1996, pp. 18-19.

primeiro lugar, temos o **domínio do imaterial** das imagens em nossa mente. Imagens imateriais são representações mentais que ficam na esfera da imaginação, fantasia, sonho, esquema ou modelo; correspondem, por exemplo, à impressão que temos quando lemos ou ouvimos a descrição de um lugar, e um rolo de imagens se desdobra de tal modo a possibilitar ver a cena como se estivéssemos lá, configurando uma linguagem feita de imagens traduzíveis em palavras e de palavras traduzíveis em imagens. Por meio delas tentamos abarcar e compreender nossa própria existência. Aquilo que consideramos imagens mentais conjuga a impressão dupla de visualização e semelhança.⁸⁹ O segundo domínio do estudo das imagens é o das **representações visuais ou materiais**. Imagens como representações visuais são signos que representam nosso ambiente visual: pinturas, gravuras, desenhos, imagens cinematográficas, televisivas, holográficas e infográficas.

Devemos considerar, contudo, que esses dois domínios da imagem estão interligados, uma vez que não há como conceber uma imagem representativa ou material desvinculada da imagem imaterial que a iluminou; da mesma forma, a gênese da imagem mental ou imaterial está na experiência do concreto. A analogia é o denominador comum entre as diferentes significações do termo imagem e, em se tratando de analogia ou semelhança com algo que se aloja no mundo exterior, são os conceitos de signo e conseqüentemente de representação os unificadores dos dois domínios.⁹⁰

⁸⁹ Vide SANTAELLA, op. cit., 2012, pp. 16-17.

⁹⁰ Idem, loc.cit.

Joly vem reforçar essa ideia, quando observa que o ponto comum entre as significações diferentes da palavra “imagem” parece ser, antes de tudo, o da analogia. **Material** ou **imaterial**, **visual** ou **não**, **natural** ou **fabricada**, uma “imagem” refere-se a algo que, mesmo que não remeta ao visível, toma de empréstimo alguns traços do visual e está atrelada à produção imaginária ou concreta de um sujeito: a imagem passa por alguém que a produz e a reconhece. Ao termo imagem aprendemos a associar noções complexas e contraditórias que vão da religião à distração, da imobilidade ao movimento, da ilustração à analogia. Portanto, a imagem é antes de tudo algo que se assemelha a outra coisa.⁹¹ A autora apresenta-nos ainda uma distinção entre dois tipos de imagens, as **imagens fabricadas** e as **imagens gravadas**, relacionando-as com imitação (ícone), traço (índice) e convenção (símbolo). Em sua interpretação, as imagens fabricadas imitam mais ou menos corretamente um modelo ou, como no caso das imagens científicas de síntese, propõem um modelo. Sua função principal é imitar com tanta perfeição que podem se tornar “virtuais” e provocar a ilusão da própria realidade sem serem reais. São análogos perfeitos do real, ícones perfeitos. Já as imagens gravadas, na maioria das vezes, assemelham-se ao que representam. A fotografia, o vídeo e o filme são considerados imagens perfeitamente semelhantes, ícones puros, ainda mais confiáveis porquanto são registros feitos a partir de ondas emitidas pelas próprias coisas. Em teoria semiótica, são índices antes de serem ícones, pelo que são traços. Sua força provém disso.

Todavia, a autora adverte que, se qualquer imagem é representação, isto não implica que ela utilize necessariamente regras de construção. Se essas representações

⁹¹ Vide JOLY, op. cit., 1996, p. 13.

são compreendidas por outras pessoas além das que as fabricam, é porque existe entre elas um mínimo de convenção sociocultural; em outras palavras, elas devem boa parcela de sua significação a sua natureza de símbolo, segundo a definição peirceana. Mesmo quando não se trata de imagem concreta, mas mental, unicamente o critério de semelhança a define: ora se parece com a visão natural das coisas (o sonho, a fantasia), ora se constrói a partir de um paralelismo qualitativo (metáfora verbal, imagem de si, imagem de marca).

Esse denominador comum da analogia ou semelhança entre as significações diferentes da palavra imagem coloca de imediato a imagem na categoria das representações. Com efeito, se a imagem é percebida como representação, isso quer dizer que a imagem é percebida como signo.⁹² Desse ponto de vista da autora, é possível dizer que, sendo a semelhança o princípio de funcionamento da imagem como signo analógico, isso não significa que qualquer imagem é sinônimo de metáfora. A propósito, faz-se necessário que haja mais de uma imagem para a construção de uma metáfora, pois, atuando sozinha, ela não possui a duplicidade necessária à constituição desta última. Por sua capacidade de se referir a mundos diferentes daqueles que se poderia esperar em certo contexto, toda a metáfora necessita, no mínimo, de uma associação de duas imagens, uma que é evocada e outra que está presente no contexto, que se constitui como elemento literal do mesmo. Para o funcionamento da metáfora, ambas as imagens precisam se harmonizar de maneira lógica por meio do discurso, fato que torna coerente dizer que uma imagem é apenas uma parte da metáfora. A palavra metáfora deriva do grego *meta*, que significa “além de”, e *phorein*, que significa “levar

⁹² Vide JOLY, op. cit., 1996, p. 39.

ou transportar de um lugar para outro”. A metáfora conduz, portanto, além, transporta o significado de um campo semântico a outro.

Para Vilela, têm sido vários os termos usados para caracterizar a metáfora: “comparação” (comparação abreviada), “contraste”, “analogia”, “similaridade”, “identidade” e “fusão”. Entretanto, a metáfora tem vindo a ser interpretada como um fenômeno abrangente, afetando não apenas a linguagem, mas o próprio sistema de pensamento e de categorização do real, e mesmo a ação humana. No meio deste emaranhado de termos, há pontos há muito tempo bem assentes.⁹³ Nessa perspectiva, a metáfora apareceu a dado momento como uma designação qualificada da linguagem poética. Era o momento da ligação da concepção da poesia como estilo e ontologia, como universo recriado e moldura que continha esse universo, como combinação entre simbolismo e realismo, ou entre conteúdo e configuração. Mais ainda, a metáfora aparecia como o processo através do qual a imagética literária “acontecía”.

Foi então que surgiu a investida do Formalismo Russo e do Novo Criticismo norte-americano, propondo em vez do conceito de “imagem” e da “figura” o da técnica da transferência, desse modo previligiando o valor e o dinamismo comunicativos do texto literário. E é nesse enquadramento que a metáfora ganha novo peso. Consoante tais observações, temos a integração da metáfora na poética, a redução da metáfora ao meramente lexical, que, do ponto de vista diacrônico, nada mais era do que a mudança de significado e, do ponto de vista sincrônico, o domínio da polissemia, caindo assim sob a alçada da estilística. Desta forma nasciam os conceitos de “metáforas vivas” e “metáforas mortas”. Cumpre dizer que a metáfora se refugiou mais na “retórica” do que

⁹³ Vide VILELA, Mário, *Metáforas do nosso tempo*. Livraria Almedina: Coimbra. 2002, p. 64.

na linguística, área na qual permaneceu sempre marginal. A reflexão da retórica sobre a teoria da “transferência” levou a caminhos que passaram a interessar à linguística. Passou-se da retórica para a semiótica e da hermenêutica ou semântica às noções de “metáfora viva” e a uma análise linguística mais aprofundada, deixando-se de lado o conceito de metáfora lexical ou frásica e privilegiando um conceito discursivo de metáfora.

O Novo Criticismo norte-americano levou a metáfora para uma semântica pragmática, ao passo que o paradigma estruturalista a conduziu à taxonomia semiológica e a hermenêutica a arrastou para uma pragmática histórica. Isto é, estamos uma vez mais perante o convencionalismo das regras semânticas, das estruturas semiológicas e dos tipos históricos que dinamizaram a metáfora. São inúmeras as teorias sobre a metáfora, sendo impossível dar conta da sua vasta literatura.⁹⁴ Sem dúvida que há uma abundância de ideias na tentativa de melhor explicar a metáfora. Nesse sentido, entre os muitos autores que se debruçaram sobre o assunto, temos ainda, como aportes teóricos, George Lakoff, Mark Johnson e o filósofo francês Paul Ricoeur. A obra *Metaphors we live by* (*Metáforas da Vida Cotidiana*, 2002) de George Lakoff e Mark Johnson surge num contexto de ruptura paradigmática do enfoque objetivista da metáfora, uma mudança de paradigmas que rompe com a tradição

⁹⁴ Gibbs (*apud* LAKOFF & JOHNSON) dá-nos uma ideia dessa variedade de teorias. No campo da psicologia cognitiva, temos: teoria de saliência (ORTONY, 1979; ORTONY *et al.*, 1985); teoria da interação de domínios (TOURANGEAU e STERNBERG 1981, 1982); teoria do mapeamento de estrutura (GENTNER, 1989; GENTNER e CLEMENTS 1988); teoria da inclusão de classe (GLUCKSBERG e KEYSAR 1990); teoria da metáfora conceptual (LAKOFF 1987; LAKOFF e JOHNSON 1980; GIBBS 1994). Fora do campo da psicologia, Gibbs menciona as seguintes: teoria dos atos de fala (SEARLE, 1979); teoria da ausência de sentido (DAVIDSON, 1979); teoria dos campos semânticos (KITTAIY 1987); teoria da criação da similaridade (INDURKHAYA 1992); teoria da relevância (SPERBER e WILSON 1985, 1986). Vide GIBBS, 1999, p. 22-30, *apud* LAKOFF, George e JOHNSON, Mark, *Metáforas da vida cotidiana*. Trad. Maria Sophia Zanotto. Campinas, SP: Mercado de Letras. 2002, p. 10.

retórica iniciada com Aristóteles. Zanoto, na apresentação de *Metáforas da vida cotidiana*, explica:

Na tradição retórica, a metáfora era (e ainda é) considerada um fenômeno de linguagem apenas, ou seja, um ornamento linguístico, sem nenhum valor cognitivo. Era considerada um desvio da linguagem usual e própria de linguagens especiais, como a poética e a persuasiva. Além disso, o uso da metáfora era indesejável no discurso científico, que deveria se utilizar da linguagem literal, considerada, então, clara, precisa e determinada. Nessa visão, portanto, a ciência se fazia com a razão e o literal, enquanto a poesia se fazia com a imaginação e a metáfora.⁹⁵

O predomínio dessa visão retórica, segundo Lakoff e Johnson, se justifica pelo “mito do objetivismo” – termo genérico que, para esses autores, engloba:

[...] o racionalismo cartesiano, o empirismo, a filosofia kantiana, o positivismo lógico etc. Em suma, todas as correntes da filosofia ocidental que assumem ser possível o acesso a verdades absolutas e incondicionais sobre o mundo objetivo e que entendem a linguagem como mero espelho da linguagem objetiva. Nesse contexto, a metáfora e outras espécies de linguagem figurada deveriam ser sempre evitadas quando se pretendesse falar objetivamente.⁹⁶

Em tais afirmações percebe-se que esse novo modo de ver a metáfora, desenvolvido por Lakoff e Johnson, põe em cheque todo o sistema de pensamento objetivista, segundo o qual se poderia ter acesso a verdades absolutas e incondicionais sobre o mundo, seja por meio da razão, seja por meio da percepção sensorial. Em outras palavras, o objetivismo, nas suas diferentes versões, admitia ser possível o acesso ao conhecimento verdadeiro das coisas, seja por meio da razão (na sua tradição racionalista, com Aristóteles, Descartes e Kant, por exemplo), seja por meio da

⁹⁵ Vide ZANOTO, *apud* LAKOFF e JOHNSON, op. cit., 2002, p. 11.

⁹⁶ Idem, loc.cit.

percepção sensorial (na sua tradição empirista, por exemplo, com Locke e Hobbes)⁹⁷. A mudança paradigmática rejeita esse pressuposto objetivista e suas implicações, recusando também a possibilidade de qualquer acesso verdadeiro à realidade do ponto de vista epistemológico. O novo paradigma, chamado *relativista*, tem como ideia central o fato de que a cognição é resultado de uma construção mental, a qual emerge da interação da informação com o seu contexto. Ou seja, o mundo objetivo não é diretamente acessível, mas sim construído a partir de influências restritivas do conhecimento humano. Dentro desse contexto, também a noção de “figuras de linguagem” sofre uma séria revisão, passando de simples figuras de retórica a uma operação cognitiva fundamental – metáforas não são “desvios da linguagem cotidiana”, mas sim um componente essencial do modo como conceptualizamos o mundo.

Na perspectiva dos autores em questão, a metáfora é uma operação cognitiva do pensamento no sentido em que traduz nossa forma de pensar e de agir sobre determinado assunto; vivemos imersos em metáforas, sem nos darmos conta disso, e guiamos nossos pensamentos de acordo com um determinado universo de referências, os quais elas traduzem em palavras. É nesse sentido que, para os autores, “a metáfora não é somente uma questão de linguagem, isto é, de meras palavras [...]; os processos de pensamento são em grande parte metafóricos. Isto é o que queremos dizer quando afirmamos que o sistema conceptual humano é metaforicamente estruturado e definido”.⁹⁸ Ou seja, no sentido em que as metáforas são realmente um modo de compreender e experienciar uma coisa em termos de outra, os conceitos sob os quais

⁹⁷ Vide ZANOTO, *apud* LAKOFF e JOHNSON, op. cit., 2002, p. 48.

⁹⁸ *Idem*, loc.cit.

vivemos, agimos e criamos são regidos por metáforas fundamentais das quais, em geral, temos pouca consciência, devido ao hábito pela convivência, ou pela imposição ideológica que sofremos, muitas vezes, sob a forma do *é assim que as coisas são/ devem ser*. A metáfora é um conceito ou um sistema de conceitos, e a linguagem o mapeamento desses conceitos. Se as metáforas conceptuais nos mostram como determinada cultura pensa e age, elas também nos indicam como os artistas podem fazer uso criativo delas. Entender essa questão nos chama a atenção para o fato de o modo como vemos e nos referimos às coisas já estar tão convencionalizado “que fica difícil imaginar que esse modo de pensar possa não corresponder à realidade”.⁹⁹Os caminhos da metáfora são vastos. Paul Ricoeur¹⁰⁰ parte de Aristóteles para estudar a metáfora ao nível da palavra, uma vez que este é considerado o precursor na discussão sobre as metáforas. Aristóteles, na *Poética* (1457b 5-10) define metáfora como “a transferência de uma palavra que pertence a outra coisa, ou do gênero para a espécie ou da espécie para o gênero ou de uma espécie para outra ou por analogia”.¹⁰¹ O filósofo afirmava que essa figura de linguagem pertenceria apenas à *lexis* (ao ato de falar), portanto, que surgiria depois da *dianoia* (o ato de pensar), só existindo metáfora quando alguém expressa suas impressões na oralidade e principalmente na escrita. No entendimento do filósofo francês, a visão aristotélica remete a três conceitos principais inerentes à metáfora: o

⁹⁹ Vide ZANOTO, *apud* LAKOFF e JOHNSON, op. cit., 2002, p. 55.

¹⁰⁰ Vide RICOEUR, Paul, *A metáfora viva*. Trad. Dion Davi Macedo. Edições Loyola, 2005. Nesta obra, Ricoeur apresenta estudos oriundos de um seminário que decorreu na Universidade de Toronto em 1971 e que tiveram progressão durante cursos ministrados posteriormente em outras universidades. Tido como um dos mais expressivos e renomados filósofos do século XX, e respeitado pesquisador da área da hermenêutica (principalmente pelas suas análises de textos bíblicos) e da fenomenologia, Ricoeur publicou em 1975 *A metáfora viva*, uma busca sobre o engenhoso mundo da linguagem e a capacidade da metáfora de sobreviver na realidade desta. Para o filósofo, a metáfora possuía como principal papel renovar figuras e acepções linguísticas, isto é, tornar-se viva.

¹⁰¹ ARISTÓTELES. *Poética*, Tradução e notas de Ana Maria Valente, Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2008, p 83.

desvio, o empréstimo e a substituição, os quais só são possíveis a partir da diferenciação do sentido próprio (também chamado primeiro) do sentido estranho (também chamado figurado). Bem entendido, a metáfora seria um desvio do uso habitual da palavra, um empréstimo de sentido, uma substituição de uma palavra (ausente) por outra (metafórica).

Indo mais além, Ricoeur explica que, na retórica clássica, o *tropo* era a substituição de uma palavra por outra, o que fez da retórica um discurso belo, mas sem profundidade em sentido. A metáfora aparecia como uma figura ornamental destinada a tornar o discurso mais belo e agradável, concorrendo para torná-lo mais persuasivo. Ela era uma extensão de sentido mediante o desvio do sentido literal das palavras; não buscava fornecer uma informação nova da realidade, antes uma função emotiva do discurso, porquanto causava sensações agradáveis de prazer do discurso. A passagem da retórica para a semântica viabiliza um tratamento que considera o deslocamento da metáfora, mais precisamente atribuída ao nome, na teoria do *tropo*, para a frase, na teoria da significação. A frase passa a ser considerada como primeira unidade de significação. A metáfora atribuída ao nome é concebida como *tropo*, por ser um desvio que afeta a significação da palavra. Na teoria Aristotélica, a metáfora possui dupla função poética e retórica, localizando-se na quarta parte da *lexis*, isto é, no nome, definido por Aristóteles como um som dotado de significação.

Para a hermenêutica da metáfora há uma oposição à sua concepção puramente retórica. Numa metáfora viva, diz Ricoeur, a tensão entre as palavras ou, mais precisamente, entre as duas interpretações (uma literal e outra metafórica), ao nível de toda a frase, mostra uma verdadeira criação de sentido que a retórica clássica

não explica. Nesse sentido, para Ricoeur, entre a teoria da tensão da metáfora e a teoria da substituição (clássica) há uma diferença frontal, na medida em que “emerge uma nova significação, que engloba toda a frase”.¹⁰² Neste sentido, a metáfora é uma criação instantânea, uma inovação semântica que não tem estatuto na linguagem já estabelecida e que apenas existe em função por via da atribuição de um predicado inabitual ou inesperado. Por conseguinte, a metáfora assemelha-se mais à resolução de um enigma do que a uma associação simples baseada na semelhança. Com base nesse pressuposto, Ricoeur defende a tese de que é no discurso literário que temos a *metáfora viva*, isto é, o resultado do processo metafórico com função cognitiva, pois sua constituição se dá pela percepção de semelhanças e diferenças, com o estabelecimento de uma inovação semântica que “acontece” na linguagem: não há metáfora no dicionário, apenas no discurso. Neste sentido, a atribuição metafórica revela melhor que qualquer outro emprego da linguagem o que é uma fala viva, constituindo uma “instância de discurso” por excelência. Mas a grande diferença é que, não se falando mais de metáfora como palavra mas sim como enunciado metafórico, dá-se relevo à figura do ouvinte ou do leitor, que será o agente capaz de garantir o “acontecimento semântico”, a vida da metáfora. Quanto ao poeta, o artesão que melhor explora essa ferramenta, ele designaria as suas metáforas através da (re)construção das imagens.¹⁰³

Adentrando um pouco mais na teoria de Ricoeur, entendemos que o âmbito da metáfora não é apenas a palavra, mas a frase – a semântica da frase –, que ela faz sentido numa enunciação e é um fenômeno de predicação, não de denominação. É por isso que, segundo Ricoeur, deveríamos falar de *enunciação metafórica* e não do uso

¹⁰² Vide RICOEUR, op. cit., 2005, pp. 214-243.

¹⁰³ Idem, pp. 214-293.

metafórico de uma palavra. A metáfora é o resultado da tensão entre dois termos numa enunciação metafórica. Quando dizemos “manto de tristeza” ou “anjo azul”, estamos apresentando metáforas. Contudo, seria absurdidade a leitura literal de uma metáfora: o anjo não é azul, se azul é uma cor, como a tristeza não é manto se manto é um traje feito de tecido. A interpretação metafórica pressupõe uma interpretação literal que se autodestrói numa contradição significativa. É este processo de autodestruição ou de transformação que impõe uma espécie de torção às palavras, uma extensão de sentido graças à qual podemos descortinar um sentido onde uma interpretação literal seria literalmente absurda. Assim, uma metáfora não existe em si mesma, mas numa e por via de uma interpretação.

Não obstante, Ricoeur, adverte-nos para o fato de que a semelhança é, antes de tudo, a condição primeira do acontecimento da metáfora, o motivo do empréstimo, a face positiva do processo do qual o desvio é a face negativa. Ela é ainda a ligação interna da esfera da substituição e, enfim, o guia da paráfrase que, restituindo o sentido próprio, anula o *tropo*. Na medida em que o postulado da substituição pode ser representativo da cadeia inteira de postulados, a semelhança é o fundamento da substituição posta em ação na transposição metafórica dos nomes e, mais geralmente, das palavras. Note-se que Ricoeur põe a semelhança em posição de destaque para as teorias da metáfora, como sendo primordial em toda a acepção que se possa fazer da construção metafórica. Essa primazia da semelhança se fortalece no discurso da alteridade, ou seja, a semelhança metafórica forma-se a partir do diferente e o mantém, estabelecendo relações entre os distantes. A semelhança metafórica aproxima realidades que aparentemente não possuem equivalência alguma, recriando as

categorizações de grupos.¹⁰⁴ Nas suas palavras, “[...] a metáfora mostra o trabalho da semelhança porque, no enunciado metafórico, a contradição literal mantém a diferença, o mesmo e o diferente não são simplesmente misturados, mas permanecem opostos. Por esse traço específico, o enigma é retido no próprio coração da metáfora”.¹⁰⁵ Em suma, para o autor, na metáfora o mesmo opera apesar do diferente.

A ideia ricoeuriana destaca o caráter gerador do semelhante metafórico, ou seja, a semelhança gera um novo sentido, fazendo novas ligações de significação. Com isso, por mais intensas que sejam as diferenças entre os sentidos aproximados pela metáfora, ela criará sempre uma conexão de semelhança e, por meio dela, será fonte de novos sentidos. Ricoeur, usando a designação de enunciado metafórico, afirma que a metáfora, não sendo apenas uma palavra, só se define em meio a essa complexidade de relações. Imagens que seriam externas ao contexto, ou melhor, estranhas, fazem com que o enunciado seja defectivo se compreendido literalmente pelo receptor, o qual, nessa associação entre duas ideias, terá que buscar um significado cuja pista lhe é dada por esse mesmo contexto, o que nada mais é do que o discurso elaborado pelo autor. Diante de tais considerações, percebe-se que compreender um texto é colocar-se ante o mundo da obra, estar aberto para aquele mundo e permitir que aumente a compreensão que se tem do mundo, uma vez que o processo metafórico se amplia no discurso poético e se transforma numa abordagem cognitiva do mundo real e do

¹⁰⁴ Vide RICOEUR, op. cit., 2005, pp. 267-268.

¹⁰⁵ Ibidem, pp. 135-301, Paul Ricoeur, ao comentar a teoria da metáfora elaborada por I. A. Richards em *The Philosophy of Rethoric*, menciona que é possível diferenciar a metáfora do enigma por este último ter todos os seus termos num sentido figurado. Uma definição da metáfora como enunciado, em contrapartida a outros fenômenos do discurso, é proposta por Ricoeur a partir da teoria de Richards: “Diremos que a metáfora é uma frase, ou uma expressão do mesmo gênero, na qual certas palavras são empregadas metaforicamente e outras não. Esse traço fornece um critério que distingue a metáfora do provérbio, da alegoria, do enigma, nos quais todas as palavras são empregadas metaforicamente”.

mundo do texto. Quer isto dizer que a metáfora é não somente o ponto de cruzamento entre o símbolo e a linguagem, em que redescreve e descobre a realidade, mas também a pedra de toque do valor cognitivo das obras literárias.

Na esteira da semiótica peirceana, Santaella explica que há dois conceitos centrais embutidos na noção de metáfora: “de um lado, transferência e seus sucedâneos, substituição e tradução; de outro lado, similaridade e seus sucedâneos, comparação e analogia”.¹⁰⁶ O primeiro reporta-se ao conceito abrangente de metáfora como sinônimo de qualquer figura de linguagem, enquanto o segundo refere-se à metáfora em um sentido estrito, como uma figura de linguagem entre outras. A metáfora é definida por Santaella como categoria da descrição qualitativa do discurso verbal. Enquanto código estabelecido por convenção, encontra respaldo na terceiridade das categorias peirceanas, na lógica do discurso verbal. A categoria da descrição qualitativa foi dividida em três outras categorias: a descrição qualitativa imagética, diagramática e metafórica. Estas categorias referem-se ao fato de que para Peirce a metáfora funciona em três níveis: no primeiro nível, o da imagem, os hipoícones representam seus objetos por similaridade na aparência, quer dizer, por meio de similaridades qualitativas; no segundo, o do diagrama, os hipoícones representam seus objetos devido a uma similaridade estrutural entre as relações dos seus elementos e aquelas do objeto; no terceiro nível, finalmente, as metáforas são definidas como “signos que representam o caráter representativo de um *representamen* [signo] por representarem um paralelismo com algo mais” (CP: 2.277). Sendo assim, a metáfora estabelece um paralelo entre o caráter representativo do

¹⁰⁶ Vide SANTAELLA, op. cit., 2005, p. 303.

signo, isto é, seu significado, e algo diverso dele. A existência da terceiridade pressupõe a existência da primeiridade e da secundidade, ou seja, a existência da metáfora pressupõe a existência do diagrama e conseqüentemente da imagem.¹⁰⁷

Com base fundamentalmente nas categorias universais da fenomenologia peirceana, Santaella postulou uma teoria que denominou de matrizes da linguagem-pensamento, estabelecendo três categorias: a **sonora**, a **visual** e a **verbal**.¹⁰⁸ No interior das matrizes opera a lógica recursiva, ou seja, nota-se em cada uma os caracteres das categorias fenomenológicas e da classificação dos signos. Os aspectos da linguagem sonora são identificáveis na linguagem visual e as características de ambas aparecem na linguagem verbal. Para explicar a sua teoria, a autora lembra que a matriz sonora está ancorada na primeiridade e é uma questão de *ícone*, a matriz visual na secundidade e é uma questão do índice, e a matriz verbal na terceiridade, sendo uma questão do símbolo. Assim, para compor o diagrama das matrizes, foram fixados três eixos classificatórios, de modo que o eixo da sintaxe está para a matriz sonora (imagens sonoras), o eixo da forma para a matriz visual (imagens visuais) e o eixo do discurso para a matriz verbal (imagens verbais). A lógica da matriz verbal, por exemplo, não precisa estar manifesta em palavras, assim como a lógica da matriz sonora não tem de estar manifesta como som. Exemplo disto seria a nossa escrita que, embora carregue as convenções da linguagem verbal, não deixa de ter sua hibridização com a visualidade. Dentro da classificação de Santaella, a narrativa faz parte do discurso verbal e, embora possa hibridizar-se com a matriz da linguagem visual para manifestação das narrativas visuais, cada uma das lógicas das matrizes permanece

¹⁰⁷ Vide SANTAELLA, op. cit., 2005, p. 304.

¹⁰⁸ Ibidem, p. 27.

inalterada mesmo quando há maior presença de uma sobre a outra. Ou seja, é uma classificação de categorias fluídas que se sobrepõem umas às outras.

Seguindo, ainda, os territórios da imagem, Santaella e Nöth, fundamentados na teoria peirceana, dividem o mundo da imagem em dois domínios e explicam que, no primeiro, temos as **imagens mentais**, no qual as imagens aparecem como visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos, ou, em geral, representações mentais imateriais; no segundo, as **imagens são representações visuais**, de que são exemplo imagens de desenhos, pinturas, gravuras, fotografias, imagens cinematográficas, televisivas, holo e infográficas – todas elas signos materiais que representam o ambiente visual. Ambos os domínios da imagem não existem separados, antes são unificados pelos conceitos de **signo** e de **representação**. Ou seja, é na definição dos conceitos de signo e representação que reencontramos os dois domínios da imagem, a saber, “o seu lado perceptível e o seu lado mental, unificados estes em algo terceiro, que é o signo ou representação”.¹⁰⁹ Será pois com base na concepção de imagem como signo ou representação, no contexto da teoria semiótica peirceana, que nos moveremos daqui em diante, não considerando as outras formas senão na medida em que elas possam contribuir para esclarecer a própria natureza do fenômeno que tomamos por objeto.

Essa escolha se explica porque esses domínios da imagem levam-nos ao entendimento de que a obra literária, sendo um signo ou representação, pode ser compreendida como uma grande imagem, a apresentação sintética e mimética de um fato aos olhos do espectador. Contudo, essa imagem como um todo, assumindo-se como

¹⁰⁹ Vide SANTAELLA e NÖTH, op. cit., 2008, p. 15.

realidade para os personagens que a compõem e a levam ao seu fim, desmembra-se em outras imagens, construídas por esses mesmos personagens, seja por suas ações seja por suas narrações em meio à ação. O quadro mental produzido tem um significado tanto para o mundo dos personagens quanto para o intérprete. Dependendo da profundidade desse significado, a imagem produzida pode adquirir o estatuto de símbolo. A opção pela concepção peirceana de imagem dá-se pela possibilidade fundamentada nas categorias fenomenológicas da segunda tricotomia: ícone, índice e símbolo; trata-se de escrutinar as variadas operações e níveis de representação, tendo em vista que a representação da imagem se processa numa escala que, partindo das simples qualidades, passa pelas relações de existência até alcançar o domínio da lei. Isto é, quanto à sua natureza – da imitação ao traço e à convenção – temos as seguintes categorias de imagens: imagens que imitam o seu objeto (ícones), imagens que o indicam por meio de traços (índices) e imagens que representam por força de uma convenção (símbolos).¹¹⁰ Isto posto, entendemos que qualquer reflexão concernente à distinção entre a imagem e outros tipos de objetos significantes deve principalmente considerar sua iconicidade, aqui entendida como aquele estatuto analógico que estabelece sua semelhança perceptiva global com o objeto representado. Essa similaridade é percebida mesmo no caso de imagens não figurativas, os hipoícones da semiótica peirceana; ou seja, os três graus do signo icônico que correspondem à imagem, ao diagrama e à metáfora.¹¹¹ Nesse trabalho, a metáfora não será utilizada no sentido clássico da palavra que nos dá Aristóteles em sua *Poética* (1457b 1-35), antes será entendida nas subcategorias peirceanas de ícone ou hipoícones. Portanto, nos

¹¹⁰ Vide PEIRCE, op. cit., 2010, pp. 63-66.

¹¹¹ Ibidem, loc. cit.

tópicos que se seguem procuraremos mostrar a partir da teoria peirceana a relação entre **imagem, metáfora e símbolo**.

2.1.2 Símbolo

Em sua origem, a palavra **símbolo** (do grego *symbolon*) é “um objeto dividido em dois”. Foi inicialmente utilizada entre os Gregos para se referir às metades de uma tabuinha que hospedeiro e hóspede guardavam e depois transmitiam aos seus descendentes. As duas partes juntas (*syballô*) funcionavam para reconhecer os portadores e para provar as relações de hospitalidade ou de aliança adquiridas no passado.¹¹² Dessa forma, ao representar as duas partes reunidas, o símbolo é, inicialmente, “símbolo feito de algo”. Ao ser utilizado, passa a ser “símbolo de algo”, no exemplo dado, da *amizade* dos possuidores das partes.¹¹³ Chevalier e Gheerbrant resumem a noção de símbolo como algo que separa e une, comportando as duas ideias de separação e de reunião, algo que evoca uma comunidade dividida mas que se pode reagrupar. Todo o signo comporta uma parcela de signo partido, e o sentido do símbolo revela-se naquilo que é simultaneamente rompimento e união de suas partes separadas.¹¹⁴

A esse respeito, observa Becker que a palavra *symbolon* é encontrada pela primeira vez no Egito antigo num selo de chumbo usado como uma espécie de marca de identidade, confeccionado de diferentes materiais – chamado *tesserae* em latim.

¹¹² Segundo LEITE, esse conhecimento do simbólico como algo que representa duas partes, já existia nos jogos olímpicos da Grécia antiga, em que dois jogadores recebiam cada um uma parte de um objeto e somente quando elas pudessem se reencontrar iriam entender a regra do jogo esportivo. Sem uma dessas partes, o jogo não teria sentido. Vide LEITE, Lourenço. *Do Símbolo ao Racional. Ensaios sobre a Gênese da Mitologia Grega como Introdução à Filosofia*. Editora: Letras da Bahia, 2001, pp. 8-9.

¹¹³ Vide CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain, *Dicionário de Símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Trad. Vera da Costa e Silva et. al., Rio de Janeiro: José Olympio, 1994, p. XXI.

¹¹⁴ Ibidem, loc. cit.

Originalmente a *tessera* era um símbolo. Mais tarde, o conceito concentrou-se no sinal, na referência à imagem da *tessera*. Ao mesmo tempo, o verbo *συμβάλλειν* passou a ser usado em expressões que descreviam a ideia de reunir, de ocultar ou encobrir. Portanto, o sinal transformado em símbolo encobria, dissimulava o sentido aberto do que era representado ou de uma expressão: quem não era iniciado não podia mais entender a expressão assim oculta. Além disso, *σύμβολον* também significava os artigos de fé de uma comunidade religiosa resumidos em poucas afirmações fundamentais, com o qual sempre estava associado algo misterioso, um *arcano*.¹¹⁵

Lurker, por sua vez, explica que o símbolo era originalmente o sinal visível de algo que não se encontra presente de forma concreta, algo que pode ser nele percebido. O sentido da palavra desenvolveu-se depois por analogia, chegando a envolver, por exemplo, oráculos, presságios, fenômenos extraordinários considerados provindos dos deuses, emblemas de corporações, crachás e vários tipos de sinais de compromisso, como o anel de casamento ou o anel depositado pelos participantes de um banquete, garantindo que pagariam corretamente por ele. De fato, poucas palavras adquiriram tão vasta significação como a palavra “símbolo”.¹¹⁶ Referindo-se a essa questão, Chevalier e Gheerbrant afirmam que a história do símbolo comprova que qualquer objeto pode adquirir valores simbólicos, seja ele natural (pedras, metais, animais, árvores, frutos, flores, fontes, fogo, rios e oceanos, montes e vales, planetas, raios, etc) ou abstrato (número, ideia, ritmo, forma geométrica, etc). Assim, através dos símbolos, objetos comuns adquirem um sem fim de novos significados. Um simples pedaço de pano, por exemplo, ao ser erguido no topo de um mastro, refere-se à ideia de pátria. Da

¹¹⁵ Vide BECKER, Udo, *Dicionário de símbolos*. Tradução: Edwino Royer. São Paulo: Paulus, 1999, pp. 5-6.

¹¹⁶ Vide LURKER, Manfred, *Dicionário de simbologia*. São Paulo: Martins Fontes.1997. p. 656.

mesma forma, dois simples segmentos de reta concorrentes e perpendiculares fazem alusão ao sacrifício espontâneo de Cristo, ou seja, a cruz a cujo significado icônico primeiro (instrumento de tortura) se superpõe um referente simbólico dominante (símbolo do cristianismo); uma impressão digital é um signo de tipo indicial-icônico, mas participa também do símbolo quando utilizada, por exemplo, como marca de uma empresa gráfica.¹¹⁷ Ao longo do dia e da noite, em nossa linguagem, nossos gestos ou nossos sonhos, conscientemente ou não, todos utilizamos símbolos. Eles dão forma aos desejos, incitam empreendimentos, modelam comportamentos, provocam êxitos ou derrotas. Todas as ciências do homem e todas as artes, bem como as técnicas que delas procedem, deparam-se com símbolos em seu caminho.

É sabido que toda a linguagem transmite e comunica experiências. Como as demais, também a linguagem dos símbolos vive a tensão que há entre significante e significado. O símbolo é muito mais do que um simples signo ou sinal: ele transcende o significado e depende da interpretação que, por sua vez, depende de certa predisposição. É verdadeiramente inovador; não se contenta em provocar ressonâncias e convida a uma transformação em profundidade. Outra característica do símbolo como portador de significado é sua riqueza de interpretações, frequentemente tão ampla que mesmo significados opostos podem combinar-se em um único símbolo. Se, por um lado, é possível reduzir ou atenuar a multiplicidade de sentidos dos signos linguísticos falados e escritos acrescentando outros signos e observando as regras gramaticais, por outro lado só é possível traduzir a riqueza de interpretações do símbolo de maneira incompleta ou vaga, por meio de descrições contextuais – o

¹¹⁷ Vide CHEVALIER e GHEERBRANT, op. cit., 1994, p. XXI.

conteúdo da imagem simbólica permanece, afinal, intraduzível, circunscrito à visão anterior.¹¹⁸

Para Saussure,¹¹⁹ por exemplo, o signo linguístico era exemplo de signo arbitrário, sendo que em sua teoria não era possível utilizar a palavra símbolo para designar o signo linguístico porque o símbolo nunca era completamente arbitrário. Dava como exemplo o símbolo da justiça, a balança, que em sua opinião nunca poderia ser substituída “por outro objeto qualquer”. A teoria de Saussure levou ainda à confusão entre “signo” e “objeto”, confusão de resto evitada por Peirce, para quem os termos correspondem a duas entidades distintas. Deve-se ainda ressaltar que não há vestígios, na doutrina de Saussure, de estudos mais aprofundados sobre a natureza do signo e do símbolo que pudessem tornar convincentes suas descrições de ambos. Assim, diante da força da coerência interna da teoria de Peirce, torna-se mais adequado, senão imperioso, aceitar que o signo linguístico é de tipo simbólico exatamente porque é arbitrário. Mesmo reconhecendo certa proximidade entre a ideia de Saussure – segundo a qual o símbolo nunca é completamente arbitrário – e a noção de Peirce – para quem o símbolo de algum modo contém um índice –, será necessário admitir, com o último, que não é a afetação do símbolo pelo índice que o torna um símbolo, mas sim seu caráter convencional. Mais ainda, nem o modelo de Saussure nem o de Louis Hjelmslev previam claramente – embora isso fosse insinuado pelo conceito saussuriano de símbolo – a existência de signos com funções mistas (ícone, e símbolo, simultaneamente, ou símbolo e índice), como veremos a seguir. Outra designação que

¹¹⁸ LEXIKON, Herder, *Dicionário de símbolos*. Trad. Erlon José Paschoal. Editora Cultrix: SP, 1990, p. 7.

¹¹⁹ SAUSSURE, Ferdinand, *Curso de Linguística Geral* [1916]. Charles Bally e Albert Sechehaye (orgs.). Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. Editora Cultrix: São Paulo, 2008, pp. 79-84.

pode ser vantajosamente afastada pelas tricotomias dos signos de Peirce é a de *sinal*. Alguns entendiam o sinal como uma espécie de signo espontâneo (ex.: a fumaça significando fogo), reservando o termo signo para as tentativas intencionais de significar (as palavras, por exemplo). Dita complicação conceitual não se justifica na teoria de Peirce, uma vez que ela prevê tipos específicos de signos que cobrem esses aspectos: *índice* para o caso de um “signo espontâneo” (como a fumaça, ou uma seta intencionalmente colocada num corredor), e símbolo para os “signos artificiais”. Assim, cabe dizer que uma das principais distinções entre Peirce e Saussure reside no alcance de suas teorias. A Semiologia inspirada em Saussure tem sido geralmente considerada como estrutural, e sua meta declarada é a descrição de um objeto de estudo cujo corpus é estático e fechado. Em contraste, a semiótica de Peirce, processual de ponta a ponta, está perpetuamente aberta.

2.2 Imagem como signo na Teoria Semiótica

No que diz respeito à *imagem*, Peirce vai fazê-la entrar efetivamente em sua classificação como uma subcategoria do ícone ou hipoícone. O filósofo avançou na especialização da classificação dos signos e, centrado no ícone, buscou examinar a produção sígnica apoiada em formulações de semelhança. Na análise das formas da iconicidade dos signos, Peirce aplicou novamente as três categorias fundamentais para distinguir três modos de primeiridade com base nos ícones. Essa dimensão é desdobrável em três modalidades: **imagética**, **diagramática** e **metafórica**.

O SIGNO EM RELAÇÃO AO OBJETO (signos icônicos ou hipoícones)			
Subcategorias do ícone (eixo paradigmático)	1. Ícone	1. Imagem (primeira primeiridade)	1.1 Ícone-imagem (mera qualidade)
	2. Índice	2. Diagrama (segunda primeiridade)	1.2 Diagrama-índice (relação diádica existente entre suas partes próprias)
	3. Símbolo	3. Metáfora (terceira primeiridade)	1.3 Símbolo-metáfora (relação triádica entre dois elementos constitutivos: paralelismo que se resolve numa terceira relação-lei)

Quadro 3: *As Imagens na Semiótica de Peirce.* Adaptado de NÖTH, 2003, p. 90.

Os três tipos de ícones representam, segundo Nöth, três graus de iconicidade decrescente e, também, de degeneração semiótica. As imagens são imediatamente icônicas, mas, uma vez que significam sem passar pela secundidade e terceiridade, são também signos degenerados. De igual modo, as metáforas são signos genuínos, mas, por se referirem indiretamente ao objeto, possuem menor grau de iconicidade.¹²⁰

Escreve Peirce:

As imagens participam de simples qualidades ou Primeiras Primeiridades. Os Diagramas representam as relações principalmente relações diádicas ou relações assim consideradas – das partes de uma coisa, utilizando-se de relações análogas em suas próprias partes. As metáforas representam o caráter representativo de um signo, traçando-lhe um paralelismo com algo diverso (CP: 2.277).

¹²⁰ Idem, op. cit., 2003, pp. 90-91.

No primeiro caso, o *representamen* do ícone é signo por mera qualidade e tem o nome de imagem. No segundo caso, o *representamen* é ícone devido às relações diádicas existentes entre suas próprias partes, como acontece num diagrama. No terceiro caso, o *representamen* é signo porque mantém relação triádica na forma de paralelismo entre dois elementos constitutivos, paralelismo este que se resolve com uma terceira relação. Um ícone dessa categoria é a metáfora. Na teoria da iconicidade, Peirce busca interpretar o processo de raciocínio provocado pela interação, consciência e fenômeno, considerados os valores e funções que impregnam a experiência e, por isso, influenciam a produção sígnica, a faculdade de um signo evocar outro signo que se traduz em outro que evoca outro (até o infinito), partindo de relações de semelhança fundadas na qualidade da impressão originária do processo semiótico.

Na interpretação de Santaella, a expressão “primeiras primeiridades”¹²¹ utilizada por Peirce deve provavelmente significar que a representação na imagem se mantém em nível de mera qualidade. São as qualidades primeiras (forma, cor, textura, volume, movimento, etc.) que entram em relações de similaridade e comparação, tratando-se, portanto, de similaridades na aparência. Peirce explica: “Qualquer imagem material como uma pintura, por exemplo, é amplamente convencional em seu modo de representação; contudo, em si mesma, sem legenda ou rótulo, pode ser denominada um hipoícone” (CP: 2.276). Quer isto dizer que a imagem se reduz ao nível da mera aparência, desconsiderando-se tudo aquilo que possa estar além ou aquém do modo

¹²¹ Vide SANTAELLA, op. cit., 2004, p. 120.

como algo se apresenta aos sentidos. São qualidades, tal como aparecem, nas sugestões de similaridades que despertam.

Os diagramas, por sua vez, ao nível da “segunda primeiridade”, representam por similaridade as relações internas entre signo e objeto. Não são mais as aparências que estão em jogo aqui, mas as relações internas de algo que se assemelham às relações internas de outra coisa. Todos os tipos de gráficos são exemplos de diagramas. Na aparência, pode não haver nada que faça lembrar o objeto ou fenômeno que eles representam. A semelhança instala-se em outro nível, o das relações entre as partes do signo e as relações entre as partes do objeto a que o signo se refere. Uma vez que o elemento de referência neles se intensifica, os diagramas são hipóícones no nível de secundidade, diferentemente das imagens (em nível de primeiridade) e das metáforas (em nível de terceiridade).

As metáforas, no nível de “terceira primeiridade”, estabelecem um paralelo entre o caráter representativo do signo e o caráter representativo de um possível objeto. Ou melhor, e o que é mais engenhoso na definição de Peirce, elas representam o caráter representativo de um signo e traçam um paralelismo com algo diverso, entendendo-se por caráter representativo aquilo que confere ao signo o poder de representar algo diverso dele.¹²² É isso que as metáforas representam; elas extraem

¹²² Para Peirce, “representação” é o processo da apresentação de um objeto a um intérprete de um signo ou a relação entre o signo e o objeto: “Eu restrinjo a palavra *representação* à operação do signo ou sua *relação* com o objeto *para* o intérprete da representação” (CP: 1.540). A fim de delimitar os conceitos de *representação* e *signo*, introduz o termo *representamen* para o veículo do signo. “Quando é desejável distinguir entre aquilo que representa e o ato ou relação de representar, o primeiro pode ser chamado de “representamen”, o último de “representação” (CP: 2.273). Peirce define *representar* como “estar para, quer dizer, algo está numa relação tal com um outro que, para certos propósitos, ele é tratado por uma mente como se fosse aquele outro” (CP: 2.273). Como exemplos desse processo ou “ação” de representar Peirce cita: “uma palavra representa algo para a concepção na mente do ouvinte, um retrato representa a pessoa para quem ele dirige a concepção de reconhecimento, um cata-vento representa a direção do vento para a concepção daquele que o entende, um advogado representa seu cliente para o juiz e júri que ele influencia” (CP: 1.554).

tão-somente o caráter de algo, o potencial representativo em nível de qualidade, e fazem o paralelo com alguma coisa diversa. Há sempre uma forte dose de mentalização e acionamento de significados nas metáforas, daí elas serem hipoícones de terceiridade.¹²³ Neste aspecto o símbolo tem eminente valor, posto que fomenta as impressões qualitativas, apresentando também signos de existência que o conectam à realidade e, por fim, propiciam, em termos semióticos, a construção de signos-lei.

2.2.1 Símbolo como legissigno

O tipo de relação sígnica mais importante e característico é o denominado de *símbolo*. Na terminologia da tradição peirceana que adotamos, uma relação sígnica é chamada de símbolo quando, em sua ausência, não haveria nenhuma ligação entre significante e significado. Em outros termos, um símbolo (sempre na terminologia de Peirce) não possui outra motivação que não seja histórica ou convencional. Peirce esclarece: “a palavra símbolo tem tantos significados que seria uma ofensa à língua adicionar-lhe mais um [...]; a significação que lhe dou, a de um signo convencional, nato ou adquirido, não é tanto um significado novo, como um retorno ao significado original”.¹²⁴ Além disso, é justamente devido à separação entre significado e significante imposta pela arbitrariedade que as relações sígnicas simbólicas são particularmente úteis.

Na visão de Peirce, a palavra símbolo, etimologicamente, deveria significar algo que corre em paralelo, assim como *embolum* é uma coisa que corre por dentro de

¹²³ Estamos falando aqui da metáfora como processo cognoscitivo (de conhecimento simbólico) e comunicativo na sua lata acepção, não da metáfora como um fenômeno essencialmente linguístico, a metáfora lexicalizada, em que uma dada palavra significa em sentido próprio um dado objeto e em sentido figurado (translato), mais fixo, um segundo objeto, que tem com o primeiro uma certa analogia ou outra relação real mais ou menos claramente apreendida ou apreensível pela consciência dos sujeitos falantes.

¹²⁴ Cf. PEIRCE, op. cit., 1972, p. 128.

outra, ferrolho ou (*parabolum*) é algo que corre ao lado de outra, uma garantia colateral, e *hypobolum* é algo que corre por baixo, uma doação antenupcial. Peirce afirma que os Gregos empregavam com muita frequência a palavra símbolo com o sentido de “lançar junto” para significar a celebração de um contrato ou convenção. Desde o início e com frequência o termo foi usado para significar convenção ou contrato. Aristóteles (*Da Interpretação* 1.16a 28) afirma que um nome é um “símbolo”, ou seja, um signo convencional: “Os nomes, os verbos e os discursos são vozes significativas e simbólicas, convencionais e analisáveis em letras [pois a escrita é símbolo das palavras faladas e, correlativamente, toda linguagem é susceptível de ser escrita]”.¹²⁵ Peirce acresce:

Em grego, uma fogueira é um “símbolo”, ou seja, um sinal combinado; um estandarte ou insígnia é um “símbolo”; uma senha é um “símbolo”; um emblema é um “símbolo”; um credo religioso é denominado “símbolo” porque serve como distintivo ou traço característico; uma entrada de teatro é denominada “símbolo”; qualquer bilhete ou documento que dá a alguém o direito de receber alguma coisa é um “símbolo”. Mais ainda, qualquer expressão de sentimento era chamada “símbolo”. Constituíam esses os principais significados da palavra na língua original.¹²⁶

O mesmo vale para qualquer palavra comum, sempre exemplo de um símbolo. Dito isto, Peirce define o símbolo como “um signo que se constitui como tal simplesmente ou principalmente pelo fato de ser usado e entendido como tal, quer o hábito seja natural ou convencional, e sem se levar em conta os motivos que originalmente governaram a sua seleção” (CP: 2.307). Nesse sentido, um signo funciona como símbolo se, em relação ao objeto que representa, for um legisigno, isto é, uma

¹²⁵ ARISTÓTELES. *De l'interprétation*. Trad. de Tricot, J., Bibliothèque des Textes Philosophiques, Librairie Philosophique Jean Vrin, Paris, 1946.

¹²⁶ Cf. PEIRCE, op. cit., 1972, p. 128.

lei que é um signo. Sobre o conceito de lei, encontra-se em Santaella a seguinte afirmação:

A lei funciona, portanto, como uma força que será atualizada, dadas certas condições. Por isso mesmo, a lei não tem a rigidez de uma necessidade, podendo ela própria evoluir, transformar-se. Contudo, em si mesma, a lei é uma abstração. Ela não tem existência concreta a não ser através dos casos que governa, casos que nunca poderão exaurir todo o potencial de uma lei como força viva.¹²⁷

O excerto transcrito esclarece que a lei de interpretação já está contida no próprio signo, permitindo que produza um signo interpretante ou uma série de signos interpretantes. Dessa forma, o signo é interpretado como signo devido à lei, porquanto o legissigno funciona como a regra que determinará seu interpretante. A autora cita ainda a linguagem verbal como exemplo claro de legissigno. No momento em que fazem parte do sistema de uma língua, as palavras são interpretadas de acordo com as leis desse sistema. Como todos os tipos de legissignos, as palavras só ganham existência concreta através de suas manifestações, denominadas por Peirce de “réplicas”: um símbolo, ao se constituir como tal, se dissemina entre as pessoas; ao ser usado e experimentado, tem seu sentido ampliado. Palavras como “força”, “lei”, “riqueza” e “casamento”, para nós, remetem a significados bem diferentes daqueles a que remetiam para nossos antepassados (CP: 2.302).

¹²⁷ Vide SANTAELLA, op. cit., 2005, p. 262.

Para Santaella e Nöth, sem o ícone o símbolo nada significaria e, sem o índice, perderia mesmo seu poder de referência, já que “o símbolo contém dentro de si elementos de iconicidade e elementos de indicialidade. A representação da imagem na esfera da terceiridade implica estado de consciência, generalização e lei e se evidencia como representação”.¹²⁸ Sendo cognitiva, a terceiridade faz a mediação entre primeiros e segundos. Entenda-se o primeiro como começo, o segundo como fim e a relação entre começo e fim – a que se funda na terceiridade – como o processo. A categoria da terceiridade é a categoria de signo genuíno ou representação. Para que o símbolo, tipo geral, se aplique a um caso específico e conseqüentemente se conecte ao seu objeto, ele necessita de um índice. Como mostra Santaella, “o poder de referência, poder indicativo do símbolo, vem de seu ingrediente indicial”. Quando se refere à palavra “anel”, por exemplo, o objeto dessa palavra é um tipo geral que nenhum caso especial de anel pode englobar por completo. Diferentemente, em “anel élfico”, a designação “élfico” indica a procedência do anel e, portanto, refere-se a um caso ao qual o geral se aplica (embora “élfico” dependa do ícone mental daqueles que utilizam a palavra).¹²⁹

Mesmo que forneçam todo o poder de referência que um símbolo possui, os índices não são capazes de significar, razão pela qual o símbolo necessita de um ícone. A parte exclusivamente simbólica de um símbolo (conceito ou sentido) corresponde ao hábito geral, o qual precisa ser atualizado pelo ícone que integra o símbolo para produzir significado. Santaella ilustra tal concepção com um exemplo claro. Ela diz que “nossa ideia geral, digamos, de um *gato*, por exemplo, seria a fusão resultante de imagens decorrentes das situações repetidas de experiências sensoriais mais

¹²⁸ Vide SANTAELLA e NÖTH, op. cit., 2008, p. 65.

¹²⁹ Vide SANTAELLA, op. cit., 2005, p. 268.

determinadas e muito diferenciadas de gatos particulares”.¹³⁰ Com base nesses princípios, percebe-se que a ideia geral corresponde à forma ou unidade imediatamente percebida, ou seja, o ícone (qualidades que atualizam o conceito ou hábito geral que é o símbolo).

Com efeito, o símbolo é um signo que participa da categoria de terceiridade e a relação entre *representamem* e objeto é arbitrária e depende de convenções sociais. São, portanto, categorias da terceiridade - como o hábito, a regra, a lei e a memória - que se situam na relação entre *representamen* e objeto. Ainda na semiótica peirceana, um símbolo “é o nome geral de uma descrição que simplifica seu objeto por meio de uma associação de ideias ou conexão habitual entre o nome e o significado da característica” (CP: 1.369). Cada símbolo é, ao mesmo tempo, um legissigno: “Todas as palavras, frases, livros e outros signos convencionais são símbolos” (CP: 2.297). Nesse sentido, as características principais do símbolo são a generalidade da lei, a regra, o hábito ou a convenção da qual o signo símbolo é associado. Assim, sua função como signo dependerá da força viva que governará e determinará seu interpretante. Exemplarmente, podemos ter a definição de símbolo com a palavra “ama”: associada a esta palavra está a ideia - que é ícone mental (imagem) - de uma pessoa amando uma outra, ou de Ama como personagem. Porém devemos entender que “ama” ocorre numa frase: “ José ama Maria ”ou “A ama de Orestes”. Assim, José e Maria ou ama devem ser ou conter índices, pois sem índices é impossível designar aquilo sobre o que se está falando. Uma simples descrição deixaria incerto se eles são ou não apenas personagens de uma balada ou da tragédia; porém, seja qual for o caso, os índices podem esclarecê-

¹³⁰ Vide SANTAELLA, op. cit., 2005, p. 269.

lo. Outro exemplo esclarecedor temos na frase “todo homem ama uma mulher”, equivalente a “tudo que for homem ama algo que é mulher”. Aqui “tudo o que” é um índice seletivo universal, “for homem” é um símbolo, “ama” é um símbolo, “algo que” é um índice seletivo particular, e “é mulher” um símbolo.¹³¹

Indo mais além, Peirce explica que os símbolos podem ser genuínos e degenerados. Desta maneira, os primeiros se classificam porquanto, mesmo possuindo a natureza de lei, denotam um individual e um carácter. Peirce os classifica em dois tipos: o símbolo singular, cujo objeto é um existente individual e que significa apenas aqueles caracteres que esse individual pode conceber, e o símbolo abstrato, cujo objeto único é um carácter (CP: 3.293). Podemos imaginar como exemplo de símbolo degenerado o nome de um animal cuja espécie somente tenha um indivíduo como representante. Este nome seria um símbolo degenerado, na medida em que o significado do signo corresponderia apenas aos caracteres daquele indivíduo, não representando um carácter geral; seria, portanto, um símbolo singular. Como símbolo abstrato podemos imaginar uma criança que pergunta ao seu pai o que é um balão, ao que este responde que “é algo como uma grande bolha de sabão”. O que a criança teria na palavra “balão” seria um signo degenerado, uma vez que disporia apenas de um ícone mental, portador de possibilidade de corporificação, sem o aspecto individual, existente. Ou seja, a criança que nunca viu um balão teria nesta palavra um símbolo abstrato, dado que possuiria apenas o carácter geral do objeto. Se, ao invés disso, tivéssemos um pai que, ao falar “balão” para uma criança, apontasse para o objeto no céu, quando a criança pensasse na palavra “balão” teria já um signo genuíno, posto que

¹³¹ Vide PEIRCE, op. cit., 2010, p. 72.

detém o ícone mental do objeto e o índice que consiste no braço de seu pai apontando o objeto. A iconicidade fomentou o caráter geral do ser representado, e o índice garantiu o aspecto individual, pelo que, nesse caso, temos um símbolo genuíno (CP: 3.293).

A metáfora como hipoícone contribuirá para a construção simbólica do conceito. Eis uma importante relação que detectamos entre metáfora e símbolo. Como realização de primeiridade, ela constitui-se como um elemento fundamental ao trânsito cognitivo, que sempre configura as categorias universais na elaboração de um pensamento conceitual. É importante lembrarmos que um conceito firmado apenas em metáforas será inegavelmente um signo degenerado e, como tal, não constituirá a melhor leitura de um fato da natureza. Isto afirmamos a partir da noção e até do exemplo do balão, fornecidos por Peirce, sobre símbolos genuínos e degenerados. O que caracteriza a degeneração simbólica é a ausência do aspecto indicial, aquilo que remete à existência, ou iconicidade geral, e fornece corporalidade ao objeto representado. Desse modo, a metáfora tem uma inegável relação com os símbolos genuínos e degenerados, que se configura, entre outros modos, pelo correlato objeto.

O símbolo é, assim, um *representamen* cujo caráter representativo consiste precisamente em ser uma regra que determinará seu interpretante. Este último deve ainda admitir a mesma descrição, e o mesmo deve ocorrer com o objeto ou significado completo ou imediato. Os símbolos crescem – *omne symbolum de symbolo*.¹³² Diz Peirce, finalizando: “Com a esfinge de Emerson, o símbolo pode dizer ao homem: de teu olho

¹³² Vide PEIRCE, op. cit., 1972, p. 130.

eu sou o olhar”.¹³³ Os símbolos vêm à existência por desenvolvimento de outros signos, particularmente semelhantes, ou de signos mistos. Suas partes-símbolos são chamadas de conceitos. Se uma pessoa cria um símbolo novo, é através de pensamentos envolvendo conceitos. Mas só a partir de símbolos é que um novo símbolo se pode desenvolver. Um símbolo, uma vez extinto, espalha-se entre as pessoas. Em uso e na experiência, seu significado cresce.

2.3 Hipoícone como Metáfora ou Símbolo-Metáfora

Em nossa interpretação da teoria peirceana, o **símbolo-metáfora** como conceito semiótico tem origem nos desdobramentos da noção de *ícone*, derivando, portanto, de suas subcategorias e obedecendo a uma gradação: (1) aquelas que distinguem as representações por mera qualidade (ícone-imagem = metáfora nível 1) estão mais próximas do ícone propriamente dito; (2) as que resultam da representação por similaridade nas relações internas entre signo e objeto (diagrama-índices = metáfora nível 2); e (3) as que representam o caráter representativo de um signo e traçam um paralelismo com algo diverso, a metáfora, mais afastada do ícone e portanto mais próxima do símbolo (símbolo metáfora = metáfora nível 3). Estas três categorias referem-se ao fato de que, para Peirce, a metáfora opera em três níveis: no primeiro nível, o da imagem (ícone), os hipoícones representam seus objetos por similaridade na aparência, quer dizer, por meio de similaridades qualitativas; no segundo, o do diagrama (índice), os hipoícones representam seus objetos devido a uma similaridade

¹³³ RALPH, Waldo Emerson (1803-82), norte-americano, poeta, ensaísta e filósofo, pode ter influenciado Peirce, através de seu poema *The Sphynx* (1841, *A Esfinge*), a oferecer uma resposta ao enigma no ensaio *A Guess at the Riddle* (1887-88, *Uma Conjetura ao Enigma*) e no ensaio *What Is A Sign?* (1894, *O que é um Signo?*), em que Peirce faz o seguinte comentário ao enigma da Esfinge: “Os símbolos crescem”.

estrutural entre as relações dos seus elementos e aquelas do objeto; e no terceiro, os símbolos-metáfora são definidos como “signos que representam o caráter representativo de um *representamen* [signo] por representarem um paralelismo com algo mais” (CP: 2.277). O que temos aqui é uma corrente semiótica, em que cada realização do “mesmo” signo produz um signo que é agora um signo diferente.

Na esteira de tais afirmações de Peirce, Ferraz Jr. ratifica que, num dos argumentos que servem de base à interpretação dos hipoícones como metáfora, costuma-se associar a imagem ao ícone, o diagrama ao índice e a metáfora ao símbolo. A partir dessa associação, geralmente pensada em termos de uma correspondência simples entre os pares, é que se justificaria a circunscrição do signo icônico metafórico ao código verbal, constituído predominantemente por réplicas de legissignos simbólicos.¹³⁴ Também na trilha de Peirce, eis o que afirma Nöth sobre a metáfora: “no terceiro caso, o *representamen* é signo porque mantém relação triádica na forma de paralelismo entre dois elementos constitutivos, paralelismo que se resolve com uma terceira relação.”¹³⁵ Na apreensão de um signo icônico metafórico, o que se oferece objetivamente à nossa percepção, segundo a descrição de Peirce, é a representação de um paralelismo que, como tal, comporta todas as relações (triádicas ou não) respeitantes a cada um dos signos nele implicados. Esse paralelismo exerce a função de *representamen* num signo maior.

Nesse sentido, a representação de um paralelismo ocorre, por exemplo, quando empregamos um signo ou *representamen* (S₁) num contexto em que o mais

¹³⁴ Vide FERRAZ JR., Expedito, “O conceito peirceano de metáfora e suas interpretações: limites do verbocentrismo”, in *Estudos Semióticos* 7.2, 2011, pp. 70-78 (www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es).

¹³⁵ Vide NÖTH, Winfried, *Handbook of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press. 1995, p. 207.

usual seria o emprego de outro signo (S_2), pois estamos pressupondo que S_1 e S_2 são igualmente aptos a representar um determinado objeto (O_2). O caráter representativo de S_1 , isto é, a sua capacidade de substituir S_2 em determinados aspectos, será então deduzido a partir de uma equivalência semiótica. Tal equivalência se apresenta para nós como uma impertinência, que somos levados a corrigir, ou mais precisamente como uma interrogação: por que razão S_1 pode atuar em lugar de S_2 ? A resposta a esse questionamento deve apontar para uma qualidade compartilhada entre os objetos dos dois *representamens*, a saber, o caráter representativo de S_1 , também o que confere à metáfora o estatuto de signo icônico.

Qualquer que seja o modo de representação em que se definam as relações de S_1 e S_2 com os respectivos objetos não-metafóricos (O_1 e O_2) – quer se trate, por exemplo, de palavras, sons, imagens ou de arranjos entre signos verbais e não-verbais – somente pela via de uma inferência lógica relativamente complexa, mais precisamente de uma semiose do tipo argumental, é que a qualidade extraída desse paralelismo permitirá a associação metafórica entre S_1 e O_2 . Entretanto, dois signos quaisquer, dispostos numa estrutura paratática, podem engendrar um paralelismo; dois signos apresentados em sequência, em contextos semelhantes, ou uma permutação entre signos num mesmo contexto, podem sugerir algum tipo de equivalência entre eles. Tomados individualmente, esses dois signos não estariam, portanto, confinados ao modo simbólico de representação, e menos ainda ao domínio verbal da predicação (sujeito, predicado e atributos).

No entanto, com base na concepção peirceana de símbolo, Ferraz Jr. adverte para o fato de que, em face de sua complexidade estrutural, torna-se tão incerto afirmar

que a metáfora opera exclusivamente no domínio dos símbolos quanto seria duvidoso supor que os símbolos estão ausentes dos outros tipos de signos icônicos.¹³⁶ Um diagrama (a estrutura sintática de uma frase, por exemplo) envolve igualmente o emprego de símbolos; e algumas imagens, como uma pintura, são, nas palavras de Peirce, “amplamente convencionais”¹³⁷. Assim como as metáforas, essas duas espécies de signos também dependem de hábitos ou regras interpretativas, embora em níveis distintos. A propósito disso, ao explicar a existência de “ícones cuja semelhança é ajudada por normas convencionais”, Peirce concentrou sua argumentação na categoria dos diagramas, situando a iconicidade das fórmulas algébricas em aspectos como “comutação, associação e distribuição de símbolos”, mas não se detendo num único exemplo de metáfora verbal. Em constatações como estas, encontramos razões para descartar um atrelamento restritivo da metáfora ao modo de representação simbólico.¹³⁸ Recorrendo a esse entendimento de Ferraz Jr., consideramos neste trabalho que, embora as categorias das formas representativas tenham a capacidade de codificar o significado, esta codificação nem sempre atingirá imagens com valor de símbolo metáfora, podendo abarcar meramente metáforas por uma analogia, ou por uma réplica das qualidades simples do objeto (ícone-imagem = metáfora nível 1 ou diagrama-índices = metáfora nível 2), símbolos (legissigno-icônico e legissigno indicial) estabelecidos por convenção que não se encaixam dentro da caracterização do símbolo metáfora. Em outras palavras, queremos supor que o símbolo metáfora na semiótica peirceana contém, em sua estrutura complexa, um argumento (um legissigno

¹³⁶ Vide FERRAZ JR., op. cit., 2011, pp. 70 –78.

¹³⁷ Vide PEIRCE., op.cit., 1972, p. 126.

¹³⁸ Vide PEIRCE, op. cit., 1977, p. 64.

simbólico argumental), mas não se restringe a ele. Trata-se, neste caso, do *símbolo* ou *legissigno*, do signo transformado em lei, fruto de uma convenção estabelecida mas que não mantém necessariamente uma relação de semelhança física nem de qualidades com o objeto a que se refere. Vejamos, a seguir, o quadro dos três níveis de metáfora nas subcategorias do ícone:

Níveis de Metáfora (Hipoícones)			
Subcategorias do Ícone (Signos Icônicos ou Hipoícones)	1. Ícone-Imagem: Metáfora Nível 1	Fundamento	Similaridade na aparência (mera qualidade)
	2. Diagrama-Índice: Metáfora Nível 2		Similaridade estrutural (relação diádica existente entre suas próprias partes)
	3. Símbolo- Metáfora : Metáfora Nível 3		Relação triádica entre dois elementos constitutivos (paralelismo que se resolve numa terceira relação- lei).

Quadro 4: *Hipoícones como Metáfora*. Adaptado de PEIRCE, 2010, pp.45-76.

O que de fato é característico do terceiro tipo de **hipoícone** ou **símbolo metáfora** é que, nele, o reconhecimento da similaridade entre *representamen* e objeto (vale dizer, o reconhecimento da iconicidade) estará sempre condicionado à interpretação de uma equivalência semiótica, resultando assim de um processo relativamente mais abstrato do que aquele exigido por uma analogia ou por uma réplica das qualidades simples do objeto. Como tal, a observação de que o ícone metafórico depende fortemente de uma relação triádica, genuína ou simbólica, diz respeito ao modo como validamos logicamente o paralelismo – o que justifica atribuir-se ao símbolo-metáfora um terceiro grau de iconicidade –, mas não necessariamente à natureza dos signos que dele participam.

2.4 IMAGENS NOS OBJETOS DE INVESTIGAÇÃO

No conjunto das sete tragédias de Ésquilo, podemos afirmar que *Persas* e *Sete contra Tebas*, objetos de análise neste trabalho, são talvez as mais permeadas ora por imagens notadamente verbais ora por imagens sincréticas (verbais escritas, mentais, sonoras e visuais), extraídas pelo dramaturgo de vários contextos do mundo grego seu contemporâneo. Ressalte-se que, ao contemplarmos os fenômenos através do objeto imediato, buscando compreender as relações entre signo e objeto, revelou-se predominantemente nas peças, por via do objeto dinâmico, a dimensão simbólica de representação dos fenômenos, com uma linguagem simbólica carregada de tensões históricas, culturais e sociais.

Na primeira peça, a unidade do drama surge espontaneamente, em vista de uma sucessão de cenas, e a economia da ação dramática parece coincidir com a potencialização de sua riqueza imagética. O que mais sobressai na leitura dessa peça são as imagens e símbolos construídos entre uma tragédia individual e outra coletiva – a de Xerxes e a do povo persa, respectivamente. As primeiras palavras do Párodo têm uma força simbólica e um efeito imagético que traduzem as situações prévias para a progressão dramática da peça. Nesse jogo de imagens e simbologia, cada personagem tem seu momento principal. No Párodo e nos Estásimos temos a figura do Coro; no primeiro episódio, as libações da rainha, o diálogo entre esta e o Coro, sobre a identidade e costumes dos Gregos, a que se segue o relato do Mensageiro persa da catastrófica derrota; o segundo episódio encena a invocação e o aparecimento de Dario, de além-túmulo e, finalmente, o êxodo coloca o público perante a cena do regresso de Xerxes. Uma das representações simbólicas mais penetrantes da peça encontra-se no

primeiro Episódio, quando o Mensageiro relata a tristeza da derrota, a morte e o abandono dos cadáveres. A tragédia de Ésquilo desvela o trágico por intermédio de uma explosão de imagens que, justapostas, multiplicam-se ao infinito. A peça está repleta de imagens de som e fúrias, de sangue e animalidade, de luz e trevas.

Na segunda peça em apreço— *Sete contra Tebas* , Ésquilo também faz uso do potencial imagístico e simbólico. Há um complexo de imagens que se prolonga e se acentua ao longo da peça, imagens evocadas do mundo helênico que produzem um quadro mental e evoluem do nível da imagem até adquirir o estatuto de símbolo-lei. Por exemplo, a imagem dos sete guerreiros, solta na mente por meio da evocação de um contexto bélico, não se apresenta apenas como um símbolo de coragem, podendo representar também um símbolo-metáfora. Ésquilo, como poeta e artesão, (re)constrói através das imagens uma rede de símbolos-metáfora vivos. Cabe a nós, como intérpretes, descortinar os sentidos neste ponto de cruzamento entre as imagens e os símbolos na linguagem.

2.5 PROCESSO DE APLICAÇÃO DA ANÁLISE SEMIÓTICA NAS PEÇAS

Considerando o vasto campo de abrangência da semiótica peirceana, e tendo em vista que o objetivo desse estudo é uma abordagem semiótica da linguagem e do simbolismo das duas tragédias referidas à luz dos fundamentos conceituais e metodológicos desta teoria, cabe esclarecer que nem todos os conceitos semióticos apresentados neste trabalho serão acionados nas análises. Com efeito, não é nossa pretensão esgotar o sentido do simbolismo nas peças em análise. Pesquisando o simbolismo nas tragédias, busca-se apenas examinar, com o auxílio de ferramentas

específicas, um dos significados possíveis dos conteúdos do drama. Obras literárias de estrutura e de rigor estético próprios, as tragédias alcançam questões profundas. Notadamente as de Ésquilo, que não têm um significado definitivo, mas uma constelação cambiante de possibilidades e múltiplas relações e interações. São obras abertas, constatemente reagrupadas mediante cada leitura e leitor particulares.

Bem entendido, as ferramentas conceituais específicas com as quais se pretende examinar os objetos em investigação constituem um pequeno universo dessa teoria. Interessa-nos, no contexto das relações categóricas dos signos no eixo sintagmático (ver Quadro 1), as relações signo-objeto, os modos de representação a partir dos quais se distinguem os signos em (1) ícone, (2) índice e (3) símbolo; no eixo paradigmático (ver Quadro 1), a terceiridade, o modo de representação do símbolo pelos sentidos convencionais, atribuídos por hábitos ou pela norma cultural – mais especificamente, o nível semântico, a produção de sentido, como o signo se refere ao seu objeto dinâmico. Interessa-nos ainda, como ferramenta conceitual das subcategorias do ícone, o símbolo-metáfora, posto que os símbolos contêm ícones e índices, não são *realia* desprovidos de qualidade (primeiridade), antes atualizações de índices (secundidade). A possibilidade qualitativa de um símbolo constitui seu aspecto icônico, e sua existência mental ou física constitui seu aspecto indexical. Um símbolo (terceiridade) consiste no fato de uma qualidade ser associada a uma instanciação. A generalidade do símbolo, deste modo, não está no ícone ou no índice, mas no hábito de associação do intérprete, por meio de uma lei, convenção ou norma, correspondente à história, à cultura, à língua e aos costumes de uma sociedade. A sociedade é um código múltiplo com regras estabelecidas, a quais podem, no entanto, ser transformadas

sempre que os interpretantes da primeiridade e da secundidade proponham novas experiências. Se a primeiridade está associada ao presente, às "possibilidades", e a secundidade está associada ao passado e é o produto de ocorrências, o limite das possibilidades em sua atualização (a terceiridade) está associada ao futuro, à ideia de processo e crescimento.¹³⁹ Essas três categorias sógnicas – *ícone*, *índice* e *símbolo* – serão, portanto, usadas como ferramentas que nos ajudarão a decompor teoricamente a experiência dinâmica da semiose.

Não podemos deixar de reforçar que, no amplo universo de possibilidades de leitura das obras de Ésquilo, a opção por este recorte deve-se ao fato de considerarmos que o objetivo da tragédia não era pôr em cena acontecimentos do cotidiano, antes apresentar ao público grego o essencial e o universal, modelos de ações e de homens – ainda que esses modelos estivessem carregados de problemas insolúveis. Nessa trajetória, a máscara cumpria o papel de ocultar o singular. Os atores mascarados representavam uma ideia ou um modelo de homem. A esse propósito, vale a pena lembrar a afirmação de Aristóteles (*Poética* 1451b 4-9), para quem “a poesia é mais filosófica e tem um caráter mais elevado do que a História, [na medida em que] expressa o universal, [e] a história o particular.”¹⁴⁰ Para o Estagirita, a peculiaridade da poesia reside no fato de o dito poético imitar o necessário e o verossímil. Dizendo o universal, a poesia distanciar-se-ia do particular e do contingente. A imitação poética, portanto, não traduz as impressões particulares do poeta, da mesma forma que o conteúdo da poesia não recai sobre aspectos contingentes da experiência humana. A tragédia, em sua natureza poética, atende a tais exigências conceituais. Assim, o recorte

¹³⁹ Vide SOUZA, op. cit., 2006, p. 169.

¹⁴⁰ Vide ARISTÓTELES, op. cit., 2008, p. 54.

de ferramentas conceituais no modo de representação do símbolo justifica-se neste trabalho porquanto representa formas de pensamento coletivo e permite-nos captar não apenas a complexidade, mas também a força da comunicação pela imagem, apontando-nos essa circulação da imagem entre semelhança, traço e convenção.

Cumpramos dizer que, em todo o ato de análise semiótica, sempre ocupamos a posição lógica do interpretante dinâmico, algo inevitável na medida em que analisar também significa interpretar. Na posição de uma mente interpretadora singular, de um intérprete particular, devemos considerar que as interpretações se tornam singulares. Quer isto dizer que devemos nos munir de uma consciência de falibilidade¹⁴¹ que sempre nos acompanhe, pois interpretações singulares são sempre incompletas e falíveis.

No processo de análise devemos ainda considerar que o signo tem dois objetos: o objeto imediato e o objeto dinâmico. E, segundo Santaella, o melhor caminho para começar a análise objetiva é o do objeto imediato,¹⁴² desde logo porque o objeto dinâmico só se faz presente via o objeto imediato, o qual é interno ao signo. Posto isto, cumpra agora fixar o percurso de aplicação da teoria semiótica peirceana no processo de análise. O primeiro passo, segundo Peirce, é o fenomenológico: contemplar,

¹⁴¹ Para Peirce, a interpretação infinita é possível porque a realidade nos surge sob forma de um *continuum* em que não existem indivíduos absolutos, a propósito do que fala de sinequismo: "A true continuum is something whose possibilities of determination no multitude of individuals can exhaust" (CP: 6.170). A realidade é um *continuum* que nada na indeterminação e justamente por esse motivo o princípio da continuidade é o "falibilismo objetivado" (CP: 1.171). Se a possibilidade do erro está sempre presente, a semiose é potencialmente ilimitada. Segundo Eco, Peirce está afirmando um princípio de contextualidade: algo pode ser verazmente asseverado dentro dos confins de um universo de discurso dado sob certa descrição, mas tal asserção não exaure todas as outras determinações, potencialmente infinitas, daquele objeto. Todo o juízo é conjectural e, nesse universo "invadido pelos signos", é compreensível (embora estranho) que um signo deva deixar que o seu próprio intérprete o dote de parte de seu significado (CP: 5.449). Vide ECO, op. cit., 1995, pp. 286-287.

¹⁴² Vide SANTAELLA, op. cit., 2008, p. 34.

discriminar e, por fim, generalizar em correspondência com as categorias da primeiridade, secundidade e terceiridade:

[...] o exercício da fenomenologia exige de nós tão-só e apenas abrir as portas do espírito e olhar para os fenômenos. O primeiro olhar que devemos dirigir a eles é o olhar contemplativo. Contemplar significa tornar-se disponível para o que está diante dos nossos sentidos. Desautomatizar tanto quanto possível nossa percepção. Auscultar os fenômenos. Dar-lhes chances de se mostrarem. Deixá-los falar.¹⁴³

Para Peirce, essa capacidade contemplativa corresponde à rara capacidade que tem o artista de ver as cores da natureza como elas realmente são, sem substituí-las por nenhuma interpretação. Nossas interpretações vêm sempre muito depressa, sem nos dar tempo para simplesmente nos abirmos com certa singeleza para o que se nos apresenta. Essa candidez intelectual nos disponibiliza para as primeiras impressões, tanto sensórias quanto abstratas, que os fenômenos despertam em nós. Nesse momento da análise, a relação do signo com o objeto diz respeito à capacidade referencial ou não do signo. A que o signo se refere? A que ele se aplica? O que ele denota? O que ele representa? Nesse nível de olhar, o signo é considerado como pura possibilidade qualitativa, surgindo tão-só qualissignos (ícones). A apreensão do objeto imediato do qualissigno exige do contemplador uma disponibilidade para o poder de sugestão, evocação e associação. Neste momento, temos de dar aos signos o tempo que eles precisam para se mostrarem. Sem isso, estamos destinados a perder a sensibilidade para seus aspectos qualitativos, para seu caráter de qualissigno. O signo diz o que diz, antes de tudo, através do modo como aparece, tão-somente através de suas qualidades.

¹⁴³ Vide. PEIRCE, op. cit., 2010, pp. 45-61.

A segunda espécie de olhar deve ser observacional. Devemos dirigir nosso olhar para os fenômenos, pondo em funcionamento a nossa capacidade perceptiva. Estar alerta para a existência singular do fenômeno, saber discriminar os limites que o diferenciam do contexto ao qual pertence, conseguir distinguir as partes do todo. Trata-se de estarmos atentos para a dimensão de *signo* (índices) dos fenômenos. Neste caso, o objeto imediato é a materialidade do signo como parte do universo a que o signo existencialmente pertence. Segundo Santaella, aqui o objeto imediato aparece como parte de um outro existente, a saber, o objeto dinâmico que está fora dele.¹⁴⁴ A terceira espécie de olhar deve ser dirigida aos fenômenos. Trata-se aqui de conseguir abstrair o geral do particular, extrair de um dado fenômeno aquilo que ele tem em comum com todos os outros com que compõe uma classe geral. Devemos detectar as funções desempenhadas pelos *legissignos* (símbolos), dirigir nossa atenção para as regularidades, as leis, ou, melhor dito, para os aspectos mais abstratos dos fenômenos, responsáveis por sua localização numa classe fenomenológica. Nesse caso, “o objeto imediato é um certo recorte do modo como o objeto dinâmico é representado ou sugerido. Esse recorte coincide com um certo estágio de conhecimento ou estágio técnico com que o signo representa seu objeto”.¹⁴⁵ Por exemplo, um barco fabricado na Idade Média (arquitetura do barco) não pode representar o objeto retratado do mesmo modo que um sofisticado barco (navio) do século XXI, nem as convenções arquitetônicas que valiam para o passado continuam a valer agora. O modo como o homem está representado nas obras clássicas da Antiguidade não é o mesmo como está representado nos romances contemporâneos. Os símbolos crescem porque seu

¹⁴⁴ Vide SANTAELLA, op. cit., 2008, p. 34.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 35.

potencial para significar e ser interpretados não se esgota em nenhuma interpretação particular. Numa palavra, “o símbolo é um signo geral, e, para Peirce, *geral* é tudo aquilo que nenhum particular pode exaurir”.¹⁴⁶

A análise prevê que, com base no material explicitamente identificado no espaço da textualidade poética, se possa exercitar a interpretação, articulando os elementos, figurativos ou temáticos, explícitos ou não, com elementos temáticos não explicitados, questão derradeira e central do percurso interpretativo do sentido. Identificados e descritos, ainda que de forma genérica, os dois elementos centrais, é possível avançar para aspectos implícitos no texto, seja reexaminando as relações pressupostas e as correlações escondidas sob os traços caracterizados, seja confrontando os valores profundos que possam vir a convergir para integrar o quadro de valores intersubjetivos.

Posto isto, a análise consiste primeiramente em olhar para o que se aponta e sugere, em direcionar a atenção para as imagens que povoam as peças, as quais funcionam como signos indexicais, pistas, referências contextuais que nos orientam para o desenrolar da ação dramática, porquanto estabelecem uma conexão com os símbolos e símbolos-metáfora. Seguidamente, buscar interagir e compreendê-las, acionando o significado dessas imagens presentes nos textos em um processo de semiose ilimitada, até que um interpretante final encerre provisoriamente o fluxo interpretativo. Isto significa que o interpretante final jamais pode ser efetivamente alcançado; o que temos é o teor coletivo da interpretação, um limite ideal, aproximável mas inatingível, para o qual os interpretantes dinâmicos tendem. “Para Peirce, a

¹⁴⁶ Vide SANTAELLA, op. cit., 2008, p. 38.

semiose é um processo ininterrupto, que regride infinitamente em direção ao objeto dinâmico e progride infinitamente em direção ao interpretante”¹⁴⁷. Desse modo, os limites impostos à regressão do objeto dinâmico devem ser ditados pelas exigências internas da análise. Na teoria semiótica não há nenhum critério apriorístico que possa infalivelmente decidir como uma dada semiose funciona, pois tudo depende do contexto e de sua atualização e do aspecto pelo qual ela é observada e analisada. Não há receitas prontas para a análise semiótica. Há conceitos, uma lógica para sua possível aplicação. Mas esse pressuposto não dispensa a necessidade de uma heurística por parte de quem analisa. Sobretudo, da paciência do conceito e da disponibilidade para auscultar os signos e para ouvir o que eles têm a dizer.

Entendemos portanto que a visualização feita com a leitura dos poemas clássicos pertence à primeira categoria de captação do objeto. No que diz respeito à categoria que trata das relações signo-objeto, teremos nesse estágio as palavras que estimularão o traçado da figura do objeto focalizado pelo texto. Entretanto, devemos entender que, embora as categorias das formas representativas tenham a capacidade de codificar o significado, esta codificação parte dos símbolos (legissigno-icônico e legissigno indicial), mas nem sempre atingirá imagens com valor de símbolo metáfora, podendo abarcar meramente metáforas por uma analogia, ou por uma réplica das qualidades simples do objeto (ícone-imagem = metáfora nível 1 ou diagrama-índices = metáfora nível 2). Essas categorias têm sua base nos legissignos que, na semiose humana, são quase sempre convenções culturais. Portanto, um exame desse aspecto simbólico conduz-nos a “um vasto campo de referências que incluem os costumes,

¹⁴⁷ Vide SANTAELLA, op. cit., 2008, p. 42.

valores coletivos e todos os tipos de padrões estéticos, comportamentais, de expectativas sociais, etc.”¹⁴⁸ A observação de todas as estratégias presentes nos textos fará emergir o interpretante final, o possível (ou possíveis) sentidos para os poemas.

¹⁴⁸ Vide SANTAELLA, op. cit., 2008, p. 37.

Capítulo III

A tragédia grega e o teatro de Ésquilo

Ao longo deste capítulo procuraremos pôr em relevo os caracteres trágicos em acção (que o Romantismo designou como 'herói trágico' – designação essa que nós, por uma questão de economia, aqui utilizamos, ainda que com esta consciência), a condição humana na tragédia grega e o contributo de Ésquilo (525-456 a.C.) à tradição teatral, na medida em que compreendemos que as imagens simbólicas, são um espetáculo social, representações construídas com base no conjunto de elementos que perpassa o imaginário social helênico. No amplo universo de possibilidades de leitura do gênero dramático grego, importa-nos refletir sobre o modo como a tragédia pensa os heróis trágicos, bem como a concepção trágica da condição humana. Condição enigmática, para não dizer ambígua. O que é o homem? A resposta da tragédia é uma interrogação, um enigma sobre a condição humana. O herói trágico caminha entre duas polaridades, vacila entre a ordem e o caos, norma e transgressão, humano e divino. Ou seja, é em si mesmo o símbolo do homem e de sua ambiguidade fundamental.

É inegável que é principalmente nos heróis em acção que os poetas trágicos encontram luz suficiente para iluminar as questões mais audaciosas da figura humana, notadamente, personagens dos ciclos épicos, tebano e troiano.¹⁴⁹ Entre os heróis trágicos e suas ações, abre-se um campo de motivos tão vasto que resta ao homem, em última instância, apreciar a precariedade de sua existência. É a partir da exemplaridade de tais heróis revelada em acção que a tragédia imprime gravidade à sua mensagem. Os poetas trágicos, mesmo buscando nos grandes temas míticos o material ou pano de

¹⁴⁹ Ao ciclo tebano, reúnem-se os mitos relacionados a Tebas, pertence a história de Édipo e seus descendentes – Antígona, Polínicos, Etéocles e também a do próprio Dioniso, filho de Zeus com a tebana Sêmele. O ciclo troiano aborda os acontecimentos passados durante a guerra de Troia e os heróis que dela participaram, como Ájax, Filoctetes, Helena, e do lado dos troianos Hécuba, Andrômaca e outras troianas cativas. Também se ligam a ele as histórias dos Átridas, de Agamémnon e seus filhos, Ifigênia, Electra e Orestes. Outros heróis, como Hércules, Jasão, ou ainda Teseu e Íon, especialmente caros aos Atenenses, também foram objeto de tragédias, representando contudo uma menor percentagem das produções teatrais atenienses.

fundo para sua leitura de mundo, não têm a finalidade de copiar ou de reforçar as imagens da tradição. Ao contrário, eles centram sua representação em alguns pontos que em sua observação lhes parecem os mais sugestivos e convenientes - a tragédia imita homens na situação de agir. A imitação poética situa-se no horizonte do universal, muito além dos limites do circunstancial.

3.1 HERÓI TRÁGICO E CONDIÇÃO HUMANA

Submetendo o drama grego aos conceitos de *mimesis* e *mythos*, Aristóteles examina a tragédia em sua natureza de gênero literário autônomo e possuidor de regras próprias.¹⁵⁰ Entrementes essa autonomia inventiva da tragédia, a lenda heroica é a fonte e o material sobre o qual repousam as tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípidas.¹⁵¹ A mediação estabilizadora que a sociedade busca e expressa através de seus mitos é invalidada no drama uma vez que, ao contrário de expor a estabilidade da norma, a tragédia dramatiza a obscuridade e as tensões presentes na condição humana e reveladas 'em acção', como constantemente o sublinha Aristóteles na *Poética*.

Na estrutura do mito a humanidade é posta e classificada como ponte entre o selvagem e o divino. E o homem prodigioso, inventor da civilização, está no centro deste conflito, paradoxalmente ligado ao caos e à ambiguidade. Segundo Kerényi, em

¹⁵⁰ No entendimento de Aristóteles, *mythos* é a trama dos fatos, a composição dos atos, isto é, a organização e a tessitura do enredo na poesia trágica. Recolhendo seu material das lendas heroicas, a tragédia opera uma intervenção sobre os dados da tradição, fazendo um arranjo, uma elaboração do patrimônio lendário dos gregos (*Poética* 1450b 24-26). Aristóteles considera a *mimesis* como um espaço nobre do fazer humano nas artes da composição. Entretanto, a *mimesis* trágica não opera a imitação da lenda heroica, da religião homérica ou do culto dionisíaco com a finalidade de copiar ou de reforçar as imagens da tradição (1450a 15-22). Ou seja, a atividade poética de Ésquilo, Sófocles e Eurípidas não se esgota no binômio realidade-cópia, em reproduzir fielmente elementos da realidade sensível. O drama imita homens em situação de agir. Vide ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*. Paris, Gallimard, 1963, p. 31; LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mito e significado*. Tradução portuguesa. Lisboa, Edições 70, 1978, p. 68; RICOEUR, Paul, *Tempo e narrativa*. Tomo I. Tradução portuguesa. São Paulo: Papyrus, 1994, pp. 67-70.

¹⁵¹ Em *A Invenção da mitologia*, Detienne apresenta a tese de que o *mythos* trágico reinventa a tradição lendária dos gregos. Vide DETIENNE, Marcel, *A invenção da mitologia*, Tradução portuguesa, Rio de Janeiro: José Olympio, Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1992, p. 229.

Ésquilo, Sófocles e Eurípides o herói é tomado como paradigma da angústia do homem diante da deliberação e da necessidade de uma decisão. Não é tanto a fama e a glória (κλέος) dos heróis que o enredo trágico leva ao teatro. Sua presença no drama diz respeito a uma indagação, uma interrogação acerca do homem e da ação.¹⁵²

O herói trágico, ao invés de reforçar e fixar sem equívocos o estatuto da vida civilizada, acaba por expandir os conflitos inerentes à condição humana. A tragédia problematiza a existência humana em variados matizes. Um dos grandes conflitos do herói trágico está nos limites entre o poder humano de controlar seu mundo e aquilo que foge ao seu controle. O herói é um indivíduo que, por necessidade – seja esta a expiação de uma falta cometida em gerações anteriores, seja o efeito da *hybris* do próprio herói –, constrói um problema, uma tipologia trágica, em cujo modelo (conjunto de modelos) se baseia a ação de todos os heróis.¹⁵³ Entre os planos divinos e humano, desponta a causalidade trágica. Ela é dupla, mas a porção que cabe ao homem na condução da falta (ἀμαρτία) faz dele um ἀμαρτάνων, isto é, alguém que age intencionalmente e com boa vontade mas falha. Todavia, o herói é marcado pelo drama da decisão e envolto na responsabilidade tanto quanto na repercussão de seus atos. O *ethos* do indivíduo, revelado em ação, com suas virtudes e limitações estruturais

¹⁵² KERÉNYI, Karl, *Os heróis gregos*. Tradução portuguesa, São Paulo, Editora Cultrix, 1998, p. 18.

¹⁵³ Toda a ação do herói trágico está baseada em um modelo. Ou seja, a ordenação do *mythos* elabora um modelo de intriga típico, em que a disposição dos fatos deve seguir o ordenamento de tipo *post hoc, ergo propter hoc* (depois disto, portanto por causa disto). A coerção do um por causa do outro é a lógica da intriga que assegura, no encademaneto da ação, tanto o verossímil quanto o necessário. O tipo de ordenação que a intriga imprime à ação obedece à conexão estabelecida entre os eventos e ao caráter de necessidade. Vide ROMILLY, Jacqueline de, *A tragédia grega*. Tradução: Leonor Santa Bárbara. Edições 70 Ltda: Lisboa, 1997, p. 146; VERNANT, J. P & VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Vários tradutores, São Paulo: Perspectiva, Vols. I, II, 2008, p. 80; LESKY, Albin, *A tragédia grega*. Tradução: J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 98; KITTO, H. D. F., *A Tragédia Grega*. Tradução do alemão por J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo; Perspectiva, 1996, p. 8; MALHADAS, Daisi. *Tragédia grega. O mito em cena*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, pp.17-42. Vide ainda JAEGER, Werner Wilhelm, *Paidéia: a formação do homem grego*, Tradução Artur M. Parreira, 5ª edição, São Paulo, Martins Fontes, 2010.

e o *daimon* confrontam-se na demarcação da culpabilidade trágica. A ação trágica, e no âmbito em apreço – o da dramaturgia esquiliana, é a presença simultânea no sujeito agente, de decisões próprias e de forças divinas. Há tanto de ambiguidade na concepção trágica da condição humana quanto há de dupla causalidade. Patrono do teatro, Dioniso é o princípio ilusionista que os tragediógrafos utilizam, de modo ficcional, para acentuar as contradições da condição humana. No deus, todas as contradições parecem reunir-se. “Dioniso é a própria inquietude”.¹⁵⁴ Ele revela sua duplicidade quando faz aflorar entre os homens a violência sem freios do universo bestial. No drama, Dioniso não quer reunir o que está dividido, mas sim sublinhar os polos contraditórios subjacentes à formação do homem.

Para Vernant, a tragédia utiliza as lendas de heróis para apresentar certos aspectos do homem em situação de agir, na encruzilhada da decisão, às voltas com as consequências de seus atos, averiguando, de igual modo, a posição do homem diante do destino, sua responsabilidade com relação a atos cuja origem e fim o ultrapassam.¹⁵⁵ As personagens esquilianas exprimem a angústia diante de uma decisão que, apesar de deitar raízes no íntimo dos homens, é também fruto da vontade enigmática dos deuses. Refletindo sobre essa necessidade e responsabilidade na ação humana, Lesky, afirma que em Ésquilo “as situações trágicas de fato emergem da fusão indissolúvel entre necessidade e vontade pessoal. Liberdade e obrigação estão unidas de um modo genuinamente trágico”.¹⁵⁶ Para Romilly, apesar de atribuir peso significativo à responsabilidade humana, o teatro esquiliano não outorga ao homem o controle

¹⁵⁴ Vide JEANMEIRE, Henri, *Dionysos, Histoire du culte de Bacchus*, Paris, Payot, 1951, p. 118.

¹⁵⁵ Vide VERNANT, J. P., *Mito e pensamento entre os gregos*. Tradução portuguesa, São Paulo, Paz e Terra, 1990, p. 343.

¹⁵⁶ LESKY, Albin, “Decision and responsibility in the tragedy of Aeschylus”, in Erich Segal (org.), *Greek Tragedy: Modern essays in criticism*, New York, Oxford University Press, 1983, p. 18.

irrevogável de seu destino.¹⁵⁷ Ou seja, o homem em Ésquilo experimenta uma terrível responsabilidade, sem ser, no entanto, o senhor de seu destino.

A tragédia reavalia as ações extraordinárias dos heróis, pondo-os em cena sob o olhar dos cidadãos coreutas (Coro) e dos cidadãos espectadores (público). As ações dos heróis se revelam extraordinárias no quadro do que a cidade-estado espera de seus cidadãos em relação ao poder, tanto o poder dos deuses quanto o poder com que ela própria se organiza. Ora se verifica o fenômeno na relação entre o homem e a justiça divina, ora a questão é acentuada no conflito entre os poderes da cidade e a norma religiosa. Para Arendt, o problema do herói trágico no tocante à civilização diz respeito à relação desse herói com a ordem natural e divina, a sua racionalidade e irracionalidade, a sua capacidade para a autonomia e também a sua dependência da sociedade.¹⁵⁸ Ademais, a atitude do herói perante o(s) deus(es) tem uma misteriosa afinidade com o destino do herói e traz consigo a clara determinação desse destino: bem-sucedido, se a atitude for adequada, e mal-sucedido, se inadequada.¹⁵⁹ Com efeito, a tragédia investiga os conflitos “profundamente enraizados na vida humana”,¹⁶⁰ assim como o problema das implicações criadas por um ato.

Gênero literário autônomo, a tragédia floresceu no espaço de um século, desde as Guerras Medo-persas até o final do século V a.C. É a partir do começo do século V a.C. (480 a.C.) que as fontes documentais apresentam o nome dos três principais dramaturgos gregos, os únicos dos quais conservamos peças completas. Outros nomes

¹⁵⁷ ROMILLY, Jacqueline de, *A short history of Greek literature*. Tradução inglesa, Chicago, The University of Chicago Press, 1985, p. 54.

¹⁵⁸ ARENDT, Hannah, “A pólis e a família”, in *A condição humana*, Tradução portuguesa, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1973, p. 39.

¹⁵⁹ Vide ROBERT, Fernand, *A literatura grega*. Tradução portuguesa. São Paulo: Martins Fontes, 1987, p. 19.

¹⁶⁰ HAMILTON, Edith, “The idea of tragedy”, in *The great age of greek literature*. New York, The Vail-Ballou Press, 1942, p.228.

conhecemos, como Ágaton, também premiado, mas desses, ou chegaram até nós fragmentos de peças, ou, pura e simplesmente, o seu nome. Haja em vista os três terem alguma vinculação com a Batalha Naval de Salamina. De acordo com a tradição, certamente lendária, Ésquilo (525-456 a.C.), o mais velho, combateu com vigor patriótico; Sófocles (496-406 a.C.), curiosamente, fazia parte de um coro de peça teatral que comemorava essa vitória; e Eurípides (480-406 a.C.), crê-se, terá nascido durante aquela batalha.¹⁶¹

Sófocles, “sucede a Ésquilo como o homem ao Titã, menor de talhe, mais perfeito de forma; diferente, mas não superior”.¹⁶² A sua vida secular coincide com a mais encantadora época da Grécia e a sua obra é de extrema riqueza, admirada ao longo de toda a Antiguidade. “A vida de Sófocles é tão perfeita quanto sua obra; une-se a ela, como a voz à lira, em sublime uníssono”.¹⁶³ Aos vinte e cinco anos compôs a primeira tragédia, cuja representação deu-se no Festival de 468 a.C. Perto dos noventa anos, concluiu sua última obra-prima, das cerca de 120 que escreveu. Foi o mais premiado dos dramaturgos, e consta que ganhou vinte vezes o primeiro prêmio, quarenta vezes o segundo e jamais o terceiro, embora só conservemos na íntegra sete peças suas.¹⁶⁴ Como em Ésquilo, a tragédia em Sófocles é a expressão de um conflito, de um autoquestionamento da cidade-estado. Desse conflito entre valores cívicos e valores

¹⁶¹ Vide ROMILLY, op. cit., 1997, p. 8. As datas destes autores são próximas e as suas vidas têm partes comuns. Ésquilo nasceu em 525, Sófocles em 495, Eurípides por volta de 485 ou de 480. Muitas das obras de Sófocles e quase todas as de Eurípides foram representadas depois da morte de Péricles, durante a Guerra do Peloponeso, quando Atenas, prisioneira de um império que não soube manter, sucumbe enfim sob os golpes de Esparta.

¹⁶² Vide SAINT-VICTOR, Paul de, *As duas máscaras. Tragédia-Comédia*, Tradução brasileira de Gilson César Cardoso de Souza, Editora: Germape Ltda, 2003, p. 255.

¹⁶³ *Ibidem*, 2003, p. 253.

¹⁶⁴ As sete tragédias de SÓFOCLES conservadas pela tradição são, em ordem cronológica: *Antígona* (estreada em 441), *Édipo Rei*, *Electra*, *Ájax* (algumas autoridades põem o Ájax primeiro), *Traquínias*, *Filoctetes* (409), *Édipo em Colono* (401, apresentada já após sua morte). Descobriu-se em Oxirrincos um longo fragmento de seu drama satírico *Ikhneútai* (“Os cães de caça”), cujo assunto é o roubo por Hermes, logo após o seu nascimento, do gado de Apolo. Cf. HARVEY, Paul, *Dicionário Oxford de Literatura Clássica: grega e latina*, Tradução: Mário da Gama Cury, Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, 1998, p. 467 (verbete: *Sófocles*).

familiares a expressão mais nítida é certamente *Antígona*, mas foi com *Édipo rei* que Aristoteles viria a eleger como tragédia-modelo para lhe servir de pressuposto à apresentação da tragédia perfeita, na sua *Poética*. Em sua obra mostra uma fé inabalável na justiça, mas o seu herói argumenta, exhibe suas razões, faz valer sua vontade. Em suas tragédias a força da vontade e da decisão humana caracteriza a rigidez e a grandeza, mesmo na queda, dos seus protagonistas, ainda que não desempenhe papel menor que em *Ésquilo*, esbate-se na sua formulação oracular, ambígua e enganosa, para a leitura humana. O desenrolar de seus dramas é determinado pelo caráter dos protagonistas, pelas influências atuantes sobre eles, pelas penalidades que sofrem, mais do que por incidentes externos.¹⁶⁵ Seus personagens principais, embora sujeitos a falhas humanas, são em geral heroicos e mobilizados por motivos elevados. Sófocles morreu em Atenas, onde sempre viveu. Aristófanes resume seu caráter no seguinte verso das *Rãs* (v. 82): “Quanto a Sófocles, se tinha bom feitio aqui, bom feito tem lá”.¹⁶⁶

Contemporâneo de Sófocles, Eurípides (480-406 a.C.), o último dos três maiores, parece separado dele pela espessura de uma geração. Catorze anos de intervalo entre o nascimento dos dois dramaturgos bastaram para modificar tudo. “Os heróis partem e os sofistas chegam [...]. Os filósofos assumem, diante dos deuses, a atitude de Édipo em face da Esfinge [...]; questionam, prontos a picá-los com o gládio tortuoso de sua dialética, caso não expliquem o enigma de sua própria existência.”¹⁶⁷ Eurípides chegou mais perto da vida do quotidiano do cidadão comum do que Ésquilo

¹⁶⁵ Vide HARVEY, op. cit., 1998, p. 467.

¹⁶⁶ Vide ARISTÓFANES. *As Rãs*. Prefácio, Tradução, Introdução e Notas de Américo da Costa Ramalho. FESTEIA Tema Clássico. 2004, p.30.

¹⁶⁷ Vide SAINT-VICTOR, op. cit., 2003, p. 502.

e Sófocles, e não aceitou sem questioná-las a religião e a moral tradicionais; ao contrário, demonstrou uma vigorosa independência intelectual, escandalizando frequentemente a opinião pública. Suas obras, segundo a tradição, parecem mais firmemente enraizadas em sua época: o período da Guerra do Peloponeso e das crises políticas que afetaram a democracia ateniense.

A vida de Eurípides não teve nem a grandeza da de Ésquilo nem a beleza da de Sófocles. A glória lhe foi tardia, quase póstuma. Um epigrama de Alexandre Etólico traduz a sua fisionomia: “O discípulo do velho Anaxágoras parece-me de trato difícil; não é amigo do riso nem o vinho o alegra. Entretanto, tudo o que escreveu tem a doçura do mel e o encanto da voz das sereias”.¹⁶⁸ Em suas peças, os poderes divinos ainda prevalecem, mas sua obra contém a indagação sobre a condição humana, usando o racionalismo e um tom cético. Os deuses e heróis que a arte religiosa moldava à sua imagem e semelhanças encerram, com Sófocles, o ciclo de sua existência ideal. Com Eurípides, os homens, tal qual os fez a natureza, com suas misérias, contradições e equívocos, têm também o direito de subir ao palco. Eurípides desnuda a natureza humana por inteiro, “faz gritar seus sofrimentos, desfalecer seus ânimos e sangrar suas chagas; sacode, em todos os sentidos, os corpos e as almas, extraíndo do coração, a palpar de vida, paixões que nunca haviam sido expressas”.¹⁶⁹ Eurípides compôs entre oitenta e noventa peças, e obteve o primeiro prêmio cinco vezes (sua primeira vitória ocorreu em 441 a.C.). Sobreviveram dezoito tragédias (se incluirmos o *Reso*, de autenticidade duvidosa) e um drama satírico.¹⁷⁰ O tragediógrafo deu grande destaque

¹⁶⁸ Cf. SAINT-VICTOR, op. cit, 2003, pp. 510-511. Vide ETÓLICO, Alexandre. *Aulus Gellius. An Antonine Scholar and his Achievement*. Revised edition by Leofranc Holford –Strevens. Oxford University Press, 2003, p.226.

¹⁶⁹ Ibidem, loc. cit.

¹⁷⁰ De EURÍPIDES sobreviveram: *Alceste* (de 438), *Medéia* (431), *Hipólito* (428), *As Troianas* (415), *Helena* (412), *Orestes* (408), *Ifigênia em Áulis* (405), *As Bacantes* (405), e de data incerta *Andrômaca*, *Heraclidas*, *Hécuba*,

às personagens femininas, e deixou-nos uma galeria maravilhosa de retratos de mulheres, heroínas do bem ou do mal (Medéia, Fedra, Andrômaca ou Ifigênia), além de ter escrito a mais completa peça de tema religioso que conservamos, *As Bacantes*.

É contudo através de Ésquilo que melhor podemos conhecer a tragédia arcaica. Os antigos deram-lhe o título de “criador da tragédia”, pois foi pelas suas mãos, segundo a tradição, que já na primeira metade do século V a.C. a tragédia grega adquiriu a sua forma praticamente definitiva, através da introdução de novos recursos e procedimentos: segundo Aristóteles, “o primeiro a mudar o número de actores de um para dois foi Ésquilo, que também diminuiu as partes do coro e fez com que a parte falada tivesse papel predominante” (*Poética*, 1449a 15). O coro em Ésquilo é trabalhado de maneira bem intensa e tem função primordial dentro de suas tragédias, uma vez que dialoga intensamente com o herói trágico. A ação dramática em suas peças dá-se à luz de ideias sobre os homens, os deuses e a dinâmica do acontecer. A visão trágica da vida humana é apresentada como algo vivo e presente. Os coros dão uma interpretação religiosa, filosófica e poética de grandes temas: da grandeza e queda, do poder e dos súditos, dos homens e das mulheres, da justiça e da injustiça. Para Torrano, esse confronto entre deuses, numes, heróis e homens constitui a estrutura dialética das tragédias de Ésquilo. No interior desse diálogo e no jogo desse confronto, o horizonte e o âmbito das ações dos homens se determinam em termos políticos, isto é, próprios à *polis* de Atenas dessa época e, definidas por esse horizonte e configuradas nesse

Suplicantes, Electra, Heracles Furioso, Ifigênia em Táuris, Íon, Fenícias, Cíclope (drama satírico) e *Reso*. Cf. HARVEY, op. cit., 1998, p. 218.

âmbito, são essas ações que tornam viável ou inviável para os homens sua humanidade – ou, em se tratando de heróis, sua heroicidade.¹⁷¹

3.2 ÉSQUILO E A REESCRITA DO MITO HERÓICO

Ésquilo nasceu em Elêusis em 525 a.C., e morreu em Gela, em 456 a.C., tendo vivido um período que coincide com o apogeu da democracia ateniense, no momento fundador da que foi considerada a segunda democracia de Atenas, a de Clístenes, mais avançada e igualitária que a de Sólon.¹⁷² Um momento, para si e para toda a pólis, de consolidação de uma nova ordem divina e humana.

Como participante das Guerras Medo-persas, testemunhou acontecimentos que marcaram a história de Atenas no fim do século VI e no começo do V. Combateu em Maratona (490 a.C.), e sua descrição da Batalha de Salamina (480 a.C.) em *Persas* dá a impressão de que esteve também presente nesse confronto.¹⁷³ O papel de criador da

¹⁷¹ Vide ÉSQUILO, op. cit., 2009, pp. 117-118.

¹⁷² FIALHO mostra-nos que apesar de ambos os poetas se situarem em perspectivas muito afins, há uma aproximação entre o pensamento de Sólon e o de Ésquilo quando tratamos das concepções de tempo e de justiça. Como político e legislador Sólon é levado a analisar as causas da instabilidade da pólis e a meditar sobre o sentido da sua atividade de legislador. Ao acto presente de legislar, reformar e governar assiste, pois, para Sólon, a fé na manifestação futura de uma Justiça que implica uma consciência de continuidade temporal que vai, a partir de então, ganhar vida na literatura grega. Como suporte do acontecer temporal concebe Sólon a *Dike* sempre vigilante. O tempo converte-se, por essa via, em fiel executor da Justiça e lugar de sua manifestação. O tempo é, tanto em Ésquilo quanto o havia sido em Sólon, lugar de revelação e atuação do divino. Entrementes, a função do tempo como testemunha da justiça é substituída, no tragediógrafo, pela possibilidade de o demonstrar através do desenvolvimento dramático do mito, sendo a *deixis* operada pelo tempo e espaço dramáticos e conhecendo aquele uma profunda ampliação: no passado se encontram as raízes, apreensivamente rememoradas, da catástrofe iminente. FIALHO, M. C., “*Sólon e Ésquilo: duas concepções de tempo afins*”, *Humanitas* 41-42, 1989-1990, pp.51-64.

¹⁷³ Ésquilo morreu com sessenta e nove anos. A lenda de sua morte tem, pelo menos, a verdade de um símbolo. Conta-se que o poeta, estando a passear por uma montanha da Sicília, sentou-se para descansar; uma águia, que trazia nas garras uma tartaruga, confundiu sua calva com um rochedo e deixou cair a presa sobre ela, esmagando-lhe o crânio. “E a águia não se enganou: se classificássemos as fases do espírito humano como classificamos os períodos geológicos da terra, seria na idade da pedra que situaríamos o gênio de Ésquilo. Malgrado sua arte admirável e sua profunda renovação interior, a tragédia dele é, por assim dizer, de ordem ciclópica. Surge-nos como o “Tesouro de Atreu” em Micenas, construído de enormes blocos justapostos, sem argamassa.” Gravou em seu túmulo o epitáfio que ele próprio compusera e no qual o poeta desaparece por trás do guerreiro. Queria que sua memória fosse evocada, não pelos seus cantos trágicos, mas pelo estridor das armas: “Sob esta pedra jaz Ésquilo, filho de Euforíão. Nascido em Atenas, morreu nos campos fecundos de Gela. O famoso bosque de Maratona e o Meda de cabeleira flutuante dirão se foi valente. Eles o viram”. Vide SAINT-VICTOR, op. cit., 2003, p. 66.

tragédia atribuído a Ésquilo não deve ser compreendido como se a tragédia e o próprio teatro não existissem antes dele: ainda que de origem nebulosa e de difícil acesso, o surgimento da tragédia é indissociável do próprio aparecimento do teatro, e ambos remetem a um complexo desenvolvimento que se desenrola ao longo de todo o século VI a.C. Os Gregos consideravam que a tragédia nascera do desprendimento de um membro do coro que, a partir de então, começou a interpretar as ações narradas e a dialogar com o corifeu e seus seguidores. E esse mérito parece ser de Téspis, poeta semilendário. Foi ele quem introduziu o primeiro ator em cena, ou seja, alguém que se comunicava com o coro, também chamado *de hypokrites* (à letra, “respondedor”), a personagem fictícia encarnada no homem vivo e presente, que simula seu ser e se apropria de suas ações. Esse ator estava reduzido ao monólogo; as máscaras de linho e as roupas trocadas, imaginadas por Téspis, multiplicavam-no. Ésquilo surge com a inovação do segundo ator. Sófocles criou o terceiro.

Ésquilo estreia nos concursos dramáticos por volta de 499 a.C., mas sua primeira vitória só seria conquistada em 484 a.C. O poeta comparece como reorientador das práticas representacionais para a cena. Com a introdução do segundo ator em cena, tornou possível o verdadeiro diálogo e a ação dramática, pois falar e replicar a um coro impessoal e confuso era, no fundo, pouco mais que conversar com o eco. Não possuímos mais que parte de sua obra, mas é por meio de sua produção que a tragédia alcança a sua forma mais célebre e clássica, ainda que seus sucessores venham a impor-lhe, naturalmente, uma série de alterações. Toda a primazia histórica do coro, por exemplo, tão bem preservada por Ésquilo, tenderá a dissipar-se lenta e

processualmente no teatro pós-esquiliano, dando cada vez mais vazão e destaque à ação, à atuação dos atores.

Ésquilo sistematizou esse novo gênero na escrita, deu-lhe forma e consistência artística, fez a palavra se sobrepôr à música, enfatizou a ação dramática, valorizando-a mais que ao coro. No campo da encenação, aperfeiçoou as máscaras que até então eram muito rudimentares. Ele as fez “modelar e pintar segundo os tipos consagrados, porém maiores e mais acentuadas que o natural, com bocas hiantes, olhos cavernosos, traços salientes e cabeleiras frisadas que davam a cada personagem uma cabeça sobre-humana.”¹⁷⁴ Junto com os enchimentos que engrossavam os membros e as luvas enormes que agigantavam as mãos, essa máscara fazia do ator um espectro apavorante. Portanto, dos três grandes tragediógrafos gregos, Ésquilo é o que consolida e oferece os pilares primordiais da tradição trágica. Para Saint-Victor, a tragédia tem a glória de haver sido fundada por um herói. Além do gênio, Ésquilo era dotado de coragem: “os louros sangrentos se entrelaçam, em sua fronte, às palmas trágicas. Quando dançava no teatro, à frente dos coros, teria podido golpear a lira com a espada, como os curetes golpeavam com a espada seus escudos.”¹⁷⁵

O que também dá à tragédia de Ésquilo uma fisionomia grandiosa é a sua religião, mais profunda e mais misteriosa que a vigente na época. Os Antigos transmitem que Ésquilo foi iniciado nos Mistérios de Elêusis.¹⁷⁶ Nas *Rãs* de Aristófanes,

¹⁷⁴ Vide SAINT-VICTOR, op. cit., 2003, p. 68.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 60.

¹⁷⁶ Um grande festival celebrado na planície de Elêusis, perto de Atenas. Naquele lugar, segundo a tradição, Deméter, deusa da agricultura e da fertilidade, reencontrara a filha, Perséfone, que fora raptada pelo senhor do mundo dos mortos, Hades. O festival dos Mistérios era feito duas vezes ao ano: os Mistérios Menores, celebrados na primavera para dar as boas vindas ao retorno da vegetação, antecipavam os Grandes Mistérios, celebrados na época da colheita. Perséfone está vinculada a dois mundos totalmente distintos, a morada de felicidade do Olimpo e o exílio sacrificial no mundo inferior da escuridão e da dor. Este movimento não era realizado uma vez, mas inúmeras, indicando que a alma estaria repetidamente alternando uma existência nas alturas e outra nas trevas inferiores. Analogamente, o mundo passaria a apresentar uma época de declínio e infertilidade (outono e inverno), quando Deméter estava

prestes a entrar em um caloroso debate literário com Eurípides sobre a qualidade e a força educativa de suas tragédias,¹⁷⁷ quando estão já ambos no mundo dos mortos, Ésquilo pronuncia este verso cujo tom sacramental não pode enganar: “Deméter que alimentaste o meu espírito, que eu seja digno dos teus Mistérios!”¹⁷⁸ Ésquilo foi também, por excelência, “um homem de Baco”, como eram chamados os poetas do teatro.¹⁷⁹ O entusiasmo dionisíaco constituiu uma das grandes inspirações do gênio de Ésquilo. Sua inspiração brota de fontes báquicas. Para os poetas gregos o vinho tinha alma, pois acreditavam que uma força divina fermentava nele. Era essa alma que Ésquilo sorvia e que lhe inflamava o espírito. Segundo Saint-Victor, Ateneu e Plutarco chegam mesmo a censurá-lo por ter-se deixado dominar demais pelo deus. “Alegavam que bebia para atizar o gênio, que o vinho era o óleo daquele fogo sagrado”.¹⁸⁰

entristecida pela partida da filha, e uma época de frutificação e claridade (primavera e verão), correspondente ao retorno de Perséfone e à alegria de Deméter, que distribuiria então pelo mundo suas bênçãos. Enquanto o oráculo de Delfos era o ponto de peregrinação dos reis e celebridades na busca de orientação, com suas profecias geralmente divulgadas sem maiores precauções, o santuário de Elêusis prescrevia um voto de segredo absoluto sobre todos os seus preceitos. Os Mistérios de Elêusis, tão nobres e ingênuos na origem, em Homero e Hesíodo, perverteram-se com a chegada de Baco-Zagreu pelo orfismo. Ele o refez à sua imagem e semelhança, insuflou-lhes um hálito de vertigem, um fogo de luxúria. Vide MYLONAS, George, *Eleusis and the Eleusian mysteries*. Princeton: Princeton University Press, 1961, p. 239.

¹⁷⁷ Sobre o debate entre Eurípides e Ésquilo, considerado uma discussão do papel da poesia como educação, vide HAVELOCK, Eric, *A revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais*, Tradução portuguesa, São Paulo, Editora da Universidade Estadual Paulista e Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996, p. 282. Em *Rãs*, no verso 958, Eurípides defende-se dizendo que ensinou o público a falar, a refletir e a observar. No verso 1111, o mesmo poeta admite que o propósito da poesia é tornar os cidadãos melhores. Ésquilo, por seu turno, não duvida e até reforça a profissão de fé de Eurípides. Apesar de atacar Eurípides por levar ao palco personagens medíocres e homens de caráter duvidoso, afirma no verso 1116 que o dever do poeta é aperfeiçoar a moral dos seres humanos na cidade. Vide ARISTÓFANES, *As Rãs*. Prefácio, Tradução, Introdução e Notas de Américo da Costa Ramalho, Editor: FESTEIA Tema Clássico, 2004.

¹⁷⁸ ARISTÓFANES, op. cit., 2004, p. 81. Em *Rãs*, temos a disputa poética de Ésquilo e Eurípides nos Infernos. Ésquilo morreu há bom tempo, Sófocles e Eurípides faleceram há pouco. Com eles, o gênio trágico retirou-se de cena. Baco, malservido por rapsodos de segunda classe, desce ao mundo subterrâneo para trazer de volta um dos grandes poetas que ilustravam e encantavam suas festas. Há agora uma realza trágica entre os mortos e Plutão tem seu vate laureado. Ésquilo ocupava galhardamente esse trono, mas por azar apareceu Eurípides, que recitou seus versos sofisticados diante dos gatunos, ladrões de carteira, salteadores e parricidas. Quer destronar o velho bardo e pôr em seu lugar o recém-chegado. Uma justa poética vai decidir a querela; Baco será o juiz e a ressurreição premiará o vencedor. Vide SAINT-VICTOR, op. cit., 2003, pp. 656-657.

¹⁷⁹ Narra uma lenda que, criança ainda, estando a vigiar um vinhedo, Dioniso se aproximara dele e lhe insuflara seu espírito. Mais tarde vinha, diz-se, ditar-lhe em sonhos suas tragédias.

¹⁸⁰ Vide SAINT-VICTOR, op. cit., 2003, p. 62.

Os concursos trágicos nasceram no século VI a.C. (530 provavelmente) e tiveram seu apogeu no século seguinte. Sendo assim, da evolução da tragédia primitiva de Téspis para a tragédia de Ésquilo temos uma etapa ilustrativa da passagem do drama ritual ao drama representativo. Os espetáculos teatrais encontram-se já afastados do drama do qual provieram, na medida em que os próprios deuses se afastaram dos homens, em virtude da passagem da consciência mítica à racional.¹⁸¹ O vínculo com Dioniso, no entanto, permanece como força vital da tradição, seja no sacrifício que se fazia antes das representações teatrais, seja no local de honra que ocupava na arena o sacerdote de Dioniso ou no nome dos festivais em que as tragédias eram representadas, embora esse vínculo seja somente um vestígio de uma ligação muito maior que existia entre os homens e a divindade. Para Romilly, “a tragédia, como gênero literário, apareceu apenas porque estas festas em honra de Dioniso procuraram, deliberadamente, a própria substância das suas representações num domínio estranho ao ambiente deste deus”.¹⁸²

Se o drama ritual de morte e renascimento de Dioniso passou a ser um drama representativo é porque o mito (*mythos*, vem do verbo *mýein*)¹⁸³ perdeu seu poder de fornecer um conhecimento imediato da realidade que ele plasma. Foi necessário que o homem começasse a narrar e a representar o mito de Dioniso e, logo mais, com o desenvolvimento da tragédia, outros mitos, outras histórias de outras divindades e

¹⁸¹ A consciência mítica é descrita pelo helenista Eudoro de Sousa como “regime noturno da consciência”, em oposição ao “regime diurno da consciência”, que seria a descrição da consciência racional. No regime noturno de consciência, são os deuses e não os homens a medida de todas as coisas. No regime diurno de consciência, o Homem é o centro do mundo, do único mundo possível: o mundo que ele constrói e destrói, o mundo do qual os deuses foram afastados. Vide SOUSA, Eudoro de, *Origem da Poesia e da Mitologia e outros ensaios dispersos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000, p. 76.

¹⁸² ROMILLY, Jacqueline de, *La tragédie Grecque*. Paris: Presses Universitaires de France, 1970, p. 18.

¹⁸³ Do grego: “cessar” os olhos e fechar a boca para deixar escutar o sagrado revelar-se.

heróis. O mito visto em sua superfície, observado pelo seu lado de fora, esvaziado de sua plenitude significativa, enfraquecido de seu poder de plasmar a realidade é o mito de que os poetas trágicos falam em suas obras. Falar a respeito do mito é já se encontrar fora dele: “a literatura grega, justamente por ser uma literatura, tomou consciência do mito como tal. Mas o homem que descobre o mito, o homem para quem o mito é um mito, é o homem que rompeu com o mito”.¹⁸⁴ Enquanto o chamado homem primitivo estava submetido a um regime de fascinação da consciência imposto pelo mito, o homem grego antigo já cultivava o fascínio por outro mito, o da razão, entendendo-se por razão não a capacidade de raciocinar, mas um regime de fascinação no qual a racionalização e categorização da realidade pelo homem tornam-se dominantes.

De acordo com o antropólogo francês Lévy-Bruhl, o mito enquanto narrativa é uma tentativa de resgatar aquela participação que o homem primitivo vive com relação aos seres, à natureza e ao divino, de modo que “se é levado a pensar que, longe de serem primitivos, esses mitos, sob a forma na qual chegaram até nós, são algo definitivamente artificial, que eles foram muitíssimos estilizados, por artistas conscientes, até o ponto em que sua forma original praticamente desapareceu”.¹⁸⁵ Essa cisão entre mito e rito, entendida como uma crise na consciência religiosas grega, significa mais que uma diferença na conduta religiosa. Não é apenas uma mudança de costume ou um corte numa dada tradição; ela significa o rompimento com todo um modo de ser, uma mudança de postura existencial, uma forma diferente de se posicionar diante da realidade e, em última instância, uma mudança na própria natureza dessa realidade.

¹⁸⁴ GUSDORF, Georges, *Mito y metafísica: introducción a la filosofía*. Tradução de Néstor Moreno. Buenos Aires; Editorial Nova, 1970, p. 136.

¹⁸⁵ LÉVI-BRUHL, *Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, 9 ed. Paris: Presss Universitaires de France, 1951, p. 438.

Está-se diante de algo que começa a se dilacerar – a profunda conexão do homem com a natureza e a divindade – e de algo que começa a desaparecer – um passado regido pela consciência mítica. A um mundo antigo, mítico, noturno, caótico, permanentemente em transformação, impregnado da presença do divino, vem se sobrepor um mundo novo. A uma linguagem em que o nome e o ser das coisas coincidem – e nomeá-las é desvelar-lhes o ser – vem se sobrepor uma linguagem representativa, ou seja, em que nome e ser não mais coincidem. Para explicar essa encruzilhada entre *mythos* e *logos*, Lévi-Bruhl utiliza as expressões “pensamento pré-lógico” ou “mentalidade primitiva” e “pensamento lógico”. Segundo o autor, o pensamento pré-lógico não é um pensamento desprovido de lógica, mas sim um pensamento cuja lógica encontra-se alicerçada sobre bases diferentes das do pensamento lógico. O alicerce fundamental da mentalidade primitiva é a lei da participação mística – “para essa mentalidade, *ser* significa *participar de*”¹⁸⁶.

Os pré-socráticos já haviam dado os primeiros passos nessa jornada. A posição do homem mítico é diferente da do homem trágico. Por um lado, no mito o sujeito vive o sagrado; seu mundo e suas verdades são determinados pela ritualização, e é no plano do sagrado que o homem religioso institui sua vida.¹⁸⁷ Por outro lado, na tragédia o indivíduo começa a tecer inquietações, assumindo uma posição de observador. O homem moderno, ao incidir seu olhar sobre a tragédia deve, portanto, se despojar daquilo que fundamentalmente o constitui como tal: a sua racionalidade, a sua lógica, o seu *logos*, tendo em vista que o homem grego antigo, não desconhecendo totalmente

¹⁸⁶ LÉVI-BRUHL, op.cit., 1951, p. 378.

¹⁸⁷ Vide ELIADE, Mircea, *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Tradução portuguesa. São Paulo, Martins Fontes, 1992, p. 18.

essa racionalidade tão íntima do homem moderno, se encontra sob o fascínio do *mythos*. Estaria, numa palavra, na encruzilhada entre a consciência mítica e a racional. Efetivamente, a religião e a literatura gregas são valiosos tetesmunhos desse embate entre *mythos* e *logos*, na medida em que são realidades intimamente ligadas e praticamente indissociáveis. A forma de expressão da consciência mítica é o mito e o rito – em outras palavras, a religião. Mas mito e rito, originalmente, são indissociáveis, como provam a sua dramatização ou recitação, ao que Eudoro de Sousa dá o nome de “drama ritual”. Quando mito e rito se dissociam, ambos perdem o seu significado profundo; o primeiro torna-se mitologia (servindo de matéria de poesia), e o segundo mera repetição de gestos descarnados.¹⁸⁸ Não é esse o caso das representações dramáticas na Atena do séc. V, integradas nas festividades religiosas em honra de Dioniso. As representações são, por conseguinte, actos de culto, ao tempo.

Aristóteles, na *Poética*, ensina que os poetas não devem desvirtuar os mitos tradicionais, mas usar os dados da tradição artisticamente (1453b 25-30). Assim sendo, Aristóteles outorga ao poeta não somente o poder de recriar os mitos tradicionais, conquanto não os desvirtue, como também o de criar novos mitos. Os poetas trágicos devem apropriar-se desse dizer mítico e imprimir-lhe seu engenho artístico e sentido estético, transformando-o em poesia, em arte, em gênero dramático. Nas mãos dos poetas trágicos, esse mito desvitalizado ganha outra vida, a que lhe dá a arte. Liberto do rito, o mito fica sujeito a uma linguagem que se tornou meramente representativa e, como tal, passível de ser artisticamente elaborada. O mito dissociado do rito torna-se uma narrativa não-cerimonial que, com o tratamento estético dado

¹⁸⁸ SOUSA, Eudoro de. *Mitologia I: Mistério e Surgimento do mundo*. 2ª Ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995, p. 112.

pelo poeta, transforma-se numa narrativa poética, em literatura.¹⁸⁹ É o que se pode observar já em Homero e Hesíodo e, embora seja inegável a diferença entre os géneros, o processo de apropriação estética que o mito sofre é o mesmo:

[...] o mito que já não funciona sozinho será representado. Converte-se em mote para a imaginação e a poesia. Dá nascimento à literatura, que em seu desenvolvimento progressivo, haverá de consagrar a humanização, a profanação do mito. Assim, pouco a pouco, formam-se a epopéia e a balada: o drama litúrgico, associado ao culto, separa-se deste e adquire a forma de teatro, que emigra do santuário para se consolidar mais independentemente em um espaço especializado. Ali, o altar do deus permanece sem dúvida como o sinal de uma presença transcendente, mas o altar em si é cada vez mais esquecido; o horizonte mítico da tragédia (e, com mais razão, o da comédia) reduz-se a não ser mais do que uma moldura para a representação da sensibilidade e das paixões humanas.¹⁹⁰

O mito deixa de ser essencialmente coletivo e passa a ser re-elaborado individualmente pelo poeta. Ele imprime no mito, ao trabalhá-lo esteticamente, a sua visão deste, o selo da sua individualidade, haja vista, por exemplo, as diferenças entre os tratamentos de Ésquilo e Eurípides de um mesmo mito, como seja o do destino da casa dos Atridas. Esta reescrita dos mitos gregos em Ésquilo, Sófocles, Eurípides, se faz para compor tragédias representadas nas Grandes Dionísias e o objetivo não era pôr em cena acontecimentos do cotidiano, mas modelos de ações e de homens. No palco, a tragédia consubstanciava-se como uma invenção devotada ao homem. Os elementos religiosos, a tradição lendária e as novas conquistas da *polis* certamente estavam lá. Contudo, todos os referentes do drama transmutavam-se no interior do *mythos* para atingirem um objetivo maior: a discussão sobre o homem.¹⁹¹ Tudo isso é fruto do

¹⁸⁹ Vide DETIENNE, op.cit.,1992, p. 229.

¹⁹⁰ GUSDORF, op. cit., 1970,p. 135.

¹⁹¹ É bem verdade que em nenhum momento os grandes tragediógrafos –Ésquilo, Sófocles e Eurípides – discutem abertamente a condição humana. Todavia no arranjo dramático dos textos trágicos, o homem é inegavelmente o centro do conflito. No universo da invenção trágica, a investigação profunda da condição humana expandia o olhar preso no cotidiano para o horizonte criador da *mimesis*.

desabrochar da consciência racional, pois nesse momento o homem se reconhece em sua humanidade, ou seja, como um ser diferente da natureza e da divindade:

[...] o poeta antigo, desde Homero e Hesíodo, cada vez mais, apropria-se do mito por conta própria. A obra, até então anônima e vinculada à comunidade em seu conjunto, individualiza-se. O poeta assina sua obra. Põe-lhe a marca de seu próprio gênio. Desde Ésquilo a Eurípides, passando por Sófocles, a participação do gênio humano, a iniciativa pessoal e o direito autoral não param de crescer.¹⁹²

Conforme Romilly, a *Medéia* de Eurípides começa onde a lenda do herói Jasão termina. Seus feitos maravilhosos na narrativa do velocino de ouro não são o que, em primeiro plano, interessa ao poeta. O *mythos* trágico explora outro enredo, no qual a indiferença, traição e ingratidão de Jasão a *Medéia* levam uma mulher ao extremo da violência. Certamente, a tragédia euripidiana desloca toda a narrativa para um problema central: a violência da paixão. O que está em jogo situa-se além dos atos heróicos da expedição argonauta. O mito aí construído é inegavelmente baseado nos dados da tradição lendária, mas atende a outros fins que, segundo Romilly, estão relacionados com o amor, o ciúme, a ambição e fraqueza como formas universais, múltiplas e complexas da condição humana.¹⁹³ Esta constitui uma proposta de reflexão apropriada no contexto religioso dos Festivais, precisamente em 431 a.C.: ano da abertura das hostilidades da Guerra do Peloponeso.

Outro exemplo pode ser o de Prometeu. O *Prometeu* esquiliano (e não vamos ocupar-nos aqui da questão da autoria da trilogia) segue a versão tradicional que se encontra, por exemplo, em Hesíodo (vv. 35-56), a cólera de Zeus resulta da oferenda

¹⁹² GUSDORF, op. cit., 1970, p. 135.

¹⁹³ Vide ROMILLY, Jacqueline de, "La tragédie et le langage des mythes", in *Entre mythe et politique*. Paris, Seuil, 1996, p. 198.

por parte de Prometeu da parte má do sacrifício (ossos envoltos em gordura). Zeus irritado, não concede mais o fogo celeste aos mortais. Prometeu, então rouba-o e o entrega aos homens. Ésquilo, por sua vez, usa o destino do titã pregado em uma rocha para discutir o tema do abuso de poder e da soberania. O tema geral é recolhido da tradição – o embate entre Zeus e Prometeu -, mas o agenciamento dos fatos é uma operação organizada com vista à reflexão sobre o que é representativo no homem, a saber, o poder, a justiça e a política. A *mimesis* trágica transfoma-se em ocasião para a discussão de grandes temas relacionados à conduta humana. Para Romilly “a história de Prometeu e de Zeus será para os Atenenses apaixonados pela política e a justiça o sinal de uma reflexão sobre os excessos de poder.”¹⁹⁴ Tratando-se precisamente de Ésquilo, Fialho explica:

Ésquilo é, essencialmente, o teólogo e dramaturgo que recorre ao mito de modo a evidenciar, na sequência dramática das suas peças, o poder actuante dos deuses no acontecer humano. Poder esse que se revela através do processo de punição e resgate e que deixa aberta ao homem, entre uma e outra, a tão característica aprendizagem pelo sofrimento e a certeza que o deus opera segundo as suas leis e por elas ajuda aquele que comete excesso a apressar a sua própria queda.¹⁹⁵

Ésquilo, parece ter sabido reconhecer brilhantemente a possibilidade artística e estética que apresentava o mito. Apropriando-se esteticamente dele, recriou-o. Ésquilo, Sófocles e Eurípides dramatizaram mitos e ritos e, ao fazê-lo, atribuíram-lhes uma função completamente diversa, que dizia respeito a outra dimensão da realidade que não a religiosa – a estética. Mitos e ritos desempenham na tragédia uma função estética e tornam-se elementos constitutivos da narrativa.

¹⁹⁴ Vide ROMILLY, op.cit., 1999, p.205.

¹⁹⁵ Vide FIALHO, op.cit., 1989-1990, pp. 51-64.

3.2.1 TRAGÉDIAS DE ÉSQUILO

Ésquilo compôs cerca de noventa peças (incluindo dramas satíricos), das quais apenas conservamos sete: *Suplicantes* (463 a.C.)¹⁹⁶, fim de uma trilogia; *Persas* (472 a.C.)¹⁹⁷; *Sete contra Tebas* (467 a.C.), peça premiada, única restante de uma tetralogia; *Prometeu Acorrentado* (c. 462-459 a.C.)¹⁹⁸, início de uma trilogia; *Agamémnon*, *As Coêforas* e *As Eumênides*, partes da *Oresteia*, a única trilogia completa que conservamos da tragédia ática (458 a.C.). Ésquilo escreveu também peanes, elegias e epigramas, dos quais se conservaram escassos fragmentos. No início de sua carreira competiu nos

¹⁹⁶ Cf. MARTINS DE JESUS, por muito tempo *Suplicantes* foi considerada como a mais antiga das tragédias conservadas de Ésquilo – e como tal o mais antigo dos dramas ocidentais que nos chegou –, sobretudo a partir de um conjunto de características formais de sabor arcaizante: a ausência de prólogo, a predominância das partes cantadas e dos monólogos – revelando, com isso, um ainda bastante precário uso do segundo actor –, a acção simples e a métrica, também ela, mais arcaica. Foi em 1952, com a publicação do Papiro 2256 (n.º3) da colecção de Oxirrinco que esta ideia começou a ser abandonada e ficava deste modo estabelecido um período de compromisso para a datação do drama: o segundo quartel do século V a.C. De outro modo, era de aceitar a década de 60 para a sua composição. Mas o texto do papiro que referimos podia mesmo dar-nos a datação exacta de *Suplicantes*, se na primeira linha fosse aceite a leitura *epi Ar[chedemidou]* em vez de *epi ar[chontos]*; ou seja, a primeira hipótese situa o drama claramente no ano de 463 a.C., pois que Arqueménides terá sido arconte entre 464 e 463. No entanto, críticos há ainda que se recusam a aceitar esta datação mais tardia e que, em alguns casos, duvidam mesmo do crédito a dar ao texto do papiro. Outros argumentos foram ainda utilizados com vista a uma datação relativa da tragédia, designadamente o estabelecimento do contexto político possível para a sua produção. Para conseguirmos alguma conciliação, aceitamos como data de apresentação de *Suplicantes* os finais da década de sessenta do século V a.C., o que implica entender como anteriores, apenas de entre as que conservamos, as peças *Persas* (472 a.C.) e *Sete contra Tebas* (467 a.C.). Vide MARTINS DE JESUS. C. A., *Ésquilo, Suplicantes. Estudo introdutório, tradução e notas*. Coimbra: FESTEIA - Tema Clássico, 2012, pp.13-14.

¹⁹⁷ De acordo com MURRAY, na ata oficial da representação de Atenas, consta que Ésquilo obteve, na primavera de 474 a.C., o primeiro prêmio com as tragédias *Fineu*, os *Persas*, *Glauco de Potnias* e o drama satírico *Prometeu, o portador do fogo*. Devido à escassez de documentos e conservação de apenas alguns fragmentos, não há, aparentemente, nenhuma vinculação temática entre as peças, mas alguns estudiosos, considerando que Ésquilo costumava compor trilogias sobre o mesmo tema, levantam a hipótese de que *Persas* seria a segunda tragédia de uma trilogia cujo eixo temático seria a guerra entre a Europa, representada pelos Gregos, e a Ásia, representada pelos Persas. Cf. MURRAY, Gilbert, *Aeschylus: The Creator of Tragedy*. Oxford: The Clarendon Press, 1940, p. 125. Vide ainda GAGARIN, Michael, *Aeschylean Drama*, University of California Press, Los Angeles, California, 1976. HUTCHINSON, G. O., *Aeschylus. Septem Contra Thebas*, Oxford: Clarendon Press, 1985.

¹⁹⁸ É preciso dizer que há um consenso entre os helenistas ingleses, de que o *Prometeu* não foi composto por Ésquilo. Mark Griffith com base em discrepâncias métricas e estilísticas, entre outros fatores contesta essa autoria. O helenista a situa num intervalo de 65 anos, entre 479 e 415 a. C., o que por si só já pressupõe a discussão da sua autoria. Uma solução para superar o impasse é datar a peça no final da carreira do poeta, posterior à *Orestia*, quando já se faria sentir o impacto do teatro de Sófocles, cuja influência se nota na constituição do carácter inflexível do herói. Outra hipótese é a de que a tragédia tenha sido composta durante a última e fatal estadia de Ésquilo em Siracusa, para ser representada a uma plateia estrangeira, o que justificaria a maior coloquialidade do texto e a relativa simplicidade que assumem os cantos corais. Entrementes, esta não era uma questão para os antigos, que nunca colocaram em dúvida a atribuição do *Prometeu* a Ésquilo, o que torna a questão um tanto quanto irrelevante. Cf. EURÍPIDES et al. *O melhor do teatro grego*. Tradução Mário da Gama Kury; apresentação geral, material de apoio e revisão das notas Adriane da Silva Duarte. Rio de Janeiro: Zahar, 2013, p. 25. Vide GRIFFITH, M. *The authenticity of "Prometheus Bound"*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

concursos dramáticos com Quérilo, Frínico e Pratinas (por volta de 482 a.C.)¹⁹⁹, e em sua fase final com Sófocles (em 468 a.C.), obtendo sua última vitória com a *Oresteia*, em 458 a.C. Acredita-se que ganhou 13 vezes o primeiro lugar nos concursos teatrais.²⁰⁰

A estrutura formal das tragédias de Ésquilo se apresenta de modo a explicitar as relações dos venerandos seres divinos entre si mesmos e com os mortais. Constrói-se basicamente, segundo Torrano, pela oposição entre partes cantadas (Coro) e faladas (episódios). O Coro, constituído exclusivamente por um colégio de cidadãos em pleno gozo de seus direitos políticos, é em geral o porta-voz da cidade e dos seus ideais, apresentando assim o ponto de vista e o grau da verdade própria do homem dentro dos horizontes políticos. Como exemplo, a condenação da transgressão (*hybris*) e do louvor do comedimento (*sophrosyne*), doutrina sempre presente nos poetas, ganha com Ésquilo um sentido político bem definido, determinado pelos horizontes da democracia.²⁰¹

Em suas tragédias expressa o conflito entre os valores tradicionais e os novos valores da cidade-estado democrática. As peças estão impregnadas do espírito

¹⁹⁹ Após Téspis, precursores e inovadores se sucederam. Quérilo, que viveu o bastante para concorrer, quase centenário, com Sófocles já célebre, escreveu cantos trágicos pela primeira vez. Vem depois Frínico, autêntico precursor de Ésquilo, ilustre caso sua obra houvesse sobrevivido. Os antigos falam dele com enlevo, como aquele que dividiu o coro em duas filas, de sorte que o ator tinha agora dois auditórios ao invés de um: censurado por um grupo, podia apelar para outro. Introduziu a mulher na tragédia, e - com ela a ternura e a piedade, a maternidade e o amor entraram em cena. Alguns dos títulos que nos foram transmitidos de suas tragédias: *Pleuronianas, Acteão, Alceste, Anteu, Egípcios, Justos, Conselheiros, Danaides, Tomada de Mileto*. Ele vai do mito à epopeia e avança pela história contemporânea até a catástrofe recente da tomada de Mileto. Pratinas aparece a seguir e expulsa os sátiros da tragédia, como se fossem bodes nojentos a infectar um templo erguido sobre sua antiga pastagem. Contudo, como os velhos demônios eram apesar de tudo veneráveis, fundou para eles o drama satírico, que se representava na sequência da trilogia. Vide SAINT-VICTOR, op. cit, 2003, pp. 62-64.

²⁰⁰ Vide AESCHYLUS, *Suppliant Maidens. Persians. Prometheus. Seven against Thebes*. Translation by Herbert Weir Smyth. Cambridge: Harvard University Press, 2001. ÉSQUILO. *Tragedias completas*. Traducción de José Alsina Clota. Cuarta Edición. Catedra: Letras Universales. Madrid, 1993. ÉSCHYLE. *Tragédies: Les suppliantes, Les perses, Les sept contre Thèbes, Prométhée enchaîné*; texte établi et traduit par Paul Mazon. 2, éd. Paris: Les Belles Lettres, 2002. AESCHYLUS, *Persians. Seven against Thebes. Suppliants. Prometheus Bound*. Edited and translated by Sommerstein Alan H. Loeb Classical Library. Harvard University Press, Revised ed., 2009.

²⁰¹ Vide ÉSQUILO, *Tragédias*. Estudos e Tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2009. pp. 117-118; CROISSET, Maurice, *Eschyle. Études sur l'invention dramatique dans son théâtre*. Société d'édition Les Belles Lettres. Paris, 1928.

religioso, pois Ésquilo aceita a mitologia tradicional sem criticá-la à maneira de Eurípides, mas tenta reconciliá-la com a moralidade. Entre as ideias mais notáveis em suas tragédias estão as do destino e da fatalidade operando por meio da vontade divina e das paixões humanas, da hereditariedade do crime – tanto no sentido de que o crime provoca vingança na geração seguinte, como no sentido da herança de uma culpa criminosa – e da vingança dos deuses diante do orgulho arrogante dos homens.²⁰² Ao se referir ao estilo poético do tragediógrafo, Sousa e Silva afirma:

À grandeza natural da produção de Ésquilo veio associar-se um refinamento e subtileza que constituíram um passo em frente no percurso de um gênero que se encaminhava para a perfeição. [...] Para além dos temas, a proporção praticada entre os agentes convencionais da intriga – coro e actores – veio dar também ao tom geral um contributo decisivo.²⁰³

Ésquilo consagra-se, desta forma, como o primeiro grande expoente e o mais firme esteio da tragédia ática. Em sua primeira tragédia, *Persas*, deixou uma descrição fascinante da Batalha de Salamina (480 a.C.) e do triunfo dos Gregos, conflito em que foi um dos combatentes. Em *Édipo*, o dramaturgo contara a história do rei numa trilogia da qual dois terços se perderam: *Laio*, *Édipo* e *Sete contra Tebas*, além do drama satírico denominado *Esfinge*; das quatro peças só nos resta uma, a que aqui nos importa, *Sete contra Tebas*. “O tempo as mutilou pelos dois extremos, de modo a transformá-las em densos enigmas, pois não temos nem a primeira nem a última palavra.”²⁰⁴ As três tragédias são movidas pelo tema da maldição familiar que persegue a casa de *Laio*

²⁰² Vide HARVEY, op. cit., 1998, p. 214. HOGAN, James C., “The theatre of Aeschylus”, in *A commentary on the complete Greek tragedy*. Chicago, The University of Chicago Press, 1984, pp. 1-25.

²⁰³ Vide SOUSA E SILVA, Maria de Fátima de, Ésquilo. *O primeiro dramaturgo europeu*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. 2005, p. 9. Vide também MURRAY, Gilbert, *Aeschylus: The Creator of Tragedy*. Oxford: The Clarendon Press, 1940.

²⁰⁴ Vide SAINT-VICTOR, op. cit., 2003, p. 247. ÉSQUILO, *Os Sete contra Tebas*. Tradução do grego e prefácio de Donaldo Schüller, Porto Alegre: L&P, 2003. CAMERON, H. D., *Studies on the Seven Against Thebes of Aeschylus*, Mouton, The Hague, Paris, 1971, pp. 31-32.

através das gerações, até que desmorona na mais completa ruína. Também *Suplicantes* é a primeira que compunha a tetralogia completada por *Egípcios* e *As Filhas de Dânao* e o drama satírico *Amímone*. Egito e Dânao eram dois irmãos descendentes de Épafo, filho de Io. Um teve cinquenta filhos, o outro cinquenta filhas. Os filhos de Egito quiseram desposar as filhas de Dânao, pelo que estas fogem com o pai do Egito para Argos, onde Dânao tornou-se rei, e cujos habitantes, segundo a tradição, passaram por isso a chamar-se *Danaoi*. Da trilogia que Ésquilo compôs sobre essa fábula antiga, contudo, só nos resta *Suplicantes*.²⁰⁵ Ésquilo compusera ainda uma trilogia inteira sobre a história de Prometeu, constituída por *Prometeu Portador do Fogo*, *Prometeu Acorrentado* e *Prometeu Libertado*. Só nos resta o segundo desses três dramas, um verso do primeiro e alguns fragmentos do terceiro. Em *Prometeu Acorrentado*, Prometeu rouba o fogo dos deuses e entrega-o aos homens, sendo por isso castigado e amarrado a um rochedo no Cáucaso. As Ninfas e o Oceano, seu pai, consolam o titã, enquanto Hermes o ameaça com um raio se não revelar um segredo que se diz saber sobre o pai dos deuses. Perante a recusa, Prometeu é fulminado por um raio; a rocha estilhaça-se e o herói desaparece.

Na única trilogia original que chegou até nós, a *Orestéia*, podemos constatar a estrutura dramática sob a qual toda tragédia grega era necessariamente composta. Formada pelas peças *Agamémnon*, *Coéforas* e *Eumênides*, desenvolve-se em torno das lutas contra a tirania da *Moira*²⁰⁶ num círculo fechado de crimes. A maldição se abate sobre a casa dos Atridas quando um crime principal e primeiro precisa ser vingado.

²⁰⁵ Vide ÉSKUÍLO, op.cit., 2003; CAMERON, op.cit.,1971, pp. 31-32. Vide ainda HUTCHINSON, G. O., *Aeschylus. Septem Contra Thebes*, Oxford, Claredon Press, 1985; MARTINS DE JESUS, op.cit., 2012.

²⁰⁶ Vide ÉSKUÍLO, *Oresteia: Agamémnon, Coéforas, Eumênides*. Introdução e tradução de Manuel de Oliveira Pulquério. Lisboa: Edições 70, 2010.

Mas vingá-lo significa incorrer num outro crime, e assim se cai no paradoxo da justiça e da vingança. Em *Agamémnon*, primeira tragédia da trilogia, no momento da chegada do rei, arrogante pela vingança desmedida em relação a Troia, Clitemnestra, para vingar Ifigénia, assassina-o no banho. Nas *Coéforas*, Clitemnestra encarrega sua filha Electra de levar oferendas ao túmulo de Agamémnon para aplacá-lo, e a jovem encontra-se ali com Orestes, seu irmão, que a informa das ordens que recebeu de Apolo para matar os criminosos, Clitemnestra e Egisto. Com Pílates, o companheiro, pede hospedagem e mata Egisto, encontrando-se depois com a sua mãe e assassinando-a. Na última parte da trilogia, *Euménides*, as Fúrias perseguem Orestes, ainda que já se encontre purificado. Ele sabe que nada o poderá salvar da perseguição das Erínias e, a conselho de Apolo, refugia-se no templo de Atena e apela ao julgamento da deusa, terminando absolvido.

Na saga de Orestes, Ésquilo nos mostra como a justiça divina vem a ser realizada pela injustiça dos homens, pois em cada um desses atos reside uma ambiguidade trágica: se realizam a justiça em relação ao ato criminoso que o precede, cada novo ato, tomado em si mesmo, é igualmente injusto e faz rodar novamente o círculo infundável de matar e morrer. Chega-se então ao paradoxo e à aporia centrais de toda a trilogia: a lógica da maldição coincide exatamente com a lógica da justiça.²⁰⁷ Segundo Mazon, nota-se que Ésquilo compreende que a essência do drama deve ser esta ideia de justiça, que se incorporou à definição mesma do homem. Toda ação humana formula uma questão de direito, e também a tragédia a tratará.²⁰⁸

²⁰⁷ Vide ÉSQUILO, op.cit., 2010. Cf. ÉSQUILO, op.cit., 2009. p. 424.

²⁰⁸ ÉSCHYLE, op.cit., 2002, p. XI. Vide também ÉSQUILO, op.cit., 2010.

Apesar de atribuir peso à responsabilidade humana, o teatro esquiliano não outorga ao homem o controle irrevogável de seu destino.²⁰⁹ Ou seja, o processo de justiça divina em *Ésquilo* não pressupõe que o homem seja um mero instrumento da vontade arbitrária dos deuses, desprovido de qualquer traço de responsabilidade por suas ações e decisões. Não se trata, igualmente, de uma justiça que se abate sobre o pecador no sentido cristão. No cerne da questão entrelaçam-se determinações humanas e divinas e, nesse emaranhado, o homem descobre que a punição à sua falta vai além de mera fatalidade. O cosmo, de que tanto homem quanto deuses fazem parte,²¹⁰ é uma ordem cuja harmonia está enraizada na ideia de justiça tal qual é concebida na tragédia esquiliana. Romilly admite mesmo a coexistência de dupla causalidade: “Nada acontece sem a vontade de um deus; mas nada tampouco acontece sem que o homem participe e se engaje. O divino e o humano combinam-se, sobrepõem-se”.²¹¹

Em *Persas* e *Sete contra Tebas* os planos humanos e divinos combinam-se de forma exemplar. Se há responsabilidade de Xerxes, Etéocles e Polinices no transcurso da ação, a presença divina que permeia ambas as peças como uma sombra é também uma evidência. Entretanto, os deuses em *Ésquilo* tornaram-se misteriosos.²¹² Seus desígnios estão envoltos em enigmas e a revelação de sua presença se dá de modo lento

²⁰⁹ ROMILLY, op.cit., 1985, p. 54.

²¹⁰ Para Segal, há uma ruptura marcante entre a concepção grega e cristã acerca do divino. As divindades gregas não criaram o mundo, mas “nasceram nele e dele”; são frutos da diferenciação e ordenação do cosmo a partir dos poderes primordiais, *Chaos* (vazio) e *Geia* (terra). Consequentemente, os deuses são partes integrantes do cosmo tanto quanto os homens. Não obstante, a transcendência divina em relação aos homens não deixa de ser rigorosamente sublinhada. Os habitantes do Olimpo são chamados imortais, felizes e poderosos. Destacados dos seres lábeis, sujeitos ao perecimento, à velhice e à morte, os deuses estão, no entanto, no mundo, pertencem ao cosmo. Vide, SEGAL, Charles, “O ouvinte e o espectador”, in VERNANT, J. P. (org.), *O homem grego*. Tradução portuguesa, Lisboa, Editorial Presença, 1994, pp. 173-198. Vide ainda VERNANT, J. P., *O universo, os deuses, os homens*. Tradução Rosa Freire d’Aguilar. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

²¹¹ Vide ROMILLY, op.cit.,1997, p. 151.

²¹² Vide ROMILLY, op.cit.,1985, p. 53.

e mesmo obscuro.²¹³ O que não deixa de ser surpreendente, dado o fato de que em Homero, segundo Segal, os deuses aparecem de forma clara, numa espécie de “intercâmbio cara-a-cara e no modo do confronto pessoal”.²¹⁴ A ruptura entre o homem e a divindade, de Homero a Ésquilo, é demarcada por Snell do seguinte modo: “O homem (em Homero) está ainda protegido por um universo que não oferece dúvidas e que lhe fala de modo cristalino e a quem ele responde da mesma maneira [...]. Para Ésquilo, os deuses tornaram-se problemáticos”.²¹⁵ A compreensão dos desígnios divinos no teatro esquiliano tornou-se obscura e a ação dos deuses no mundo é coberta por um véu de ansiedade que desvela pouco a pouco os caminhos de uma justiça e de uma sabedoria cuja apreensão desdobra-se “através do sofrimento”.²¹⁶

Examinando as rupturas e continuidades entre o mundo homérico e a época arcaica até o início da era clássica, Dodds dispõe de dois conceitos-chave. Por um lado, distingue a idade homérica como cultura da vergonha, em que o herói concentra suas forças na obtenção da fama e de vida eterna e gloriosa na memória dos mortais. As personagens de Homero são louvadas e engrandecidas por representarem o vigor do *ethos* aristocrático. Infâmia, para tal civilização, é uma vida obscura, onde a virtude do comedimento como meio de obtenção da felicidade não tem valor – vale mais a ostentação desinibida.²¹⁷ Na verdade, o heroísmo da *Ilíada* não tem como pedra

²¹³ Vide SEGAL, Charles, “Tragedy, orality, literacy”, in Bruno Gentile e Juseppe Baioni (orgs.), *Orality, cultura, letteratura, discorche (atti tel convergno internazionale, Urbino, julho 1980)*. Roma, Ateneo, 1985, p. 204

²¹⁴ *Ibidem*, p. 204.

²¹⁵ Vide SNELL, Bruno, *A descoberta do espírito*. Tradução portuguesa, Lisboa, edições 70, 1992, p. 155.

²¹⁶ Vide ROMILLY, op. cit., 1985, p. 53. A esse respeito, BALDOCK pronuncia-se dizendo que, no *Agamémnon*, o coro assegura que a sabedoria e o aprendizado dos mortais passam necessariamente pelo sofrimento. Vide BALDOCK, Marion. *Greek tragedy, an introduction*. London, Bristol Classical Press, 1995, p. 39. A passagem a que se refere a autora encontra-se entre os versos 177 e 181: “Foi Zeus que guiou os homens para os caminhos da prudência, estabelecendo como lei válida a aprendizagem pelo sofrimento. E isto é favor dos deuses que se sentam ao leme celeste”. E um bom exemplo da justiça divina encarada como potência enigmática e envolta em mistérios, pode ser extraído de *Suplicantes*, onde o Coro assim se pronuncia: “Os caminhos do pensamento divino levam ao seu objetivo, por entre matagais densos e sombras espessas que nenhum olhar poderia penetrar” (vv. 75-78).

²¹⁷ Vide DODDS, Eric Robertson, *Los Griegos y lo irracional*, Madrid: Alianza Editorial, 1999, p.39.

angular a felicidade. A fama é a meta, o valor supremo e vital em tal cultura. Por outro lado, o helenista descreve a época arcaica e os primórdios da civilização clássica como culturas de culpa. Analisando o sentido do *phthonos* divino – ou seja, a “inveja” –, Dodds não propõe para o período arcaico o surgimento de nova crença acerca dos deuses. Seu estudo aponta para uma reação emocional diferente na época arcaica frente à crença homérica. Ou melhor, os deuses da *Ilíada* e da *Odisseia*, tanto quanto os homens, são ciosos de sua glória e prestígio. Os homens estão à mercê do poder divino arbitrário, que zela, em última instância, por seu quinhão de honra (*timê*).²¹⁸ Nada parece indicar qualquer traço moralizante da ação divina sobre os homens. O *phthonos* olímpico que freia o sucesso excessivo de um mortal só aparece como perigo sobrenatural na época arcaica tardia e na primitiva época clássica. No dizer de Dodds, “é claro, contudo, pela ostentação desinibida a que o herói homérico se entrega, que não toma o perigo do *phthonos* muito a sério: tais escrúpulos são estranhos a uma cultura de vergonha”.²¹⁹ É na cultura da culpa que ocorre a reelaboração do sobrenatural em geral e de Zeus em particular, como agentes de justiça.²²⁰ Doravante, a moralização do *phthonos* divino desembocará na ideia de justiça cósmica e os passos da educação moral de Zeus podem ser rastreados em Sólon, Ésquilo e Heródoto, consoante o estudo empreendido por Dodds. Bem entendido, Zeus, em Ésquilo, transforma-se no símbolo da justiça cósmica.

²¹⁸ DODDS resume do seguinte modo a preocupação das divindades homéricas: “os deuses, como os homens, ressentem-se do desprezo”. *Ibidem*, p. 40.

²¹⁹ DODDS, op.cit., 1999, p. 39.

²²⁰ Na concepção de SCHÜLER, é a partir do período arcaico que Zeus se torna juiz universal e “pune com rigor toda *hybris* do homem”. Vide SCHÜLER, Donald, *Aspectos estruturais na Ilíada*, Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1972, p. 149. Vide HOMERO, *Odisséia*, Tradução e prefácio de Frederico Lourenço, Introdução e notas de Bernard Knox, São Paulo, Penguin Classics, Companhia das Letras, 2011.

3.2.1.1 *Persas*

Pela parte que se conservou da *Didascalía*, Ésquilo obteve o primeiro prêmio quando se apresentou a concurso nas Grandes Dionísias de 472 a. C. com um elenco de três tragédias (*Fineu*, *Persas*, *Glauco de Pótnias*) e um drama satírico (*Prometeu portador de fogo*).²²¹ *Persas* é um documento literário da permanência e transformação do pensamento mítico arcaico dentro do horizonte político e do contexto cultural de Atenas no século V a.C., além de ser, como já se disse, a única tragédia baseada em um acontecimento histórico que chegou na íntegra aos dias: as Guerras Médicas. Para Fialho, Ésquilo “se serviu de uma experiência bélica ainda bem viva na mente do espectador ateniense – a do grande trauma da invasão persa, com tudo o que ela representou e poderia ter representado se vingasse”.²²² Regra geral, Atenas não admitia na tragédia o que chamamos atualidade, chegando mesmo a reprovar o infortúnio e a glória transportados ao vivo para a cena. Frínico, por exemplo, foi castigado por representar a *Tomada de Mileto*.²²³ Ésquilo contornou o obstáculo graças a um movimento inspirado. Não podendo dar à sua tragédia o recuo do tempo, deu-lhe o afastamento do lugar. Transplantou-a da Grécia para a Ásia e voltou à vitória mostrando-a sob a face do desastre, na perspectiva do povo vencido. Na época em que foi escrito e encenado o drama, as distinções conceituais que hoje fazemos entre mito e história ainda estavam em andamento. Um questionamento mais claro da verdade

²²¹ Vide FIALHO, M. C., “Os *Persas* de Ésquilo na Atenas do seu tempo”, *Máthesis* 13, 2014, pp. 209-225.

²²² Vide FIALHO, M. C., *A nau da maldição. Estudos sobre Sete contra Tebas de Ésquilo*. Minerva Editora. Coimbra, 1996, p. 52.

²²³ Ele havia mostrado a cidade pilhada e incendiada pelos Persas, seus defensores massacrados, o ameaçador oráculo de Delfos cumprido: “As mulheres de Mileto lavarão os pés de muitos homens de longa cabeleira”. O povo chora diante desse espetáculo desolador; mas no dia seguinte, de olhos enxutos, irrita-se contra o poeta que vinha assim reavivar-lhe com lágrimas candentes sua chaga eterna: e condena o poeta a uma multa de dez minas, interditando-lhe para sempre o drama. Vide SAINT-VICTOR, op. cit., 2003, p. 59.

mítica só começa a ganhar corpo com o amadurecimento da tragédia e o advento da filosofia.²²⁴ Sendo assim, a Grécia Antiga seria “um lugar apropriado à apreciação das tensões opostas entre a presença do passado e presença do presente”.²²⁵ Neste sentido, *Persas* situa-se entre a consciência a-histórica e a consciência racional histórica, pois que um mesmo acontecimento é percebido como sendo, ao mesmo tempo, mítico e histórico.

Antes de *Ésquilo*, Frínico havia apresentado em Atenas dois dramas históricos – *Tomada de Mileto* e *Fenícias*, ambos envolvendo as guerras persas – dos quais só nos restaram fragmentos. *Persas* apresenta-se como unidade individual, lidando com um acontecimento muito próximo – a Batalha Naval de Salamina, travada entre Gregos e Persas no ano de 480 a.C. É, certamente, um dos primeiros dramas históricos de que se tem notícia, não se podendo afirmar com segurança sua precedência sobre os demais, haja vista o desaparecimento da maior parte das tragédias escritas nesse período. *Ésquilo* teria testemunhado esse conflito, ou dele teria mesmo participado como soldado, se a tradição merece crédito.

Segundo a clássica distinção entre mito e história feita por Aristóteles na *Poética* (1451b, 1-6), “o historiador e o poeta não diferem pelo facto de um escrever em prosa e o outro em verso (se tivéssemos posto em verso a obra de Heródoto, com verso ou sem verso ela não perderia absolutamente em nada o seu carácter de história). Diferem é pelo facto de um relatar o que aconteceu e o outro o que poderia acontecer.” Conforme Aristóteles, não há dúvidas de que Heródoto é um historiador e que ele

²²⁴ Vide ROCHA PEREIRA, Maria Helena da, *Estudos de História da Cultura Clássica*. Fundação Calouste Gulbenkian: Lisboa, 2006. I Volume - Cultura Grega; MOSSÉ, Claude. *A Grécia arcaica de Homero a Ésquilo*. Tradução do francês por Emanuel Godinho. Lisboa; Edições 70, 1984.

²²⁵ SOUSA, Eudoro de, *História e Mito*, Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981, p. 86.

narra “as coisas que sucederam”. No entanto, Philippson afirma que, na *História* de Heródoto, é praticamente impossível separar os acontecimentos históricos dos míticos: “[...] aquela concentração e aquela fusão, em uma unidade, de personagens e eventos “míticos” e personagens e eventos “histórico-reais” que o pensamento puramente causal tão dificilmente compreende, mas que, junto aos gregos, durante toda a sua existência histórica, acontece com grande naturalidade e sem nenhuma ruptura interna.”²²⁶

Da mesma maneira, também em *Persas* mito e história confundem-se permanentemente. Ou seja, coexistem e se confundem na tragédia duas atitudes do poeta diante da realidade, sendo uma a que responde a uma visão mais histórica do mundo e a outra, mesmo que enfraquecida, a uma visão mítica. A leitura das tragédias que foram poupadas pelo tempo nos permite afirmar que, mais que encenar a trajetória dos heróis, as obras de Ésquilo são construídas de modo a por em questão não só temas metafísicos como o destino, mas os erros humanos, os conflitos políticos, éticos e ideológicos do presente da escrita e da encenação. Em outras palavras, a tragédia, um gênero essencialmente político, traz para o palco as preocupações da pólis: discute a relação entre os novos saberes e a tradição, os limites do poder temporal e da ação humana, a responsabilidade do cidadão em seus atos, além de outras questões importantes para a coletividade. Portanto, mais que se voltar para o passado lendário, a tragédia, servindo-se dos mitos, reflete sobre o presente e, embora conserve vínculos (que se acham cada vez mais esgarçados) com os rituais que lhe deram origem,

²²⁶ PHILIPPSON, Paula, *Origini e forme del mito Greco*. A cura di Angelo Brelich. Torino: Giulio Einaudi, 1949, p. 254.

combina arte e pensamento do tempo de sua escrita sem, evidentemente, perder seus liames com a tradição que lhe serve de fonte.

A peça, composta sete anos após esse conflito, tem como argumento a derrota infligida pelos Gregos ao exército persa, então comandado por Xerxes, filho do já falecido rei Dario I, em Salamina, em 29 de setembro de 480 a.C. A história da terceira expedição dos Persas contra os Gregos é relatada com riqueza de detalhes nos livros VII e VIII da *História* de Heródoto. No livro VIII diz-se que “Xerxes enviou aos Persas um mensageiro com a notícia de seu infortúnio presente (8.98)”²²⁷, e é precisamente a chegada desse mensageiro a Susa e o relato da derrota do exército persa que constituem o argumento central da tragédia. Para Pulquério, honra seja feita a Ésquilo que, ao narrar a vitória dos Gregos, não se deixou embriagar pelo triunfo do seu povo para humilhar o adversário. Há na sua atitude um sentimento helénico de medida, expresso no reconhecimento ancestral de que os deuses não usam de compreensão com aqueles que tripudiam sobre o inimigo morto.²²⁸

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

²²⁷ Vide HERÓDOTO. *História*. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. 2 ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília. 1998, Livro VIII, parágrafo 98, p. 435.

²²⁸ Vide ÉSQUILO, op. cit., 1998, nota de Manuel de Oliveira Pulquério, p. 13.

narrando e descrevendo o quadro dos acontecimentos concernentes à guerra. O exército persa partira em direção ao continente europeu para enfrentar os Gregos. Embora se mostre apreensivo com a ausência de notícias, o Coro enaltece os soldados comandados por Xerxes. Marcados por fortes sentimentos de angústia e pavor, todo o drama é uma espera aflita de notícias sobre a guerra desencadeada por Xerxes contra os Atenienses. Cabe a Xerxes, por fim, uma apreciação de seu fracasso, quando volta esfarrapado da guerra e vive seu *pathos* no Epílogo, junto ao Coro.

O relato da Batalha de Salamina não contém uma só façanha individual. Romilly afirma que, da totalidade do conflito, um só tema interessa ao poeta: o drama a se desenrolar “entre a ambição de Xerxes e a vontade dos deuses”.²²⁹ Conforme Finley, mesmo aos combatentes gregos é dedicado um total silêncio e a vitória pertence tanto à ação da justiça divina quanto ao desempenho da pólis. O elogio das façanhas peculiares dos guerreiros homéricos é substituído pelo louvor à cidade. Atenas, em *Persas*, é inteiramente representada sob o ângulo da vida cívica. Contra o aristocrático governo persa, baseado na relação entre reis e súbditos, Ésquilo contrapõe uma Atenas onde a cidadania é reforçada pela ideia do combate coletivo. A democracia grega não aparece questionada, mas enaltecida como superior e contraposta ao absolutismo oriental, dado como causa da derrota dos Persas, já que estes não lutavam como homens livres, a exemplo dos Gregos, mas sob o jugo de Xerxes.²³⁰ Além do louvor da pólis, há uma implicação maior em *Persas*. Trata-se do papel da justiça divina, a revelar-se gradualmente no desenrolar da ação dramática. Ao tempo em que evidencia a *hybris*

²²⁹ Vide ROMILLY, Jacqueline de, *História e razão em Tucídides*. Tradução portuguesa, Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1998, p. 81.

²³⁰ Vide GRIMAL, Pierre, *O teatro antigo*. Tradução portuguesa. Lisboa, Edições 70, 1978, p. 47; ROMILLY, op.cit., 1997, p. 103.

de Xerxes, Ésquilo desenha um retrato honroso e sábio de Dario e dos Gregos como protegidos dos deuses, o que condiz com o decoro da tragédia – tratar o inimigo com deferência. Dario fora honrado, os Persas são honrados, os Gregos são protegidos pelos deuses. O erro (*hamartia*) está apenas em Xerxes. Essa estratégia confere grandeza aos Gregos, no texto e na história.

A tragédia desenvolve-se nesse ponto de intersecção entre os desígnios divinos e as pulsões e projetos humanos, na coexistência desses dois polos inversos. Ésquilo tem o intuito pedagógico de purgar o espectador dos atos de desmedida, encaminhando-o para uma vida ponderada e estável. O leque de desgraças e tragédias provocadas pela *hybris* e pelos excessos do herói causa um horror completo, uma repulsa no público. O homem vê no palco aquilo que recusa em sua vida. Através da ficção, é possível tornar-se equilibrado e comedido, pois, do contrário, o destino humano será semelhante ao do herói que naufraga em sofrimento.

3.2.1.2 *Sete contra Tebas*

A segunda peça de Ésquilo que conservamos, *Sete Contra Tebas*, foi encenada em 467 a.C.²³¹ e aborda temas contrastantes como o do destino e a interferência dos deuses nos assuntos humanos e na guerra, no caso concreto a expedição dos sete chefes contra Tebas. Por reconstituição hipotética, é uma peça sobre fins, pois encerra uma sequência de três tragédias conectadas. “Entre as peças anteriores e o drama satírico final, *Sete contra Tebas* promove uma dupla conclusão, seja da série de tragédias seja inaugurando a conclusão da trilogia mesma.”²³² Ésquilo, como Sófocles, dramatizara a

²³¹ Vide ÉSQUILO, op. cit., 2003; ÉSQUILO, op. cit., 2009.

²³² Ibidem; Ibidem, p. 424; MOTA, Marcos, *Sete contra Tebas de Ésquilo* in *ARCHAI: Revista de Estudos sobre as Origens do Pensamento Ocidental*. Brasília, 2013, n.10, jan-jul, pp. 145-168.

história de Édipo numa tetralogia da qual dois terços se perderam: *Laio, Édipo e Sete contra Tebas*, além do drama satírico intitulado *Esfinge*. Nas *Rãs*, Aristófanes coloca em cena Ésquilo defendendo-se das críticas de Eurípides: “compus uma peça cheia de Ares [...] *Sete contra Tebas*. Todo o que a tinha visto desejava apaixonadamente ser combatente”.²³³ Ésquilo vale-se da peça para reafirmar a superioridade de sua dramaturgia frente à de Eurípides. A obra também marca a primeira aparição numa tragédia sua de um tema que seria constante em suas peças, o da pólis como desenvolvimento vital da civilização humana.

Para explicarmos a catástrofe de *Sete contra Tebas*, é *conditio sine qua non* trazer para este estudo os nexos necessariamente existentes entre esta tragédia e as peças anteriores, ou seja, uma introdução acerca das personagens e dos fatos. Só a esta luz se alcança uma visão coerente da ação dramática da peça que conduz à origem da ruína iminente. A peça faz parte do ciclo tebano, envolvendo as figuras lendárias de Laio, filho de Lábdaco²³⁴, Édipo, Jocasta, Etéocles, Polinices, Ismene e Antígona. A lenda grega dos Labdácidas é ao mesmo tempo prólogo e pano e fundo. À vista disto, analisemos os eixos horizontal e vertical da ação dramática de *Édipo* (οἰδέω, «inchar»

²³³ Vide ARISTÓFANES, op. cit., 2004, p. 89.

²³⁴ Com a morte prematura de Lábdaco, seu filho Laio, por ser ainda muito jovem, não pode assumir as rédeas do governo e, mais uma vez, Lico tornou-se regente, mas dessa feita por pouco tempo, porque foi assassinado por seus sobrinhos Anfião e Zeto. Cf. BRANDÃO, Laio (do grego *Laíos*, que à letra significa esquerdino, desajeitado, cambaio), com a morte violenta do tio, fugiu precipitadamente de Tebas e buscou asilo na corte de Pélops, o amaldiçoado filho de Tântalo. Herdeiro não apenas do trono de Tebas, mas sobretudo de algumas mazelas de caráter religioso de seus antepassados – particularmente de Cadmo, que matou o Dragão de Ares, e de Lábdaco, que se opôs ao deus do êxtase e do entusiasmo –, cometeu grave *hamartia* na corte de Pélops. Desrespeitando a sagrada hospitalidade, cujo protetor era Zeus, e ofendendo gravemente Hera, guardiã severa dos amores legítimos, raptou o jovem Crisipo, filho de seu hospedeiro. O futuro rei dos Tebanos acabou ferindo os deuses e praticando um amor *contra naturam*. Segundo uma variante da lenda, Édipo matara conscientemente seu pai Laio, porque ambos disputavam a preferência do belo filho de Pélops. Este execrou solenemente a Laio, o que, juntamente com a cólera incontida de Hera, teria gerado a maldição dos Labdácidas. Crisipo, envergonhado, matou-se. Apolo vaticinara que Laio teria um filho que o mataria e se casaria com a própria mãe. Por isso, ao nascer Édipo, Laio se livra do filho. Vide BRANDÃO, Junito de Souza, “Os Labdácidas: o Mito de Édipo”, in: *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 1999, V. III, pp. 233-239.

+ πούς, , “pé”).²³⁵ No eixo horizontal, os acontecimentos estão dispostos em ordem cronológica, que vão do nascimento do herói trágico até o momento em que se retira para o exílio em Colona. De permeio, está o abandono no monte Cíteron, a adoção pelo rei de Corinto, o assassinato de seu pai Laio, a decifração do enigma da Esfinge, o casamento com a mãe Jocasta e a peste que se abateu sobre Tebas.²³⁶ Quanto ao eixo vertical, há que considerar a leitura de outros mitos correlatos, que se iniciam quando Cadmo e sua mãe saíram à procura de Europa, a irmã que havia sido raptada por Zeus. Após diversas peripécias, a cidade fundada por Cadmo, seguindo orientação do oráculo, foi Tebas, a mesma onde iria nascer o infeliz Édipo. Antes ainda de seu nascimento, observa-se o episódio dos “homens semeados”, os *spartoi*, que se aniquilaram uns aos outros graças à astúcia de Cadmo.²³⁷

Ao entrecruzar os dois eixos têm-se a seguinte trama: durante a menoridade de Laio, o reino de Tebas caiu em mãos de usurpadores, pelo que este teve de se exilar na Élide, junto ao rei de Pélops. Laio apaixonou-se então pelo jovem Crisipo, filho do rei Pélops. Expulso e amaldiçoado, regressa a Tebas e reconquista seu reino, mas traz consigo a maldição de Pélops. O oráculo revelou-lhe então a interdição de engendrar

²³⁵ Para Sófocles, Laio, para se livrar da maldição de Apolo, ligou os pés do menino e mandou expô-lo num monte deserto, na esperança de fugir assim à decisão divina, que sabemos pela própria tragédia ter sido o Cíteron. Em outras versões a criança tem os calcanhares perfurados por um gancho e os pés atados por uma correia. Apud BRANDÃO, op. cit., 1999, V. III p. 243.

²³⁶ Édipo é o sábio, o decifrador de enigmas. Sua pesquisa da verdade e sua sabedoria, que livra os homens da ferocidade da Esfinge, não o liberta do enigma maior; “o que é então o homem? O que é Édipo?” A Esfinge indaga: qual ser que é ao mesmo tempo *dípous*, *trípous*, *tetrápous*? Respondendo que é o homem, Édipo não se dá conta do sentido profundo de tal indagação. Vide VERNANT, Jean-Pierre, *A morte nos olhos: figuração do outro na Grécia antiga, Artemis e Gorgo*. Tradução portuguesa, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1988, p. 71.

²³⁷ CADMO, o fundador de TEBAS, era irmão de Europa, que foi raptada por Zeus, encantado com sua beleza. O pai de Cadmo, Agenor, mandou então que os filhos homens fossem à procura da irmã. Cadmo partiu para a Trácia, mas a certa altura um oráculo mandou que parasse de procurar Europa e fundasse uma cidade, seguindo uma vaca até que esta caísse por terra exausta. Lá deveria erguer uma cidade. Uma vaca levou-o, então, através da Beócia, até que caiu morta no local onde se ergueria Tebas. Cadmo quis oferecer o animal em sacrifício a Atena e para isso mandou seus companheiros buscarem água em uma fonte próxima, chamada fonte de Ares, deus da guerra. Mas um dragão que guardava a fonte matou os homens. Cadmo acorreu e matou o monstro. Seguindo os conselhos de Atena, semeou os dentes do dragão e imediatamente viu brotarem do chão homens armados. Vd. ÉSQUILO, op. cit., 2003, vv. 379-386, p. 58.

um filho, uma vez que, se o fizesse, este o mataria e seria a causa das mais terríveis desgraças para toda a família. A maldição se realiza terrivelmente na bem conhecida história de Édipo, que casa com Jocasta, sua mãe, e dela terá quatro filhos: Polinices e Etéocles, Ismene e Antígona.²³⁸ Em *Édipo em Colono*, obra na qual Sófocles narra o banimento do velho rei, conta-se como, antes de partir para o exílio, Édipo lançara uma imprecação contra seus dois filhos ingratos, Polinices e Etéocles.²³⁹

Com a morte de Édipo, rei de Tebas, cuja história, como a de seu pai Laio, é narrada nas duas primeiras obras da trilogia, herdaram o trono seus filhos Etéocles e Polinices. Etéocles combinou com o irmão que reinariam alternadamente a cada ano e que, para evitar toda e qualquer contestação, aquele que não estivesse no trono se ausentaria de Tebas. Etéocles reinou primeiro, mas, passado o seu ano, recusou-se a ceder o trono ao irmão. Frustrado em suas esperanças, Polinices recorreu a Adrasto, seu sogro e rei de Argos. Este, para vingar o genro e restabelecê-lo em seus direitos, organiza um formidável exército que marcha contra Tebas, a conhecida expedição dos

²³⁸ Segundo Homero, Édipo desposou de fato sua mãe, mas não teve filhos com ela, porque Jocasta se matou logo depois de se ter reconhecido incestuosa. Depois da morte de Jocasta, Édipo casou-se com Eurigaméia, teve quatro filhos com ela, reinou em Tebas a seu lado e lá acabou seus dias. Os poetas trágicos, para melhor inspirar o terror e a piedade, acrescentaram várias circunstâncias à lenda tradicional, desde logo o motivo da descendência incestuosa. Vide COMMELIN, P., *Mitologia grega e romana*. Tradução Eduardo Brandão, São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011, p.243.

²³⁹ Conta-se que ÉDIPPO, já cego, foi tratado indignamente por seus dois filhos, ETÉOCLES E POLINICES. Para se divertirem, seus filhos apresentam ao cego, quando ainda está no palácio, a taça de ouro de Cadmo e a mesa de prata que eles reservam para si, enquanto oferecem ao pai pedaços de carne de segunda dos animais sacrificados, alimentos de refúgio. Conta-se também que o trancaram numa cela escura para escondê-lo, como se fosse uma imundície que se quer manter definitivamente secreta. ÉDIPPO lança uma maldição contra sua prole masculina, profetizando as suas lutas individuais pelo poder. Impregnação semelhante à que, outrora, Pélops proferira contra Laio. Vide BRANDÃO, op. cit., 1999, V. III, pp. 239-243. Os fragmentos 1, 2 e 4 do Papiro Oxirrinco 2256 trouxeram ao nosso conhecimento fragmentos muito provavelmente pertencentes aos argumentos de *Laio* e *Édipo* que podem contribuir para o conhecimento da trama da trilogia, com apoio de referências de *Sete contra Tebas*. A propósito, FIALHO nota como CAMERON, nos pressupostos metodológicos da introdução de seu estudo, salienta que o caminho para a reconstituição possível do horizonte dramático de *Septem* deve orientar-se por esses elementos diretamente concernentes à trilogia e que o recurso ao que designa por “tradição” no mito – o conjunto de outras referências alheias ao tragediógrafo ou de atualizações dramáticas não esquilianas – apenas se torna legítimo se encontrar referencial na peça de Ésquilo. Conforme, ainda, FIALHO, em relação a esses dados sérios problemas se levantam, notadamente a propósito dos antecedentes e consequências do oráculo de Apolo, bem como da amplitude da maldição e do momento em que é proferida. Vide FIALHO, op. cit., 1996, pp. 12-13.

sete chefes que dá título à tragédia, posto que o exército era comandado por sete príncipes: Polinices, Tideu, Anfiareu, Capaneu, Partenopeu, Hipomedonte e Adrasto.

Etéocles enfrenta um exército invasor liderado por seu irmão Polinices. Todos os chefes, com exceção de Adrasto, pereceram ante os muros de Tebas. Os dois irmãos inimigos, para poupar o sangue dos povos, pediram para terminar a querela em um combate singular e, em presença dos dois exércitos, mataram-se um ao outro,²⁴⁰ dessa forma encerrando o ciclo tebano.

²⁴⁰ Acrescente-se que essa divisão fora tão grande durante a vida e seu ódio tão irreconciliável que persistiu até mesmo depois da morte. Acreditou-se ter-se observado que as chamas da pira em que seus corpos foram queimados se separaram e que o mesmo fenômeno se produzia nos sacrifícios que lhes eram oferecidos em comum, pois, apesar de suas dissensões e de sua maldade, não se deixou de lhes prestar as honras heroicas na Grécia. Segundo uma outra tradição, dez anos depois, os filhos dos chefes gregos mortos diante de Tebas empreenderam uma nova guerra para vingá-los. Foi a chamada guerra dos Epígonos ou dos Descendentes. A cidade foi devastada e os Epígonos fizeram grande número de prisioneiros, que levaram consigo. Entre esses cativos estava o adivinho tebano Tirésias, que, conta-se, viveu sete gerações de homens. Esse adivinho, velho e cego, predissera já a Jocasta e a Édipo todas as desgraças que os atingiriam a eles e a seus filhos. Cf. COMMELIN, op. cit., 2011, p. 244.

Capítulo IV

Linguagem e simbolismo em *Persas*

"A velha Esfinge bateu seus secos lábios
e disse: 'Quem te ensinou meu nome?
Sou teu espírito, homem escravizado,
de seu olho sou a retina:'

'Tu és a questão não respondida;
Puderas ver teu próprio olho,
Ele sempre pergunta, pergunta;
e cada resposta é uma mentira: "

(Waldo Emerson Ralph, 3, v. 1, p. 310)

Tanto em *Persas* quanto em *Sete contra Tebas*, objetos de nossa investigação, as palavras iconizam-se e incorporam a imagem. Essas imagens despontam como senhas para o desnudar de suas representações simbólicas. Assim, no capítulo que se segue, adentraremos nessa teia sígnica, sob o escopo da teoria semiótica peirceana, na busca de deslindarmos a relação que o símbolo mantém com seu objeto. Essas imagens introduzem-nos no universo do simbólico e ocupam a terceira posição na cadeia lógica peirceana, a da terceiridade. São formas que denotam seu objeto em virtude de uma convenção ou lei, a partir de regras culturais. Isso implica investigar a relação do signo com seu objeto imediato e com o seu objeto dinâmico para então determinar sua natureza de signo e seu potencial interpretativo. Mergulharemos agora nesse entrelace simbólico, deixando que o interpretante ilumine nossa leitura e traga à baila a potencialidade semiótica das peças em investigação.

É nosso propósito proceder, neste capítulo, a uma abordagem do modo de representação do *símbolo* na linguagem poética de *Persas*, de acordo com sua importância no texto. Como vimos no Capítulo I, as palavras permitem muitos jogos de linguagem, os quais, colocados em diferentes arranjos, desdobram-se em signos – *ícones, índices e símbolos* – como em um caleidoscópio sem fim. A linguagem na peça em análise é talhada em uma arquitetura semiótica, e nos fios deste tecido revela-se uma riqueza de elementos que agem como força criadora de mundos: os símbolos, as palavras numinosas, os pares antitéticos, os epítetos que intrigam e seus enunciados metafóricos são fenômenos que assumem naturezas variadas de modo a revelar o processo semiótico, bem como o modo de ser, a época e a visão de mundo presentes na obra. Esse transbordamento de imagens não desempenha papel distinto, mas complementar, em que passado se torna presente, o fato distancia e aproxima, a batalha invade a cena, as palavras se transformam em homens e cavalos, ondas e poeiras, armas e navios, e até o sepulcro devolve seus mortos. A tessitura da ação dramática através dessas imagens gera sensações e desencadeia novas possibilidades de vivenciar o tempo, o espaço, a linguagem e a condição humana. É mediante a elaboração desse repertório de imagens que Ésquilo enfatiza e determina os embates presentes no enredo da peça, sem os quais não haveria tragédia.

A leitura da peça proporciona a experiência do dilaceramento, pela guerra, de toda uma civilização: o gigantesco império persa, liderado por Xerxes, é aniquilado pelos Gregos. No desenrolar da trama, a tensão dramática cresce à medida que surgem no texto *indícios*, pistas que nos levam à inevitabilidade do acontecimento trágico.

Esses *indícios* apresentam-se sob diferentes formas de adivinhação, como sejam um sonho profético, a visão de aves de presságios funestos, as profecias feitas pelo fantasma de Dario, oráculos e pressentimentos. Ésquilo lança mão de vários elementos da arte divinatória, *símbolos dramáticos* que desempenham um papel direto na ação ao proporcionar elementos para a compreensão do relato. O próprio acontecimento central que a tragédia relata, a derrota do exército persa, é por si só a confirmação de um oráculo. Predomina a conformação dos signos a regras ou hábitos de linguagem, os quais nos remetem para relações de poder na perspectiva da cidade-estado de Atenas do século V a.C., ou, no dizer de Pulquério, “o poder que organiza o mundo e que impõe os limites que determinam e definem o ser e a ação de cada homem, de cada herói, de cada Nume e de cada Deus”.²⁴¹ O que será exposto a seguir resulta de nosso mergulho na materialidade sígnica da peça, das reflexões acerca dos fenômenos envolvidos no seu processo de criação, das manifestações imagéticas, das simbólicas e seus efeitos, buscando desvendar os sentidos aparente-explicito e latente-implícito contidos em suas representações.

4.1 ESTRUTURA DA PEÇA E ESTRATÉGIA DE COESÃO

Tendo em conta a divisão tradicional da tragédia em partes definida por Aristóteles na *Poética* (1452b 15-25), há que notar que Ésquilo, em *Persas*, abre mão do Prólogo. Os episódios e estásimos aparecem em número de três, tendo o êxodo a forma de uma lamentação (*kommós*) e predominando os cantos líricos do Coro e a narração. A tragédia narra a derrota naval que o exército persa, liderado pelo seu

²⁴¹ ÉSQUILO, op. cit., 1998; 2009. p. 424.

grande rei Xerxes, sofreu nos arredores da Ilha de Salamina às mãos dos Atenenses, em 480 a.C.²⁴² No momento em que a ação tem início, a derrota persa já havia acontecido, mas o coro, composto por anciãos persas, ainda ignorava o fato, apesar de se encontrar apreensivo pela falta de notícias e por maus pressentimentos. A rainha Atossa, mãe de Xerxes, que entra em cena no início do primeiro episódio, também sofre devido a um sonho premonitório que parece evidenciar uma catástrofe contra seu filho. O conhecimento do desfecho da batalha se dá por meio de um relato fúnebre, feito por um mensageiro ainda durante o primeiro episódio, ele que havia sido testemunha ocular dos fatos: os Persas foram dizimados em Salamina. Após um breve segundo episódio, complementam a ação o aparecimento do fantasma de Dario no terceiro episódio, antigo rei dos Persas e pai de Xerxes, evocado do mundo dos mortos para esclarecer com sua sabedoria, tanto terrena quanto sobrenatural, as causas da derrota, e o aparecimento de Xerxes, na última parte da tragédia, que se afigura como um grande canto de lamento que o personagem entoava, juntamente com o coro, em referência à juventude persa destruída em batalha. Em um plano maior, temos como fundamento da ação a figura de Xerxes, indivíduo tomado pelo excesso, por incorrer no erro trágico (*hamartia*) que lhe traz um castigo irreversível. “A peça, de fato, não é a tragédia da derrota da Pérsia, mas a tragédia do pecado de Xerxes”.²⁴³

A tragédia conta com cinco personagens: o Coro, composto pelos Fiéis, nobres anciãos persas conselheiros do rei a quem, na sua ausência, Xerxes confiara o governo do império, que desempenha na peça o papel fundamental de intérprete sereno dos

²⁴² A edição *princeps* da tragédia é a Aldina, publicada em Veneza em 1518. As principais edições modernas são a de Dindorf (1870), a de Weil (1891), a de Mazon (1921), a de Smyth (1926) e a de Murray (1955), Page (1985) e West (1990).

²⁴³ KITTO, H. D. F., *Greek Tragedy: A Literary Study*, 3ª ed. London: Cox & Wyman Ltd., 1961, p. 43.

acontecimentos em suas dimensões humana e sobrenatural; a rainha Atossa, viúva do rei Dario I e mãe de Xerxes; o Espectro de Dario I, pai de Xerxes e falecido rei da Pérsia, rei sábio e prudente que respeita rigorosamente os limites humanos; Xerxes, atual rei da Pérsia e filho de Dario I e de Atossa; por fim, um Mensageiro.

Especula-se que o cenário fosse composto unicamente pela tumba do rei Dario e que os atores usariam trajes que recordavam à plateia o esplendor oriental. Porém, é preciso compreender que a cena em que o fantasma de Dario é evocado não tinha então o caráter artificial que poderia ter hoje. A artificialidade dessa cena encontra-se mais no fato de o espectro de Dario surgir de seu túmulo. Ora, se sabemos que os lugares nos quais a necromancia era praticada eram considerados locais de passagem entre o reino dos mortos e o dos vivos, pode ter razão Croiset quando considera que “não era exigir muito da imaginação do público que visualizasse esse túmulo como uma passagem entre o mundo dos mortos e o dos vivos”.²⁴⁴ Finalmente, Xerxes regressa a pé para a orquestra.

Na tragédia, que não conta, como se disse, com um prólogo formal, o párodo se divide em três partes: (1) os versos anapestos (vv. 1-64), com o seu ritmo de marcha, nos quais o Coro se apresenta e caminha para a orquestra; (2) uma parte lírica compreendida pela sequência de seis pares de estrofes e antístrofes (vv. 65-139), e (3) os anapestos (vv. 140-154), nos quais o Coro, assumindo o seu lugar de conselheiro, resume suas inquietações e anuncia a entrada da rainha. Cada um dos episódios está centrado em torno de um importante acontecimento do drama: o anúncio da derrota persa pelo Mensageiro, no primeiro, as libações feitas pela Rainha e a evocação de Dario

²⁴⁴ Cf. CROISSET, *op.cit.*, 1928 p. 92.

pelo Coro, no segundo, e a aparição de Dario, no terceiro. A tragédia, abrigada pelo Párodo e o êxodo, dá-nos no primeiro a dimensão da situação dramática, interpretada por Dário e repetida e amplificada por Xerxes e pelo Êxodo. A obra gira em torno de um tema unitário – a desmedida de Xerxes –, apresentando uma ação onde os acontecimentos se sucedem de forma conexas. Segundo Murray, o fato de em *Persas* a ação dramática ser bastante escassa não significa que a emoção e a tensão dramática também o sejam. Pelo contrário, “o primeiro segredo de *Persas* é que Ésquilo mantém a emoção do início ao fim”,²⁴⁵ e isso se deve, em grande parte, à maestria com que o poeta utilizou elementos da arte divinatória na construção de seu drama.

Observa-se que todo o desenrolar da trama constitui uma ação contínua a permear todos os fatos e episódios. Na construção da ação dramática, as diversas partes estão ligadas necessariamente por uma progressão que constitui e estrutura a ação, seguindo uma causalidade interna, concorrendo para um mesmo fim: imitar uma *ação completa*. O encadeamento causal que estrutura a ação em uma totalidade conduz à representação da batalha de Salamina. Ésquilo faz uma leitura política do fato histórico: a democracia grega não aparece questionada, mas enaltecida como superior e contraposta ao absolutismo oriental, dado como causa da derrota dos Persas, já que estes não lutavam como homens livres, a exemplo dos Gregos, mas sob o jugo de Xerxes. No desdobrar da ação, a personagem trágica sofre uma série de inversões alinhavadas ponto a ponto na tessitura do *mythos*. Os elementos que operam a reviravolta não são acidentais. Tal reviravolta ou *peripatheia* é exatamente a passagem não da infelicidade para a felicidade, mas pelo contrário, da dita para a desdita.

²⁴⁵ Cf. MURRAY, op.cit., 1940, p. 125.

Chama à atenção o forte peso da justiça na obra, ancorada no plano divino e no plano da *polis*. O relato da batalha de Salamina entre Gregos e Persas não contém uma só façanha individual. Da totalidade do conflito um só tema interessa a Ésquilo: o drama a se desenrolar entre a ambição de Xerxes e a vontade dos deuses. Mesmo aos combatentes gregos é dedicado um total silêncio e a vitória pertence tanto à ação da justiça divina quanto ao desempenho da pólis. O elogio das façanhas peculiares dos guerreiros homéricos é substituído pelo louvor à cidade. Mesmo que Ésquilo, por um lado, não faça nenhuma menção explícita à técnica de combate hoplita, como podemos constatar, Atenas é inteiramente representada sob o ângulo da vida cívica. Contra o aristocrático governo persa, baseado na relação entre reis e súbditos, Ésquilo contrapõe uma Atenas onde a cidadania é reforçada pela ideia do combate coletivo. Além do louvor a *polis*, há uma implicação maior na peça. Trata-se do papel da justiça divina, a revelar-se gradualmente no desenrolar da ação dramática. Marcado por fortes sentimentos de angústia e pavor, todo o drama é uma espera aflita sobre a guerra desencadeada por Xerxes contra os Atenienses. A entrada do mensageiro e o relato da derrota persa são seguidos pela evocação do fantasma de Dario. O espectro do rei, tomando conhecimento da ação de Xerxes, revela por fim a verdade do drama. Ao fim, não é um rei que volta de uma guerra mal sucedida, firme ante a fortuna adversa e ainda brandindo sua espada quebrada, mas um fugitivo deplorável, que paga com lágrimas todo o sangue que verteu. Ele se acusa sem dignidade, ele se humilha sem nobreza.

4.2 LINGUAGEM IMAGÉTICA DA PEÇA

Para os fins desta investigação, interessa-nos associar as impressões iniciais aos conceitos de Peirce sobre como o signo se relaciona com o seu objeto. A poeticidade do texto reside numa relação geradora de sentidos simbólicos que exige esforço para ser compreendida. Há uma constelação de símbolos, vigorosamente encarnados, seja na riqueza metafórica, seja nas descrições abundantes na peça, estejam eles dispostos em palavras isoladas, em expressões, na sobredeterminação de imagens ou nos jogos antitéticos entre o concreto e o abstrato, em que o mundo sensível serve de ponto de partida para a abstração, ou vice-versa.

As imagens, materiais ou imateriais, fazem-se presentes tanto no eixo sintagmático quanto no paradigmático, construídas por meios linguísticos, tais como as descrições, símbolos e metáforas. Essas imagens se relacionam de forma dialética com o sujeito, em um complexo afetivo-intelectual, como esfinges a serem desveladas. A multiplicidade de imagens visuais e verbais que povoa a peça está fortemente imbricada em vários contextos do mundo helênico, sendo evocadas principalmente pelos sentidos convencionais dos signos utilizados. Dumortier observa que as formas de representação imagética na peça são provenientes da vida quotidiana, de elementos da natureza: flora, vegetação, mundo animal, religião, partes do corpo humano, e mesmo a legislação. Ou seja, que estão relacionadas, em simultâneo, com o *mythos* e a pólis.²⁴⁶ Nessa perspectiva, veremos como, pela beleza e profundidade dessas imagens, suas possibilidades de interpretação são na realidade ilimitadas.

²⁴⁶ DUMORTIER, Jean, *Les Images dans la Poésie d'Éschyle*. Paris: Société d'Édition "Les Belles Lettres", 1975, pp. 12-13.

4.3 Imagens formadoras de símbolos-metáfora

As formas de representação das imagens na peça envolvem a atuação simultânea de *ícones, índices e símbolos*. À vista disso, procuramos identificar, nesse processo de semiose e de acordo com nosso objetivo de estudo, contextos em que o modo de representação simbólico sobressai aos demais. Para isso, o ponto de partida é quando a imagem de um objeto é tomada como representação de imagem de outro objeto e já existe uma convenção no sentido, devido às normas de construção social. Temos, assim, além da justaposição de duas imagens, uma que é evocada e outra que está presente no contexto, que se constitui como elemento literal do mesmo, uma relação entre os conteúdos puramente representativos das imagens. Em paralelo, o *símbolo-metáfora* surge na tragédia de forma preponderante e contém em sua estrutura complexa um argumento (um *legissigno simbólico argumental*), embora não se restrinja a ele. Trata-se, neste último caso, do *símbolo* ou *legissigno*, o signo transformado em lei, fruto de uma convenção estabelecida, mas que não mantém, necessariamente, uma relação de semelhança física nem de qualidades com o objeto a que se refere. As figuras aparentes nas imagens remetem às ideias abstratas porque existe entre elas e as ideias uma relação de convenção estabelecida culturalmente. A relação entre o símbolo e o objeto é, como se viu, de caráter convencional.

4.3.1 Símbolos-metáfora principais

Por intermédio da análise imagética, denominamos de *símbolos-metáfora principais* as metáforas dramáticas que, auxiliadas por formas simbólicas, têm função

direta na ação e aportam elementos explicativos úteis para a consecução e compreensão da peça. Seus objetos fazem brotar na consciência do leitor uma imagem cujo alcance o leva ao quadro da ação dramática desenvolvido ao longo da peça. Desta sorte, as imagens do *jugo* e do *sonho da rainha* são consideradas por nós as mais importantes de todas quantas se mostram presentes no contexto literário da tragédia.

4.3.11 Imagem do jugo

Nos versos do Párodo temos o prelúdio da sinfonia fúnebre que vai se seguir: a *imagem da guerra*. Essa imagem matriz torna mais forte toda a ação dramática que reside não numa crescente incerteza, mas numa certeza crescente sobre o que acontecerá. A primeira estrofe abre com o anúncio da primeira e extraordinária proeza do exército, a travessia do Helesponto em ponte sobre navios. A ponte que Xerxes lança sobre o estreito torna-se uma metáfora prodigiosa “um jugo em seu pescoço”. Esta *imagem do jugo* representa na peça a ousadia humana, a do rei Xerxes que traspassa seus próprios limites e pretende subjugar Posêidon.

Chevalier e Gheerbrant (verbete: *jugo*, p. 523) explicam que se dava o nome de jugo a uma medida agrária equivalente à superfície que um par de bois podia lavrar. O jugo usado na Antiga Palestina era igual ao que ainda hoje se usa. Consistia em uma pesada peça (canga) de madeira posta nos ombros dos animais de tiro (bois ou burros), presa ao animal por uma cravelha, cordas e correias que passavam em redor dos chifres e debaixo do pescoço; finalmente, uma correia maior juntava o jugo com o cabo.²⁴⁷ Note-se aqui que o jugo é desde logo símbolo de escravidão e opressão. Os autores

²⁴⁷ Jugo, do hebreu *môt, ôl*. O inventor do *jugo*, que permite dominar e atrelar os bois, Buziges, foi também um dos primeiros legisladores.

observam, entretanto, que no pensamento hindu o jugo assume um sentido completamente diverso, simbolizando a disciplina, ou sofrida de modo humilhante (o aspecto sombrio do símbolo), ou escolhida voluntariamente e conducente ao domínio de si, à unidade interior, à união com o deus. Na primeira, temos o famoso exemplo das forças caudinas *jugum ignominiosum*, lança posta sobre duas outras fincadas na terra e sob a qual passou o exército romano vencido pelos Samnitas. A propósito da segunda, os autores relatam:

Existia em Roma um lugar, dito *sorium tigillum*, onde estava instalada uma trave em asna debaixo da qual passavam os assassinos para expiar seu crime. Depois de matar sua irmã Camila, que saíra, impudica, dos apartamentos das mulheres para declarar em altos brados seu amor pelo inimigo do irmão, Horácio foi forçado a passar sob o jugo. Essa prática expiatória e purificadora era indispensável para recuperar seu lugar na coletividade. Cumpria passar sob o jugo.²⁴⁸

Indo além, os autores esclarecem que o jugo pode assumir também um sentido matrimonial, no sentido de uma união infeliz de duas pessoas ou de duas instâncias. Já Dumortier, descreve o jugo da seguinte maneira:

[...] o jugo era a peça principal do arreamento dos animais de carga- bois ou cavalos, - ele era colocado sobre o garrote, e era unido à caixa do carro pelo timão. Uma cinta de couro, que rodeava o ventre, e uma coleira de couro flexível, que comprimia o pescoço do animal, submetia-lhe o jugo. O próprio jugo era duplo, sendo formado pela junção de duas cangas [...]²⁴⁹

O autor explica que a parte superior do jugo que se ajusta ao pescoço do animal, um jugo inteiriço, é formado por duas cangas, que se adaptam ao pescoço de dois animais ao mesmo tempo, bois ou cavalos. Esse entendimento amplia nosso conhecimento ao sentido do jugo relacionado com união matrimonial.

²⁴⁸ Apud CHEVALIER & GHEERBRANT, op. cit., 1994, p. 523.

²⁴⁹ Vide DUMORTIER, op. cit., 1975, pp. 12-13.

O mar é divino, pertença do deus Posêidon. Essa ação de Xerxes de oprimir o mar com “estradas de mil pregos” representa o jugo que é colocado sobre o pescoço do animal. O Helesponto, enquanto estreito, assemelha-se geograficamente a um pescoço, e o “mar” está no lugar do animal sobre cujo pescoço o boieiro ou cavaleiro coloca o jugo. A grande *hybris* de Xerxes é exatamente a construção dessa ponte. Ele que, ao acorrentar como a um escravo o Helesponto sagrado (um deus marinho), quis deter o divino Bósforo, vergonhosamente subjugado por uma ponte, garroteado com cordas e pisoteado por um exército. No texto, a ponte simboliza uma tentativa de domar o deus do mar, tornando-se assim um ultraje para com os deuses. A pura fé grega de então não admitia que o homem usurpasse com violência a natureza, que sempre lhe impunha fronteiras que seria ímpio ultrapassar. Arranhar a superfície da terra para cultivá-la e a da onda para navegá-la era permitido e até ensinado pelos deuses, “mas desfigurar a face venerável da Mãe comum com mutilações sacrílegas, deformar os traços de sua geometria eterna, romper o equilíbrio dos elementos com o gravame excessivo do trabalho humano – eis onde começava a desmedida prevista pela Nênese e sujeita a seus castigos”,²⁵⁰

No Párodo, o desejo de opressão por parte do exército persa continua a ser demonstrado com a ideia do jugo posto sobre os seus inimigos:

“Os vizinhos do Tmolo sagrado ameaçam também lançar sobre a Hélade **o jugo da escravidão** [...]” (vv. 49-50).

²⁵⁰ Vide SAINT-VICTOR, op. cit., 2003, pp. 154-155.

Ao relacionarmos a imagem representada pela ação de atrelar um animal com a ideia de escravização territorial, o ato passa a ter significado metafórico, aplicando-se já não ao animal, mas a toda a Grécia. Temos dois objetos interligados de maneira lógica. Essa imagem simboliza a luta dos Gregos contra a opressão que lhes é imposta pelos Persas. O Coro de anciãos enfatiza a ação desmedida do rei Xerxes, o qual passou ao pescoço do mar um jugo metafórico de naus ligadas por cordas e fixadas com pregos de bronze:

“[...] Para trás deixa o estreito de Hele, a Atamândia, que **atravessou em jangadas unidas por cordas de linho, estradas de mil pregos** que lançou como um jugo sobre o pescoço do mar” (vv. 66-70).

A construção dessa ponte de jangadas, que ligou os continentes da Europa e da Ásia para servir a ambição de um rei, foi também narrada por Heródoto. Segundo o historiador, Xerxes encarregou de tal missão os Fenícios, que utilizaram na construção cabos de linho branco, assim como os Egípcios, que recorreram a cabos de papiro (VII. 25.1). Adiante (VII-35.1,2,3)²⁵¹ conta que, quando o trabalho estava praticamente concluído, uma violenta tempestade fez tudo em pedaços. Xerxes, no auge da fúria, mandou aplicar ao mar trezentas chicotadas e lançar nas ondas um par de grilhões para os pés. Na mesma linha nos fala Ésquilo desta expedição gigantesca que “esvaziou” a terra da Ásia (v. 549) e da ponte construída sobre o Helesponto para a passagem do imenso exército, o referido “jugo lançado sobre o pescoço do mar” (vv. 71-2).

Também no primeiro estásimo a evocação da imagem do jugo é expressa no canto do Coro de anciãos para enfatizar a vitória dos Gregos contra o exército persa:

²⁵¹ Vide HERÓDOTO, op. cit., 1998, pp. 351-2.

“A língua dos súbditos não estará mais dominada pelo freio. O povo liberto poderá falar livremente, uma vez solto do **jugo da força**”(vv. 593-595).

A imagem aqui evocada não representa o sentido de escravidão do símbolo, mas o término do processo de atrelagem. É a ação de alguém a retirar o jugo do pescoço do animal, a Grécia liberta da opressão do exército das trevas. No terceiro episódio, em uma fala da Rainha, temos uma última referência à “**ponte que unia os dois continentes**” (v. 736), onde a imagem da ponte é uma vez mais evocada como um jugo, mas cujo pescoço do animal sobre o qual é aplicado já não é o estreito do Helesponto, antes as duas porções de terra, os continentes da Europa e da Ásia. Compreende-se assim o referente das duas cangas referidas por Dumortier. A ponte, que era o símbolo da força e arrogância de Xerxes, se torna agora o símbolo de sua derrota, o único caminho para a sua salvação.

Numa palavra, a imagem do jugo encontra-se inserida no contexto literário da peça de várias formas para representar a ação desmedida de Xerxes em querer dominar a Grécia Ocidental. A evocação dessa imagem coloca Xerxes na condição de tirano, punido por cometer atos ilícitos e desmedidos. A perdição que lhe vem pela figura do juiz, Zeus, será a queda punitiva que se funda na própria percepção da fragilidade da condição humana diante de um mundo divino que o supera em demasia.

4.3.1.2 Imagem onírica

Antes da entrada do Mensageiro, portador da terrível notícia de que todo o exército persa sucumbiu diante dos Atenenses, a Rainha Atossa narra o seu sonho para o Corifeu, um dos principais *símbolos-metáfora* presentes em *Persas*:

“Pareceu-me ver **duas mulheres magnificamente vestidas, uma trajando à moda persa a outra à moda dórica**, ambas excedendo de longe as mulheres de hoje, tanto na estatura como na beleza sem mancha. **Eram irmãs do mesmo sangue, mas uma tinha por pátria a Hélade, que a sorte lhe destinara, a outra habitava a terra bárbara.** Pareceu-me ver que discutiam e que o meu filho, apercebendo-se disso, tentava contê-las e acalmá-las, **ao mesmo tempo que as jungia ao seu carro e lhes punha os arreios no pescoço.** E, enquanto uma se envaidecia deste aparato, oferecendo ao freio uma boca dócil, a outra empinava-se, fazia em pedaços as rédeas e, liberta do freio, arrastava à força o carro e partia o jugo ao meio. O meu filho então, cai e ao seu lado aparece o pai, Dario, lamentando-o. Ao vê-lo, Xerxes rasga as vestes no seu corpo! **Estas as minhas visões nocturnas**” (vv. 181-201).

A ideia do jugo anteriormente desenvolvida está também presente no sonho da Rainha quando Xerxes, para conter a querela entre as duas mulheres qualificadas como divinas por seus atributos, impõe-lhes o jugo, isto é, doma-as como se de animais se tratasse. Entretanto, a imagem do jugo nessa passagem é evocada em seu sentido literal em meio ao carro grego e às duas mulheres. No sonho, quando Xerxes cai, seu pai Dario aparece para lastimá-lo. Xerxes, no entanto, ao ver o pai, rasga sua vestimenta. Essa atitude desesperada do Rei será narrada pelo Mensageiro tal qual foi prenunciada pelo sonho: Xerxes lastima ao ver o fundo dos males, pois de seu posto via bem todo o exército, num alto monte perto da planície do mar.

Na interpretação dos sonhos, desde a Antiguidade, impôs-se uma distinção entre sonhos que preveem o futuro (proféticos), um aviso mais ou menos disfarçado sobre um acontecimento crítico, passado, presente ou futuro, cuja origem é atribuída frequentemente a uma força celeste, e os que necessitam de uma interpretação, porque sempre há uma ambiguidade dos símbolos dos sonhos. A linguagem aqui é exatamente a dos símbolos, e a arte de interpretá-los não depende apenas de regras, procedimentos ou significações codificadas e aplicadas mecanicamente. É necessária uma compreensão ao mesmo tempo íntima e ampla dos valores simbólicos ligados às imagens.

A cena do sonho da rainha condensa, em imagens oníricas, o que em breve será narrado pelo Mensageiro: a Hélade não se submeteu ao controle de Xerxes e, indomável, venceu o grandioso exército persa. A simbologia é claramente representada por uma série de imagens, desde logo pelas suas personagens: o rei e as duas mulheres atreladas ao carro, em que a vestida à moda persa simboliza o Império Persa e a outra, vestida à moda dórica, contrária à ideia de opressão, simboliza a Grécia. A descrição feita pela Rainha de sua estatura incomum e da perfeição imaculada de sua beleza aproxima-as da natureza de duas deusas, pelo que tanto a terra grega como a persa aparecem apresentadas como divindades. Simbolizam irmãs separadas pela sorte e que se hostilizam mutuamente. Na peripécia do drama, Xerxes quer acabar com essa discórdia, ou seja, uni-las, mas o faz submetendo-as ao jugo de seu carro, isto é, submetendo-as ao seu comando. Chevalier e Gheerbrant (verbete: *carro*, p. 192) explicam que o símbolo do carro, quando aplicado ao ser humano, representa a natureza física do homem, seus apetites, seu duplo instinto de conservação e de

destruição, suas paixões inferiores, seus poderes de ordem material sobre aquilo que é imaterial. O condutor do carro representa, por sua vez, a natureza espiritual do homem. Toda a representação de um personagem a arremessar-se impetuosamente em direção ao domínio da imortalidade é o símbolo do homem espiritual, a destruir pelo caminho seu corpo físico em benefício de uma ascensão excepcionalmente rápida. Bem entendido, o drama evolui para o seu término. A mulher que simboliza a Pérsia, vaidosa e dócil, deixa-se domar pelo Rei, ao passo que a que simboliza a Grécia rebela-se e violentamente recusa a submissão. O jugo, ao ser quebrado, faz com que aquele que o impõe perca o controle diante daqueles que se encontram subjugados. É o que ocorre com Xerxes no sonho, derrubado ao chão pela atitude da mulher dórica.

4.3.2 Símbolos-metáfora secundários: da natureza

Como a linguagem na peça está circunscrita a imagens notadamente simbólicas, as quais se manifestam através de imagens principais e secundárias, serão apresentadas nesta seção, a fim de se compreender o reforço do sentido do drama, os *símbolos-metáfora secundários* – da natureza, da religião e da vida quotidiana que exercem um papel preponderante dentro da ação dramática. Não sendo menos enigmáticos que os principais, mobilizam contudo implicações diferentes para a trama da peça. Eles revelam, ainda assim, uma conexão entre as imagens principais que os compõem, como uma rede de relações que faz com que o texto não se reduza a um simples somatório de imagens.

4.3.2.1 Imagem da “flor” dos guerreiros persas

No Párodo, o corifeu descreve um quadro desolador: uma multidão de jovens guerreiros persas que partiram para a guerra. Ésquilo usa a imagem da *flor* para estabelecer uma relação entre ações próprias de fenômenos naturais com as ações subjetivas do ser humano, simbolizando os jovens nascidos nas regiões do Império Persa.

“Assim partiu a flor dos guerreiros persas e sobre eles toda a terra da Ásia que os criou geme numa saudade ardente, em especial os pais e as esposas, que contam os dias, tremendo à medida que o tempo se alonga”(vv. 59-64).

Esses versos soam melancólicos, porque a força e as virtudes de tais guerreiros são exaltadas e, com isso, percebe-se quão dolorosa será a inevitável perda de homens tão preciosos para o império: a terra está vazia, toda a força jovem partiu seguindo um rei também jovem e não chegam notícias da guerra. Os membros do Coro enfatizam a preocupação, a saudade e a apreensão diante da partida para a guerra dos jovens de seu exército. Eles sabem como é vã a esperança pela volta da “flor dos guerreiros Persas”, pois poucos voltarão a ver seus entes queridos, além de conhecerem o motivo pelo qual o tempo se arrasta sem que haja notícias do combate.

Dumortier explica como os autores gregos evocam a imagem da flor: “em seu efêmero esplendor, e, em seu frágil brilho, uma flor evoca, ao mesmo tempo, as ideias de morte e beleza. Ela será o símbolo da beleza dos homens e das coisas, da juventude, do amor, de tudo aquilo que surge da efemeridade quotidiana”.²⁵² Ao significar um

²⁵² Vide DUMORTIER, op. cit., 1975. p. 126.

grupo de jovens persas, a flor não apresenta por si mesma um sentido de violência ou tristeza. Antes, traz consigo (e acrescenta ao exército) principalmente as características de juventude e força, e assim surge também a referência a uma elite guerreira querida pelo seu povo, por meio do caráter íntimo que a flor lança no plano humano. É o enunciado metafórico como um todo que vai possibilitar, no contexto literário, a expressão do trágico que gira em torno do termo. A ideia de vida efêmera contida nas potencialidades do sentido figurado de flor permite um contexto que expressa um aniquilamento total de homens – a fragilidade da flor, que, durando pouco em sua beleza e força, dobra-se sobre seu caule, definhando e morre. O próprio verbo *partir*, no sentido de *morrer*, emprestando ao enunciando seu valor efêmero, liga-se perfeitamente ao significado da flor como algo que, depois de seu esplendor, desaparece.

Chevalier e Gheerbrant (verbete: *flor*, p. 437) afirmam que a flor é idêntica ao elixir da vida, simboliza a infância e, de certo modo, o estado edênico, enquanto a floração é o retorno ao centro, à unidade, ao estado primordial. Por isso, a flor representa muitas vezes a alma do morto. A tradição mitológica diz que Perséfone, futura rainha dos infernos, foi arrebatada por Hades nas planícies da Sicília quando se divertia com suas companheiras a colher flores. Nesse sentido, a imagem da flor traduz valores simbólicos ambíguos, podendo também expressar o trágico. No primeiro episódio, essa ideia aparece na fala do Mensageiro:

“[...] foi ceifada a **flor dos Persas**. Ai de mim!”(v. 251).

A imagem da *flor*, que se liga à vida e à juventude, passa a retratar vários guerreiros jovens e, por fim, um amontoado de cadáveres graças ao seu sentido de efemeridade. Os versos seguintes reforçam essa ideia:

(I) Espectro de Dario

“A insolência, ao crescer, produz a **espiga** da cegueira e a **ceifa** far-se-á numa seara de lágrimas”(vv. 821-822).

(II) Corifeu

“Ó rei, como eu choro pelo nosso belo exército e pelo grande poder dominador dos Persas e por este **esplendor de guerreiros** que a divindade **ceifou!**” (vv. 919-921).

(II) Grande Rei

“O Ares da Íônia roubou-nos tudo, o Ares da Íônia que, com os seus barcos, apoiou os nossos inimigos, **ceifando** a planície nocturna do mar e a margem desgraçada”(vv. 950-952).

Nessas passagens, a imagem que temos não é a da flor, mas a da floração, sendo que os elementos “ceifa” e “espiga” evocam o mundo agrícola, a ação humana em meio à vida agrária do homem grego. O ato de ceifar expressa a imagem de uma produção de males que se abateu sobre os Persas, levando-os a um fim trágico. A última imagem traduz a mudança de sorte dos Persas na Batalha de Salamina. Ares, o deus da guerra, que no Párodos evidenciava-se aliado dos Persas, rouba-lhes agora tudo. Toma como espólio os próprios Persas ceifados, abatidos.

4.3.2.2 Imagem do exército persa: “cão que salta e ladra”

O Coro compara, com estas palavras, os soldados a cães que ladram de impaciência em volta do dono que vai para a caça:

“[...] porque é toda a força nascida na Ásia que partiu, e **salta e ladra em torno do jovem rei**, enquanto nenhum mensageiro, a pé ou montado, chega à capital da Pérsia”(vv. 8-15).

Essa imagem pertencente ao mundo animal canino mostra-se presente por intermédio de uma ação própria dos cães: a fidelidade ao seu dono, ou seja, a fidelidade do exército persa ao rei Xerxes. Chevalier e Gheerbrant (verbete: *cão*, pp. 176-182) afirmam que sua fidelidade é louvada. Se um homem não tem irmãos, os cães são seus irmãos. O coração de um cão assemelha-se ao coração de seu dono, e bastaria pensar no mais óbvio exemplo da mitologia grega, o cão de Ulisses. Entretanto, não há mitologia que não tenha associado o cão à morte, aos infernos. A primeira função mítica do cão, universalmente atestada, é a de psicopompo, ou seja, de guia do homem na noite da morte, após ter sido seu companheiro no dia da vida. Em todas as culturas eles reaparecem com variantes que não fazem senão enriquecer esse simbolismo fundamental. Nesse sentido, o simbolismo do cão é essencialmente ambivalente, tem uma face diurna e uma noturna: benéfico, porque é um espírito protetor, um achegado companheiro do homem, paciente, que não morde seu amo, o guardião vigilante de sua casa; e maléfico porque, aparentando-se ao lobo e ao chacal, aparece como animal impuro e desprezível, associado à morte e às forças invisíveis da noite. Os latidos de cães perto de uma casa são considerados presságios de morte. Comandantes invencíveis seguem-no como cães ao seu dono. Toda a Ásia, de espada em punho, marcha assim sob o comando temível do rei.

4.3.2.3 Imagem do exército persa: “divino rebanho de homens”

Ainda na primeira antístrofe do Párodo há uma sobreposição dos poderes humano e divino na figura de Xerxes e de seu exército. A imagem mostra a ação de um homem que comanda um exército e o conduz contra seus inimigos. Xerxes é a imagem de um chefe impetuoso, comparado a um pastor com poderes divinos que guia seu gado pelo campo. Toda a Ásia de espada em punho marcha assim sob o comando temível do rei. É a imagem da opressão que se estabelece entre o rei e o povo bárbaro. Isso suscita no coro de conselheiros persas um temor inevitável, enquanto os “fiéis” o exaltam para reafirmar a própria esperança. É semelhante a um deus e “lança sobre toda a Terra o seu divino rebanho de homens”. O Coro teme que tamanha grandeza se converta em *ate* (“erronia”, “cegueira trágica”), por um “fraudulento logro de Deus”:

“O chefe impetuoso da populosa Ásia **lança sobre toda a Terra o seu divino rebanho de homens por duas vias ao mesmo tempo**: ele confia nos sólidos e duros comandantes das suas forças terrestres e navais [...]” (vv. 74-77).

As imagens que descrevem os Persas e sua relação com o rei Xerxes, de forma imprecisa, reportam e enaltecem a transformação da pólis grega, de antigos ideais e de deuses aristocráticos para os ideais e a força democrática. Estão relacionadas, em geral, com a vida animal e a crua brutalidade. O poeta toma um caminho mais tarde teorizado por Aristóteles na *Histórias dos animais* (I. 488a) e define, tal como o filósofo, os homens persas como animais gregários, porque vivem organizados em grupos, da mesma maneira que a formiga, a abelha e o grou.²⁵³ Espera-se todavia para o homem,

²⁵³ Vide ARISTÓTELES, *História dos animais*, I. Obras Completas. Tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2014, p. 10. “Atentemos agora nas diferenças de modo de vida e de atividade. Há animais que

por excelência político, desempenho melhor. Ele, que possui *logos*, a capacidade da linguagem, de expressar o sentimento de dor e alegria, manifestar o certo e o errado, o justo e o injusto, deve se comportar de forma distinta.

4.3.2.4 Imagem do Grande rei: “um dragão sangrento”

Na segunda estrofe do Párodo, quando chega o Grande Rei, “os seus olhos desferem o clarão azul sombrio de um dragão sangrento” (vv.83-84). Xerxes tem o olho sangrento do dragão, conduz seu exército montado em seu carro sírio e empurra diante de si “mil braços e mil naus” (v.84). Nesta imagem temos ações animais que são transferidas para ações humanas:

“Os seus olhos desferem o clarão azul sombrio de um dragão sangrento. Dispondo de mil braços e mil naus, ele guia o seu carro sírio, levando contra um povo ilustre pela lança o Ares de arco dominador”(vv. 83-86).

O dragão é um réptil cuja mordida injeta um veneno mortal, ao qual Ésquilo associa o olhar ávido de ódio e poder de Xerxes. Com um olhar sempre pronto a dar o bote, representa um poder que pode matar e é um indivíduo com ímpeto assassino, um grande rei detentor de muitos braços e muitas naus. Essa imagem faz menção ao tamanho exagerado do exército persa, simbolizando os “mil braços” os mil remos das naus e sua tropa de homens. Relata Saint-Victor que, no século V a.C., os reis da Pérsia

vivem em grupo e outros solitários, sejam eles do tipo que marcha, voa ou nada; outros ainda adoptam qualquer um destes dois modos de vida. Entre os que vivem em grupo como entre os solitários, uns têm instinto gregário, outros individualistas. Das aves que vivem em grupo podemos nos referir a família dos pombos, o grou e o cisne (as rapinas nunca são gregárias); entre os que nadam, muitas espécies de peixes, por exemplo os chamados migradores, os atuns, as sereias e os bonitos. O homem pertence aos dois tipos. O instinto social é próprio dos seres que se mobilizam todos para uma atividade comum, o que nem sempre acontece com os gregários. Estão neste caso o homem, a abelha, a vespa, a formiga e o grou. De entre eles há os que obedecem a um chefe, como os grou e as abelhas; há também os que, como as formigas e milhares de outros seres não têm chefe. Quer os animais gregários como os que levam uma vida solitária ou são sedentários ou se deslocam.”

quase haviam realizado a façanha fabulosa atribuída a seu grande ancestral: sua lança abalara e conquistara a terra. O império desmesurado alargado por Ciro, e mais ainda por Cambises, dominava o mundo. O rei desse enorme império chamava-se, por excelência, o Grande Rei. Seus exércitos eram inumeráveis, suas falanges eram nações. Um esplendor prodigioso rodeava esse rei temível. Sua corte era um mundo de dignitários, guardas, monteiros, pajens, eunucos, escravos. As mais belas mulheres do império, recrutadas em todas as províncias, povoavam e renovavam seu serralho. O Grande Rei podia tudo e queria tudo; sua onipotência era absoluta. herdara de todas as soberanias das nações conquistadas: a teocracia dos faraós e a divindade dos reis da Assíria tinham vindo engrossar seu despotismo. As leis ruíam diante de seu capricho; ele estava acima de todo direito e de todo dever. A ordem saída de seus lábios era fatal e irrevogável. Persistisse nela ou se arrependesse, não podia voltar atrás. Os corpos e os bens dos súditos do Grande Rei lhe pertenciam.²⁵⁴

Conta-se que Cambises, querendo um dia provar a seu camareiro Prexaspes que era hábil no manejo do arco, alvejou o filho deste entre os olhos, na presença do pai. Noutra ocasião, mandou enterrar vivos doze jovens nobres, com a cabeça de fora, ao sol – sem pretexto nenhum, sem raiva, só porque aquela era sua fantasia do momento. Tendo-se enamorado da própria irmã e querendo desposá-la, como um derradeiro escrúpulo o detivesse, convocou os juízes reais e perguntou-lhes se aquilo era permitido. Estes responderam ignorar qualquer lei que autorizasse casamentos entre irmão e irmã, mas que conheciam uma que permitia ao rei da Pérsia fazer tudo o que quisesse. O próprio Xerxes, fugindo de Salamina e surpreendido por uma

²⁵⁴ Vide SAINT-VICTOR, op. cit., 2003, pp. 83-86.

tempestade, pergunta ao piloto se há esperança de salvação e o homem responde que sem dúvida o navio soçobrará caso não seja alijado de metade da carga. Xerxes lança um olhar aos cortesãos que compreendem e se prosternam; em seguida, atiram-se ao mar e o navio, já leve, alcança o porto. Xerxes presenteia com uma coroa de ouro o piloto, pois que salvara a vida do Grande Rei, e manda em seguida cortar-lhe a cabeça, pois seu conselho provocara a morte de inúmeros persas.²⁵⁵

Tal a imagem do Grande Rei, encarnação formidável das potências e monstruosidades do Oriente. Era o senhor absoluto do mundo: a terra tremia e calava diante dele.

4.3.2.5 Imagem do povo: “um enxame de abelhas”

Na sexta estrofe do Párodo, um pouco depois do grande catálogo dos chefes, temos a imagem em que os guerreiros persas são comparados a um “enxame de abelhas”:

“Todo um povo, a cavalo e a pé partiu, como um enxame de abelhas, atrás do seu chefe, passando de um a outro cabo marinho, hoje reunidos e comuns aos dois continentes ” (vv. 125-127).

A imagem construída por Ésquilo e inspirada na épica homérica da *Ilíada*, nos mostra a multidão erichada de lanças, seguindo Xerxes nas estradas principais da Grécia. O exército toma a forma de um enxame de abelhas que se perde em extensão. Chevalier e Gheerbrant (verbete: *abelha*, p.3) assinalam que as abelhas pouco se diferenciam das

²⁵⁵ Vide SAINT-VICTOR, op. cit., 2003, pp. 83-86.

formigas, sendo como elas símbolos das massas submetidas à inexorabilidade do destino (homem ou deus) que as acorrenta. Nesse sentido, essa imagem evidencia um tratamento de massa por parte do rei aos seus súbditos; retoma a submissão – condenável para homens gregos – de meros animais em absoluta subserviência à tirania de um soberano ambicioso e arrogante; e enaltece, por contraste, o sistema democrático, a liberdade e identidade helênicas, o solo e as próprias raízes do passado, bem como, no âmbito do sagrado, os próprios deuses, ao invés da divinização de um rei-comandante.

4.3.2.6 Imagem das naus: “pássaros alados”

Na primeira antístrofe do primeiro estásimo, o Coro de anciãos faz alusão às naus gregas associando-as aos pássaros alados, uma relação de imagens entre o mundo dos pássaros e o mundo em guerra:

“Homens da terra e do mar, ai, as **naus aladas** os levaram, **com suas escuras proas** [...]”(vv. 559-560).

Essa imagem evoca a parte do animal responsável pelo seu voo, a asa, para expressar o golpe mortal que as naus gregas causaram à armada persa. As naus gregas, impulsionadas pelos seus remos, apareceram repentinamente, ágeis como pássaros alados, e massacraram o grandioso exército persa. Os remos, que dão características aladas às naus, são semelhantes às asas de pássaros, criando uma nau ameaçadora. As terríveis naus atenienses, como aves de rapina, carregam sua presa para um lugar longínquo até desaparecer e dizimam sem piedade os homens das tropas náuticas e da armada persa. Ésquilo enfatiza a supremacia do poder e a organização das naus gregas

em detrimento da desorganização, falta de controle e domínio das imponentes embarcações persas. Para Diel, o excesso de confiança do rei Xerxes, um simples mortal que se comporta como um deus, com um exército que causa terror e a sedução exaltada pelo poder, finda em perdição por ultrapassar a medida, semelhante ao mito de Ícaro, tão antigo quanto contemporâneo.²⁵⁶

4.3.2.7 Imagem dos Persas: “atuns ou peixes soltos na rede”

No primeiro episódio, o ato de pescar é evocado no relato do Mensageiro para mostrar o fim trágico dos Persas. É uma associação de imagens em que os Persas são comparados ao próprio peixe, cujo destino é ser abatido.

“Entretanto os Gregos, como se de atuns ou outros peixes soltos da rede se tratasse, ferem-nos, arrasam-nos, com pedaços de remos, fragmentos de destroços!” (vv. 423-426).

Com seus remos quebrados e suas bancadas destruídas, os Persas são apanhados como atuns na rede e o mar se cobre de destroços e cadáveres. Os cadáveres dos guerreiros mortos jazem nas praias de Salamina e, sem que se possa enterrá-los, são comidos pelos peixes, “mudos filhos do Incorruptível” (v. 579). Tal passagem tem em conta a técnica da pesca de atuns na antiguidade clássica, na qual eram utilizadas linhas providas de anzóis de bronze e cercos de correr constituídos por embarcações de vários remadores e equipamentos com redes que cercavam os atuns quando estes atacavam cardumes menores de peixes. Assim, as naus persas cercadas pelos

²⁵⁶ Vide DIEI, Paul, *O simbolismo na mitologia grega*. Tradução Roberto Cacuro e Marcos Martinho dos Santos. São Paulo: Attar, 1991, pp. 52-53.

Atenienses afiguram-se como redes que deixam sem reação seus ocupantes, que serão abatidos como peixes e mortos com pancadas na cabeça. No Êxodo, terceira estrofe, Xerxes lamenta:

“Ai, ai de mim! [...] ei-los todos, desgraçados, **dum só golpe, a saltar palpitanes, sobre a praia**”(vv. 975-976).

Esta imagem retrata os homens semimortos, agonizando como peixes feridos e jogados à terra. É o destino dos Persas na Batalha de Salamina, soltos da rede após o golpe fatal em que foram abatidos pelos pescadores com seus porretes, comparados aos pedaços de remos velhos, debatendo-se ainda pela centelha de vida que lhes resta.

4.3.3 Símbolos-metáfora secundários: da religião e da vida quotidiana

Dentre os vários símbolos presentes no interior do tecido semiótico da peça, sobressaem ainda os *símbolos-metáfora secundários* relacionados com a religião e a vida quotidiana. O importante aqui é perceber como, no desenvolvimento textual da peça, esses *símbolos* possuem pontos de intersecção com os *símbolos-metáfora principais*.

4.3.3.1 Imagem do chefe persa: “o filho da chuva de ouro”

Na primeira antístrofe há uma sobreposição de poderes humanos e divino na figura de Xerxes e de seu exército, o que suscita no coro de conselheiros persas um temor inevitável. Entretanto, os fiéis o exaltam para reafirmar a própria esperança. É semelhante a um deus, o “filho da chuva de ouro, um homem igual aos deuses” (vv. 79-80). Aqui se assinala a sua origem em Zeus através de Perseu. Segundo Pulquério, os

Gregos consideravam os Persas descendentes de Perseu,²⁵⁷ filho de Dânae e de Zeus. Sobre o leito virgem de Dânae, encerrada por seu pai numa masmorra, Zeus desceu sob a forma de uma chuva de ouro. Essa comparação entre o soberano e o Deus segue reiterada. Demonstrando mais que um traço eloquente do despotismo pérsico, indica uma soberbia contumaz. Xerxes é “o filho da chuva de ouro”, um homem que tentou ultrapassar os limites que separam deuses e homens.

4.3.3.2 Imagem do exército persa: “Ares de arco dominador”

Na segunda estrofe e antístrofe do Párodo a confiança do Coro de anciãos é abalada pela dúvida, diante da descrição de Xerxes como uma epifania de Ares.

“[...] ele guia o seu carro sírio, levando contra um povo ilustre pela lança o **Ares de arco dominador**” (vv. 84-86).

A imagem de Ares, deus da guerra, é evocada para representar o rei Xerxes e seu imenso exército que investe contra os Gregos, “povo ilustre pela lança”. Atribui-se ao rei, dito “Ares de arco dominador”, os mesmos poderes bélicos da divindade. O arco e a flecha representam os Persas e a lança e o escudo os Gregos. Conforme Harvey, na mitologia grega Ares é filho de Zeus e de Hera, deus da guerra, ou melhor, do furor guerreiro. Ele é um provocador de discórdia, rude, nem sempre levando vantagem em rixa com os mortais.²⁵⁸ Os fiéis, preocupados, recordam a divindade ciumenta da prosperidade dos mortais, suas armadilhas “do fraudulento logro de Deus que homem mortal há de escapar (vv.93-94)? ”²⁵⁹ Para Torrano, esses versos apresentam a doutrina arcaica da “recusa dos deuses (*Theôn phthónos*)”, sem usar essas palavras,

²⁵⁷ Vide ÉSQUILO, op. cit., 1998, p. 21.

²⁵⁸ Vide HARVEY, op. cit., 1998, p. 51.

²⁵⁹ Vide ÉSQUILO, op. cit., 2009, p. 57.

mas a expressão equivalente “fraudulento logro de deus”.²⁶⁰ Desde Homero desenvolveu-se a doutrina da *hybris* (“soberbia”) que vê a grandeza excessiva como uma usurpação de atribuições divinas indevida e imprópria da condição humana. No contexto político da democracia ateniense, essa doutrina, aparentemente teológica, ganha um caráter eminentemente político, ao mostrar as formas de agir compatíveis e não compatíveis com a vida e com a viabilidade política dos homens mortais no horizonte do governo.²⁶¹ A doutrina da *hybris* ensina que a grande prosperidade (*ólbos*), riqueza (*plóutos*), boa sorte (*agathê tykhê*) ou boa-ação (*eu prassein*) induz os mortais nessa situação à soberbia e suscita a recusa dos deuses, quando os mortais prósperos e soberbos se tornam presa do erro (*ate*)²⁶², de modo a agirem em detrimento de seus próprios interesses, ignorando-os e arruinando-os. Ao incorrer nesse “logro de Deus”, o mortal revela a sua afinidade com essa figuração sombria do divino, e por isso pode-se considerar culpado, doutrina que pressupõe que a grande riqueza ou felicidade é intrinsecamente má e prejudicial a quem a desfruta, sendo a *ate* inevitável.

²⁶⁰ Ibidem, pp. 23-24.

²⁶¹ Ibidem, loc. cit.

²⁶² *Ate* (derivado de *aasthai*), “ser privado da razão”, era na mitologia grega a mais antiga a personificação da loucura cega, ou a sua causa. É uma divindade muito rápida que pousa, sem ser percebida, sobre a cabeça de deuses e mortais para induzi-los ao erro (*hamartia*), perturbando-lhes a razão. As *Litai* (Preces) a seguiam de perto, desfazendo o mal feito por ela, mas esta é mais rápida e sempre escapa. Nos trágicos, *ate* é uma praga ou maldição para vingar uma iniquidade. Até o próprio Zeus, poderoso, caiu em suas malhas: na *Iliada*, instigada por Hera, usa sua influência sobre Zeus para fazê-lo jurar que o próximo mortal dele descendente seria um grande rei. Hera imediatamente atrasou o nascimento de Hércules (filho de Zeus) e fez Euristeu (descendente indireto de Zeus, por intermédio de Perseu) nascer antes dele. Enfurecido, Zeus atirou *Ate* à terra para sempre, proibindo-a de retornar ao Olimpo. Assim, desde então ela devasta as mentes dos mortais, passeando sobre a cabeça dos homens e ocasionando tropeços. Vide HARVEY, op. cit., 1998, p. 65.

4.3.3.3 Imagem de presságio dos fiéis

No Párodo da tragédia, logo nos anapestos iniciais, o Coro se apresenta como um grupo de fiéis, os guardiães escolhidos pelo rei Xerxes para vigiar a região. Para expressar o maligno presságio ao pensar no regresso do rei e do exército, o Corifeu evoca a imagem do adivinho:

“Mas, quando penso no regresso do rei e do exército, todo luzente de ouro, então o **meu coração, profeta de desgraças**, aperta-se no meu peito [...]”(vv. 8-15).

Nesses versos temos a associação de duas imagens, uma que é evocada e outra que está presente no contexto, que se constitui como elemento literal do mesmo. O paralelismo qualitativo ocorre porque o *representamen* “adivinho de males” assume o lugar do *representamen* “coração”. A expressão o “meu coração, profeta de desgraças” significa então que os fiéis têm maus pressentimentos quanto ao futuro de seu rei e de seu exército. O significado literal do signo “coração” é o do órgão central do indivíduo, responsável pela circulação do sangue. Entretanto, enquanto o Ocidente fez do coração a sede dos sentimentos, todas as civilizações tradicionais localizam nele, ao contrário, a inteligência e a intuição.²⁶³ A imagem evocada metaforicamente do “coração” como “adivinho de males” vem da função que os adivinhos tinham na tradição clássica. Exemplarmente temos Tirésias, o vidente cego de Tebas, cujos olhos cerrados perscrutam o passado e enxergam o futuro, em torno do qual gira todo o Ciclo Tebano. A Antiguidade Grega não tinha figura mais venerável que esse velho fabuloso, sete

²⁶³ Na Antiguidade clássica, o coração não tinha significação simbólica muito precisa. Uma tradição pretende que Zeus, tendo engolido o coração ainda palpitante de Zagreu, que os titãs desencadeados haviam despedaçado, regenerou seu filho engendrando Dioniso com Sêmele. Parece ser essa a única lenda em que o coração tem algum papel. E esse papel é o de um princípio de vida e de personalidade. O coração de Zagreu, regenerado, dará Dioniso. Vide CHEVALIER e GHEERBRANT, op. cit., 1994, p. 280.

vezes secular, investido da ciência da profecia e do duplo ancestral Udeu, um dos “homens semeados” que haviam nascido inteiramente armado dos dentes do dragão de Ares, morto por Cadmo. Saint-Victor narra a maravilhosa lenda de sua cegueira. Conta-se que um dia, por descuido, vira Atena banhar-se com sua mãe Cáriclo na fonte Hipocrene. A nudez divina, que ostentava terríveis esplendores, cegava como um relâmpago. As virgens do Olimpo, principalmente, castigavam com severidade a violação do olhar. Acreditavam-se maculadas quando eram vistas. Ártermis fez Acteão ser dilacerado por seus cães em castigo de ofensa parecida. Atena, menos cruel, não matou Tirésias, mas passou-lhe pelos olhos sua mão luminosa e cegou-o. Como Cáriclo chorasse a desgraça do filho, a deusa, enternecida, abriu-lhe em compensação os olhos do espírito. Dotou-o com a segunda visão dos adivinhos e revelou-lhe a língua dos pássaros: “o pastor de aves”, é assim que o chama Ésquilo. Deu-lhe ainda um bastão de corniso, clarividente e vigilante como um guia, que o levava pelos caminhos e o protegia dos tropeços.

Um milagre consumou sua ciência profética. Certo dia, no monte Cilene, Tirésias deparou com duas serpentes enroscadas, separou-as com a ponta do bastão, matou a fêmea e tornou-se ele próprio mulher no mesmo instante. Sete anos mais tarde encontrou outro casal de serpentes também enlaçadas, matou o macho e voltou a ser homem. Foi, desta maneira, iniciado nos mistérios contraditórios de ambos os sexos e, com os segredos de Adão, conheceu os enigmas de Eva: as duas faces da alma humana lhe foram reveladas. À vista disso, Tebas nomeou-o seu pontífice. Era a alma e o oráculo da cidade, que de fato dirigia.

4.3.3.4 Imagem da rainha: “irradia o olhar dos deuses”

No primeiro episódio, primeira cena, entra a Rainha, a filha de Ciro, viúva de Cambises, esposa de Dario e mãe de Xerxes.

“Mas ei que chega a mãe do Rei, a minha Rainha, cujos olhos têm uma luz igual à que irradia o olhar dos deuses. Ajoelho. Saudemo-la todos com palavras de veneração”(vv. 150-151).

O seu olhar, associado ao dos deuses, é dotado de um poder mágico que lhe confere uma terrível eficácia: ele mata, fascina, fulmina e seduz. De fato, Saint-Victor explica como as rainhas-mãe da Pérsia ocupavam lugar de destaque e reinavam absolutas sobre seus filhos: “cruéis pela maior parte, atrozmente ciumentas de toda rivalidade interna, essas mães dos reis iranianos enchiam o serralho de abnomações. O autor relata uma dinastia de Furías. Améstris, viúva de Xerxes, velha e com medo de morrer, manda enterrar vivos catorze filhos de raça nobre para resgatar sua salvação do deus que reina sob a terra. Acresce outra história horrível. Rezava o costume que, no dia do nascimento do rei, toda requisição apresentada durante o festim devia ser atendida. Ela pediu que uma cunhada, a quem odiava, lhe fosse entregue; mandou cortar-lhe as narinas, as orelhas, os lábios, a língua e os seios, que atirou aos cães, e devolveu a seu marido o resto sangrento, que palpitava ainda. Parisátis, mãe de Artaxerxes Memnã, quer vingar-se daqueles que tomaram parte na morte de seu filho Ciro, o qual se revoltara contra o irmão reinante e tombara na batalha travada contra ele. Artaxerxes homenageara e recompensara os homens que o tinham livrado do rebelde; quanto a ela, espera a ocasião e observa suas vítimas. Mitridates fora o

primeiro a golpear Ciro; Parisátis acusou-o de alta traição e fê-lo condenar ao suplício do tonel, obra-prima da arte da tortura. Masabates, o eunuco favorito do rei, gabava-se de ter decepado a cabeça do jovem príncipe: ela propôs ao filho uma partida de dados, perdeu no primeiro lance mil dáricos e pediu revanche. O cacife seria desta feita um eunuco à sua escolha. A rainha ganhou e exigiu Masabates. Artaxerxes supôs que ela o tomaria a seu serviço como um bom escravo; mas Parisátis chamou os carrascos, que o esfolaram vivo, crucificaram-lhe o cadáver e estiraram-lhe a pele sobre estacas. Mais tarde convidou Estatira, esposa de seu filho, para cear. Serviu-se uma ave chamada *ryndacki*, caça exótica, que passava por alimentar-se unicamente de orvalho e vento. Parisátis trinchou-a com uma faca envenenada de um dos lados, comeu a porção sã e apresentou à rainha o naco impregnado de veneno. Estatira morreu em meio a terríveis convulsões. Artaxerxes ordenou esmagar a cabeça dos cozinheiros com pedra e exilou sua mãe em Babilônia; mas ela logo foi chamada de volta. Tais as rainhas-mãe da Pérsia.²⁶⁴

No primeiro Episódio, quando a Rainha, assustada com seu sonho sinistro procura os conselhos dos Fiéis, qual ídolo-mãe é saudada com fórmulas pomposas de adoração monárquica:

“Ó rainha, soberana das mulheres persas de cintura fina, velha mãe de Xerxes, mulher de Dario, salve! Tu partilhaste o leito dum deus dos Persas, tu foste mãe dum deus, se a antiga fortuna não abandonou o nosso exército” (vv. 155-158).

Porém, no diálogo com os Fiéis, Ésquilo já deixa transparecer a sua arrogância:

²⁶⁴ Vide SAINT-VICTOR, op. cit., 2003, pp. 141-144.

“É, que como sabeis, se o meu filho vencer, será glorificado como herói; se fracassar... bem, ele não tem de prestar contas à cidade; desde que esteja salvo, continuará a governar este país” (vv. 211-214).

Ela proclama, à sua maneira, o direito divino do filho déspota e irresponsável. Senhor de tudo, acima dos reveses e dos triunfos como está, a fortuna nada podia contra seu filho. O que no início de seu diálogo com os Fiéis soa como piedade, logo desaparece. Revela-se a Rainha bárbara.

No relato do Mensageiro, quando este expõe a catástrofe que se abateu sobre os Persas em toda a sua extensão e fala dos chefes que sobreviveram e dos que devem ser chorados, diz de Xerxes que “vive e vê a luz” (v. 299). O egoísmo da mãe explode num grito de alegria: “Acabas de dizer uma palavra que enche a minha casa de luz! É o dia claro depois da noite escura!”(vv.300-301). Nota-se, assim, que Atossa até o regresso de seu filho, representava para os Gregos a imagem simbólica da Pérsia encarnada.

4.3.3.5 Imagem da *ate*: “caçadora de homens”

Na terceira estrofe do Párodo, Ésquilo evoca a ideia da armadilha pela qual o caçador intenta prender a sua presa para mostrar a imagem da *ate*²⁶⁵ como caçadora de homens. Pulquério afirma que esta imagem é tirada da caça, onde os animais são empurrados para espaços limitados por vedações suficientemente altas para não poderem ser transpostas.²⁶⁶

²⁶⁵ Vide ÉSQUILO, op. cit., 1998, p. 22.

²⁶⁶ Ibidem, p. 22.

“Mas ao engano astucioso dum deus quem mortal poderá escapar? Quem poderá facilmente saltar fora, por mais ágil que seja o seu pé?” (vv. 94-96).

O homem é comparado a um ágil animal caçado que pretende escapar da cilada, e a *ate* a uma caçadora que domina astuciosamente a sua presa. Na terceira antístrofe do Párodo, Ésquilo faz uso novamente do mundo da caça para expressar a perdição pela qual o homem se enreda.

“Blandiciosa, até atraí o homem às suas redes, donde nenhum homem será capaz de se evadir num salto”(vv. 99-100).

Essa passagem diz respeito também à armadilha da qual o caçador se vale para capturar sua presa. Porém, Ésquilo serve-se de um misto de imagens para representar o princípio e a força que conduz o homem à desgraça. A dupla faceta dá-se por meio da primeira imagem – “Mas ao engano astucioso dum deus que mortal poderá escapar?” –, na qual se mostra o divino agindo contra o homem, desnorteando-o para que cometa o excesso e, depois na segunda imagem – “Quem poderá facilmente saltar fora, por mais ágil que seja o seu pé?” –, castigando-o. Na primeira imagem, o homem é dominado pela divindade, mais precisamente pela *ate*, *blandiciosa*, associada às atitudes próprias de uma cadela “traíçoeira” que acaricia e seduz o homem para depois mordê-lo, desnorteá-lo. E, na segunda imagem, a atitude de *ate* é associada à caçadora que prende o indivíduo em sua rede.²⁶⁷ Essa é a síntese da imagem do grande rei, cuja louca desmedida o leva à perdição.

²⁶⁷ DUMORTIER, op. cit., 1975, pp. 71-78 discorre sobre a imagem da besta presa em uma armadilha e faz referência aos tipos de redes que eram utilizadas pelo caçador em sua caçada.

4.3.3.6 Imagem dos guerreiros Márdon e Táribis: “bigornas de lança”

Nos versos seguintes, deparamo-nos com o primeiro catálogo dos chefes do exército persa, em que o Coro de anciãos enumera os nomes dos dois comandantes e de seus aliados com metáforas arrojadas que comparam Márdon e Táribis, dois heróis, a *bigornas* que suportam, sem vergar, as pancadas do martelo (aqui, a lança).

“Os vizinhos do Tmolos sagrado ameaçam também lançar sobre a Hélade o jugo da escravidão, **Márdon, Táribis, bigornas da lança**, e os **Mísios, lançadores de dardos**”(vv. 40-51).

A bigorna é um instrumento necessário para a feitura da lança, um produto da arte do ferreiro. A oposição entre Persas e Gregos é bem marcada nessa imagem. A lança é evocada para simbolizar a coragem e a perícia dos comandantes gregos na arte bélica, guerreiros que não temem a luta, tão fortes quanto a lança é sobre a dura bigorna, opondo-se ao arco e à flecha, arma que simboliza os Persas. Nos versos finais do Coro, ainda no Párodos, a mesma imagem é enfatizada nos seguintes versos:

“Será a corda do **arco** que triunfa ou a ponta da **lança** que demonstrará a sua força?” (vv. 146-147).

Tanto a lança quanto o arco e flecha simbolizam a força dos dois exércitos, sendo que o arco e a flecha são armas que simbolizam o guerreiro que prefere uma luta ao longe, ao passo que a lança, representando os Gregos, é uma arma do combate corpo a corpo. Nota-se, desta forma, a valorização do exército grego em detrimento do exército persa.

4.3.3.7 Imagem do papiro: a escrita e a leitura

A vida intelectual dos Gregos mostra-se presente em *Persas* por meio da utilização de livros que fazem alusão aos atos de escrever e ler. É fundamental recordar que os poemas, na Antiguidade Clássica, eram redigidos em rolos de papiro e sua comunicação era oral. O relato do Mensageiro, no primeiro episódio, evoca a imagem desta prática.

“Ai de mim! Já é uma desgraça ser o primeiro a anunciar uma desgraça. Mas eu vou ter ainda de **desdobrar** perante vós toda a nossa miséria [...]” (vv. 252-253).

Essa ação de “desdobrar” a miséria e o sofrimento é a imagem da abertura do livro para expor os males que caíram sobre os Persas. Até à Antiguidade muito tardia, com efeito, os Gregos escreveram em papiro. O Egito conhecia este material de escrita desde o terceiro milênio e possuía, no mundo antigo, o monopólio do seu fornecimento, pois esta planta só crescia naquele país. A mais valiosa das suas muitas realizações era a fabricação das folhas de papiro a partir do caule da planta que se cortava em tiras finas, duas das quais eram sobrepostas e prensadas de forma que as fibras de uma delas assentassem horizontalmente e as da outra em sentido vertical. Formavam uma folha, e várias folhas coladas umas às outras constituíam a forma normal do livro antigo, o rolo. Em tais papiros registaram os autores antigos o esboço e a versão definitiva das suas obras, exceto quando preferiram, para o primeiro caso, o bloco de apontamentos formados de tábuas de madeira, cuja superfície interior, escavada, se achava recoberta de cera colorida com pez.²⁶⁸ O papiro enrolado, nos hieróglifos, significava o

²⁶⁸ Vide LESKY, Albin, *História da literatura grega*. Tradução de Manuel Losa. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, 1995, p. 11.

conhecimento. O fato de ser enrolado e desenrolado corresponde à alternância do segredo e da revelação.²⁶⁹

Dumortier também faz menção a essa espécie de tabuinha dupla que era utilizada pelos Gregos no século V. a.C.:

Os gregos do século V se serviam para escrever de tabletes de madeira untados de cera: eles traçavam os caracteres com um estilete. Formada de duas tabuinhas ligadas por anéis, o díptico é o modelo mais frequente. Suas dimensões reduzidas só permitiam a inscrição de textos muito curtos e eles eram utilizados pouco fora da escola para correspondência ou tomar notas.²⁷⁰

Essa descrição de Dumortier reforça a ideia da ação de “desdobrar”, abrindo as tabuinhas para conferir o seu conteúdo escrito. As duas tabuinhas unidas por anéis trazem a imagem da duplicidade, da abertura do livro e da exposição de seu conteúdo.

4.3.3.8 Imagem da Justiça Divina: “o peso dos pratos da balança”

No primeiro episódio, na fala do mensageiro, a imagem da balança é utilizada para comparar a ação da divindade em pesar as boas e as más ações dos homens.

“Mas houve um deus que destruiu o nosso exército, ao fazer que a sorte desequilibrasse, em favor dos Gregos, **o peso dos pratos da balança**. Os deuses salvaram a cidade de Palas”(vv. 344-346).

Essa ação traduz a ideia de julgamento. No movimento, os pratos não se equilibram, há favorecimento para um dos lados da balança, metaforicamente o lado que sobe. O lado mais pesado – pois o que se pesa são as desgraças, o infortúnio –, o que pende para baixo, é o do perdedor. É dessa forma que o Mensageiro expõe seu

²⁶⁹ Vide CHEVALIER & GHEERBRANT, op. cit., 1994, p. 683.

²⁷⁰ Vide DUMORTIER, op. cit., 1975, p. 206.

relato e a quantidade de males que se abateu sobre os Persas e a vitória dos Gregos. Chevalier e Gheerbrant (verbete: *balança*, p. 113) explicam que a balança é conhecida na qualidade de símbolo da justiça, da medida, da prudência, do equilíbrio, porque sua função corresponde precisamente à pesagem dos atos. Abarcando as noções de justiça, como também de medida e de ordem, a balança, entre os Gregos, é representada por Têmis, que rege os mundos segundo uma lei universal. No dizer de Hesíodo, ela é filha de Urano (o céu) e de Gaia (a terra), portanto filha da matéria e do espírito, do visível e do invisível. Os Gregos colocavam a balança, com os dois pratos, na mão esquerda da deusa *Dikê* (Têmis), mas sem o fiel no meio, e em sua mão direita estava a espada; de pé, com os olhos bem abertos, declarava existir o Justo quando os pratos estavam em equilíbrio (*íision*), origem da palavra *isonomia*, que para a língua vulgar dos Gregos significava o que era visto como igual. O fato de a deusa grega ter uma espada e a romana não mostra que os Gregos aliavam o conhecer o direito à força para executá-lo.²⁷¹ Na *Ilíada*, aparece também como um símbolo do destino, tal como quando testemunha o combate de Aquiles e Heitor: “Mas quando pela quarta vez chegaram às nascentes, foi então que o Pai levantou a balança de ouro, e nela colocou os dois destinos da morte irreversível: o de Aquiles e o de Heitor domador de cavalos. Pegou na balança pelo meio: desceu o dia fadado de Heitor e partiu para o Hades. E Febo Apolo abandonou-o” (*Ilíada*, 22, 208-213).²⁷² Ainda no primeiro episódio, na fala do Mensageiro e da Rainha, o infortúnio dos Persas em Salamina é associado à imagem dos pratos da balança:

²⁷¹ Cf. FERRAZ JÚNIOR, Tércio Sampaio, *Introdução ao estudo do direito: técnicas, decisão, dominação*, 4 ed. Ver. E ampl. São Paulo: Atlas, 2003, pp. 32-33.

²⁷² Cf. CHEVALIER e GHEERBRANT, op. cit., 1994, p. 113. Vide HOMERO, *Ilíada*, Tradução e prefácio de Frederico Lourenço, Introdução e apêndice de Peter Jones. São Paulo, Penguin Classics, Companhia das Letras, 2013.

(I) Mensageiro

“Sabe ainda que isto não chega a metade dos nossos males, tão grande foi o desastre que sobre eles se abateu, **desequilibrando duplamente os pratos da balança**” (vv. 435-437).

(II) Rainha

“Mas que outra sorte mais cruel poderá haver ainda? Que nova calamidade, diz-me, **veio aumentar o peso da nossa desgraça?**” (vv. 439-440).

O advérbio *duplamente* evidencia um peso que é o dobro daquele que se encontra no outro lado do prato da balança, representando assim a desvantagem dos Persas diante dos Gregos. A Rainha, ao fazer referência aos Persas que se refugiaram em uma ilha próxima a Salamina, evoca novamente a imagem da balança para expressar a sua apreensão sobre a notícia terrível que o Mensageiro está na iminência de dizer.

4.4 SUPORTE SIMBÓLICO

No eixo paradigmático do discurso poético, os símbolos presentes na obra de Ésquilo são como vimos capazes de revelar uma estrutura do mundo helênico que não se tem evidente por nenhuma outra forma de representação. Esse suporte simbólico funciona como um excelente recurso para tornar mais certos e mais dramáticos os acontecimentos narrados. No decorrer da leitura da peça nossas retinas e nosso cérebro são invadidos por ele desde o prólogo com uma cena onírica, “o sonho da rainha” e o auspício (vv. 155-250), até desembarcarmos no êxodo (vv. 909-1076), com Xerxes em cena prestando ao Coro contas pelos seus atos.

A obra é um teatro de símbolos: imagens de caráter profético, alusão a um oráculo délfico, o mau pressentimento do Coro, palavras de sentido agourento e cena de necromancia. Homens, animais e divindades estão unidos por laços de participação que estabelecem uma relação de identidade entre si. Mundo, homem e divindade não estão separados e possuem misteriosas e inusitadas relações. Nesse sentido, um turbilhão de símbolos transita sucessivamente pelo suporte das imagens verbais e não verbais e apresenta modos específicos de representar a realidade. A arte divinatória em *Persas* não é apenas um elemento utilizado para retratar uma época, nem tampouco para criar uma aura mágica em torno de fatos recentes da história do povo ateniense; é, antes, utilizada para esclarecer acontecimentos presentes com base na compreensão de eventos passados e, principalmente, para antecipar o que em breve há de se realizar. Percebe-se, assim, que a importância que a arte divinatória exerceu na Grécia antiga foi não só religiosa, social e política, mas também estética.

4.4.1 Formas de Adivinhação

Em todos os tempos e entre todos os povos, o homem, inquieto quanto a seu porvir, empenhou-se em encontrar os meios de conhecê-lo ou evitá-lo, não só nas grandes circunstâncias, mas também no transcurso ordinário de sua vida. Como todos os povos, os antigos Gregos recorriam a diversas práticas para reconhecer a vontade dos deuses. Entre essas práticas temos as formas de adivinhação, as quais estão diretamente associadas a um contexto originalmente religioso, sendo a previsão de acontecimentos futuros apenas um de seus aspectos e funções.

A adivinhação, o dom ou a arte de descobrir o futuro eram aspectos que cabiam, para os Gregos, no conceito de *mantikê*. Em grego antigo, a palavra para “adivinho” é

mantis, derivado do verbo *manteuo* que significa “fazer oráculos, predizer, consultar um oráculo, interpretar um oráculo, adivinhar, conjecturar”²⁷³ Daí, em Língua Portuguesa, o elemento de composição - *mant (e)*, “derivado do latim - *mantis*, do grego - *mantis*, de *mantéia* “adivinhação” [...] com a noção de “indivíduo que adivinha, que prevê o futuro, através do exame de certas características peculiares aos seres vivos e inanimados”.²⁷⁴ Burkert explica que a palavra *mantis* está associada à mesma raiz indoeuropeia que designa “força espiritual” e tem parentesco igualmente com *mania*, loucura”.²⁷⁵ É possível ainda observar que, na adivinhação, distinguam-se os presságios dos augúrios pelo fato de que estes eram deduzidos de sinais buscados e interpretados segundo as regras da arte augural, enquanto os presságios, que se ofereciam fortuitamente, eram interpretados por cada um, de uma maneira mais vaga e mais arbitrária.

De acordo com Commelin, essa pretensa ciência, cuja origem se presta a tantas conjecturas e comentários, floresceu na antiga Ásia, no Egito e, sobretudo, na Caldéia. Fazia parte da teologia dos Gregos e foi elevada, em Roma, ao grau de instituição do Estado. Possuía suas máximas, suas regras precisas e nitidamente formuladas. Distinguiam-se duas espécies de adivinhações: uma artificial, a outra natural. Chamava-se adivinhação artificial a um prognóstico ou indução baseada em sinais exteriores, ligados a acontecimentos por vir; e adivinhação natural àquela que pressagiava as coisas por um movimento puramente interior e um impulso do espírito

²⁷³ Vide PEREIRA, S. J. Isidro, *Dicionário Grego-Português e Português-Grego*. Editora Braga: Livraria Apostolado da Imprensa, 1998, p. 356. Vide também MANIATOGLOU, Maria da Piedade Faria, *Dicionário de Grego-Português*. Porto, Porto Editora, 1ª edição, 2010.

²⁷⁴ Vide CUNHA, Antonio Geraldo da, *Dicionário Etimológico*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 356.

²⁷⁵ Vide BURKERT, Walter, *Religião grega na época clássica e arcaica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993, p. 229.

independente de todo e qualquer sinal exterior. De um lado, supunha-se que a divindade que preside à marcha dos acontecimentos manifesta de antemão sua vontade por meio de fenômenos sensíveis, no céu, nos astros, no ar, na terra, nos animais, nas plantas, nas vísceras das vítimas, na fisionomia dos homens e até nas linhas da mão. Por outro lado, atribuía-se à alma, nem sempre sem razão, o dom da previdência natural, mas exagerava-se essa faculdade divinatória, considerando-se uma guardiã interior do corpo, que por vezes solta-se de seus grilhões e vem, seja no êxtase, seja nos sonhos, desvendar ao homem os segredos do futuro.²⁷⁶

Existiam diferentes formas de adivinhação na Grécia do século V a.C.²⁷⁷ Harvey reforça essa ideia quando afirma que ela podia basear-se na inspiração direta por uma divindade, mediante sonhos ou num estado de êxtase, como aquele no qual a sacerdotisa pítia proferia os oráculos dos deuses, ou consistir na interpretação de sinais proféticos de várias espécies (presságios), ou de fenômenos menos comuns como um eclipse e os meteoros²⁷⁸. Por certo, o augúrio, adivinhação que consistia primitivamente na observação do canto e do voo dos pássaros e da maneira como comiam, estendeu-se em seguida à interpretação dos meteoros e dos fenômenos celestes. De todos os meteoros que serviam para proferir augúrio, os mais importantes eram o trovão e os relâmpagos. Se viessem do oriente, eram reputados felizes; se passassem do norte ao oeste, eram sinais de bons ou maus presságios. Os pássaros cujo

²⁷⁶ Vide COMMELIN, op. cit., 2011, pp. 380-381.

²⁷⁷ As formas de adivinhação na Grécia Antiga são muito variadas. O trabalho mais completo nesse sentido são os quatro volumes de BOUCHÉ-LECLERCQ, em que o autor descreve com minúcia as mais variadas práticas divinatórias. Vide BOUCHÉ-LECLERCQ, Auguste, *Histoire de la Divination dans l'Antiquité*. Paris: Leroux, 1879-1882, 4 vols.

²⁷⁸ Vide HARVEY, op. cit., 1998, p. 16.

voo e cujo canto eram observados com maior atenção eram a águia, o abutre, o milhafre, a coruja, o corvo e a gralha.

Na tragédia grega, a adivinhação desempenha funções como a de antecipar acontecimentos futuros, esclarecer uma situação atual com base na descoberta ou no esclarecimento de acontecimentos passados, ou mesmo criar mal-entendidos que levem um personagem ao erro trágico. Tudo isto é próprio de um mundo em que “todas as coisas estão cheias de deuses”, segundo a formulação de Tales de Mileto (411a 5-10) transmitida por Aristóteles.²⁷⁹ Exerciam um papel fundamental para que o homem pudesse compreender os desígnios da divindade e orientar-se num mundo de misteriosas relações entre os seres, os deuses e a natureza. Neste ponto, nota-se uma estreita relação entre adivinhação e divindade, pois “significativamente, na palavra grega para deus (*theos*) encontra-se numa ligação íntima com a arte do vidente; um sinal interpretado é *thesfaton*, o vidente é *theopropos*, a sua atividade um *theiazein* ou *entheazein*”.²⁸⁰ Os adivinhos, os intérpretes dos sonhos, os sacerdotes ou arúspices encarregados da inspeção das vítimas desfrutavam de grande consideração e tinham autoridade. Estavam ligados ao serviço dos templos e dos altares; acompanhavam até os exércitos em suas expedições. Não se fazia nada de importante sem consultá-los. Neste sentido, a adivinhação ocupa lugar de grande relevo também no arranjo das ações em *Persas*. Ésquilo lança mão de diferentes formas de adivinhação para construir seu drama: um sonho profético, a visão de aves de presságios funestos, as profecias

²⁷⁹ ARISTÓTELES. Obras Completas. *Sobre a alma*. Tradução de Ana Maria Lobo. Revisão científica de Tomás Calvo Martínez. Coordenação de Antonio Pedro Mesquita. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. Biblioteca de Autores Clássicos. Vol.III.Tomo I.Imprensa Nacional –Casa da Moeda.Lisboa. 2010, p. 56.

²⁸⁰ BURKERT, op.cit.,1993, p. 229.

feitas pelo fantasma de Dário e a confirmação de um oráculo: a derrota do exército persa.

Maxwell, em seu estudo sobre a adivinhação, propõe a existência de três categorias: a adivinhação que se refere ao conhecimento do passado (retrocognição), do presente (cognição) e do futuro (pré-cognição).²⁸¹ Entrementes, essas categorias pressupõem que a experiência do tempo para os antigos é idêntica à que se tem hoje. Sabe-se, no entanto, que a vivência do tempo não é a mesma para a consciência racional e para a consciência mítica, especialmente, porque, para a consciência mítica, o tempo não respeitava os estreitos limites entre passado, presente e futuro, que se confundiam permanentemente.

Na cultura grega, um sinal divinatório pode ser considerado ao mesmo tempo como *signo* e *causa* do acontecimento previsto. Isso significa que tal acontecimento é ao mesmo tempo futuro e atual. É atual porque, como agente, ele produz no momento em que se manifesta aquilo que ele prediz; e futuro, na medida e, que ainda não aconteceu. Se, por exemplo, um oráculo anuncia uma vitória de guerra para uma comunidade, os membros dessa comunidade não estarão somente seguros dessa vitória; eles já terão efetivamente vencido. No momento em que a vitória é prevista, ela é também adquirida. A batalha já foi ganha, mesmo que ela venha a acontecer semanas depois do anúncio do oráculo. A batalha mesma será, por assim dizer, uma formalidade, porquanto o futuro já se fez presente. Quando se entende que um sinal divinatório não era somente signo, mas também causa – ou seja, que ele não era somente uma revelação do futuro, mas também uma causa-agente –, pode-se compreender a importância que

²⁸¹ MAXWELL, J., *La divinazione: Magia e divinazione, Arti divinatorie e profezie, L'indivitalità e la personalità umana*. Versión de Anna Musettini. Bari: Laterza & Figli, 1932, p. 9.

era dada à adivinhação no mundo grego. Algumas atitudes, que aparecem para a consciência racional como sendo totalmente irracionais, podem ser compreendidas quando se percebe o papel fundamental que a adivinhação tinha naquilo que predizia.

4.4.2 Sonho da Rainha

Considera Saint-Victor que os sonhos descritos por Ésquilo, os que nos restam, são “verdadeiros gigantes do reino das Sombras”, e que “parece que as portas de marfim e chifre da fábula grega tiveram de escancarar-se para lhes dar passagem: só a Bíblia os possui tão grandes[...].”²⁸² Tal o sonho que Atossa narra, misto de estranheza oriental e beleza helênica.

Com o surgimento da psicanálise, os sonhos adquiriram uma dimensão profundamente subjetiva. Depois de Freud, os sonhos passaram a ser vistos como mensageiros do inconsciente, ou seja, do *id*. Eles revelariam conteúdos psíquicos humanos em linguagem simbólica, conteúdos estes que não poderiam ser dados a conhecer abertamente ao *ego* consciente sem o risco de comprometer o equilíbrio emocional e psíquico do indivíduo.²⁸³ Sem questionar a validade dos argumentos freudianos e de seus sucessores, como Jung, o que se pode observar é que os sonhos foram circunscritos à psique humana, não tendo assim nenhum aspecto nem divino nem divinatório, no sentido estrito da palavra. Eles são frutos da consciência humana, ou melhor, da inconsciência humana.²⁸⁴

²⁸² Vide SAINT-VICTOR, op. cit., 2003, p. 143.

²⁸³ FREUD, S., “La interpretación de los sueños”, in: Obras Completas, V. I. Madrid: Biblioteca Nueva, 1968b, pp. 231-585.

²⁸⁴ Vide CHEVALIER & GHEERBRANT, op. cit., 1994, pp. XIII-XLI.

Eudoro de Souza explica que, para a consciência mítica, os sonhos não podem ter esse caráter subjetivo, porque o homem primitivo não tem consciência de sua própria subjetividade. Eles são, nesse contexto, uma forma de comunhão com o divino e também uma forma de revelação. Mais do que uma mensagem cifrada dos deuses para os homens, os sinais divinatórios para o homem primitivo simbolizavam o poder de produzir o que prenunciavam, sendo, desse modo, uma forma de atuação da divindade na realidade. Assim, a tendência à simbolização é característica da passagem da consciência mítica à racional, pois o símbolo pressupõe uma realidade dissociada; ou seja, uma coisa, em uma determinada categoria da realidade, significa algo, mas, em outra categoria da realidade, significa algo diferente.²⁸⁵

O que no Párodo ainda é um pressentimento difuso, torna-se, no primeiro episódio, um claro sinal numinoso no sonho que a rainha conta ao Coro e que não consegue interpretar com clarividência. Ela sabe que se trata de um sonho especial, dada a nitidez de suas imagens; sabe também que deve significar algo ruim, pois viu seu filho sofrendo e rasgando as próprias vestes. Para Lévy-Bruhl, “os primitivos não se fiam em todos os sonhos indistintamente”.²⁸⁶ Eles sabem estabelecer uma diferença entre sonhos ordinários e sonhos divinatórios. No entanto, quando um sonho divinatório não era compreendido, podia-se recorrer à ajuda de um intérprete de sonhos, de uma pessoa mais velha e mais experiente ou de toda a comunidade, haja vista o sonho para os Gregos não ter uma dimensão subjetiva, não ser propriedade de quem o sonhou e poder trazer informações importantes que dizem respeito a todos. É o que faz Atossa.

²⁸⁵ Vide SOUSA, op.cit.,2000, p. 76.

²⁸⁶ Vide LÉVY-BRUHL, op.cit.,1951, p. 99.

Expondo sua apreensão, a Rainha diz-se à procura de conselhos por causa de *um sonho* que lhe pareceu o mais *claro*, dentre todos os “noturnos sonhos” com os quais convive desde que seu filho “armando um exército, partiu decidido a devastar a terra dos Jônios”.

“Todas as **noites** me vejo acometida por **sonhos**, desde que meu filho, armando um exército, partiu decidido a devastar a terra dos Iônios. Mas nenhum tão **claro** me **pareceu** como o desta última noite” (vv. 177-180).

Aqui é curioso observar ainda que, contrariamente ao que diríamos nos dias de hoje, “sonhar” ou “ter um sonho”, a Rainha diz que um sonho “me apareceu/pareceu”, o que ressalta o caráter exterior e divino dos sonhos para os Gregos antigos. Isso não quer dizer que a consciência mítica não saiba distinguir o que ela vê durante o sono do que vê em estado de vigília, mas que ver em sonhos é uma forma tão válida e verdadeira quanto quando se está acordado. A Rainha inicia, então, a narração de seu sonho:

“**Pareceu-me ver** duas mulheres magnificamente vestidas, uma trajando à moda persa a outra à moda dórica, ambas excedendo de longe as mulheres de hoje, tanto na estatura como na beleza sem mancha. Eram irmãs do mesmo sangue, mas uma tinha por pátria a Hélade, que a sorte lhe destinara, a outra habitava a terra bárbara. **Pareceu-me ver** que discutiam e que o meu filho, apercebendo-se disso, tentava contê-las e acalmá-las, ao mesmo tempo que as jungia ao seu carro e lhes punha os arreios no pescoço. E, enquanto uma se envaidecia deste aparato, oferecendo ao freio uma boca dócil, a outra empinava-se, fazia em pedaços as rédeas e, liberta do freio, arrastava à força o carro e partia o jugo ao meio. O meu filho então, cai e ao seu lado aparece o pai, Dario, lamentando-o. Ao vê-lo, Xerxes rasga as vestes no seu corpo! Estas as minhas visões nocturnas”(vv. 181-201).

Após narrar seu sonho, nem a Rainha nem o Coro mostram-se capazes de compreender com a clareza necessária a mensagem que os deuses insistentemente lhe enviaram tanto na forma desse sonho quanto na forma de presságio – incompreensão essa que, como se compreende, é fundamental para a tragédia. O Coro, com “ânimo pressago” aconselha a rainha a render homenagens aos deuses para esconjurar o mal prenunciado, o que ela prontamente se presta a fazer, “mas o que pode ser mais dramático do que essa falsa esperança que crê poder prevenir uma desgraça quando essa desgraça já aconteceu? ”²⁸⁷ É inútil qualquer tentativa de impedir o pior. Na interpretação da simbologia do sonho vê-se, ainda, que a beleza e a estatura incomuns das duas mulheres – características próprias dos deuses em Homero – são um sinal a mais do aspecto divino do que elas representam. Uma está vestida à moda persa e a outra, à moda grega. A imagem do jugo, assim como seu sentido simbólico de dominação, já figura no canto do Coro, de modo que, no sonho, torna-se explícita: uma das mulheres rejeita o jugo, partindo-o ao meio com violência e fazendo com que Xerxes caia. O sonho toma forma de imagem antitética, como antitéticas são as realidades simbolizadas: Ásia e Grécia.

Mesmo que a presença desse sonho na tragédia seja motivada por fins artísticos, a atitude de Ésquilo frente a ele é bastante representativa do momento de transição entre dois regimes de consciência em que se encontrava a civilização grega de então. Os sonhos ainda não perderam totalmente a importância que tinham para o homem que vivia sob o regime de consciência mítica, haja vista que o sonho de Atossa é uma mensagem dos deuses que prenunciam para a Rainha a derrota do exército persa

²⁸⁷ CROISET, op.cit.,1928, p. 84.

em Salamina. Tanto Atossa quanto o Coro consideram-no significativo, visto que, para a consciência mítica, o que acontecia nos sonhos era tão válido e real quanto o que acontecia na vigília. Por isso mesmo, consideravam-se as ações vistas em sonhos como se já tivessem realmente acontecido. Sendo assim, sonhos proféticos como o de Atossa não só anunciavam como também produziam o que anunciavam. Nesse sentido, não é só o sonho que se revela verdadeiro quando o Mensageiro anuncia a derrota persa, como também um presságio visto pela Rainha se confirma.

4.4.3 Aves de presságios funestos

Em *Persas*, as adivinhações revelam-se não somente através do sonho da rainha, mas também da interpretação do voo dos pássaros. Chevalier e Gheerbrant (verbete: *pássaro*, p. 687) afirmam que o voo dos pássaros os predispõe a servir de símbolos às relações entre o céu e a terra. Os documentos mais antigos entre os textos védicos mostram que o pássaro ou a ave (em geral) era tido como um símbolo da amizade dos deuses para com os homens. Em grego, a própria palavra pássaro (*ornis*) significava também “presságio”, “vaticínio”, ou “augúrio”, sendo portanto sinônimo de uma mensagem dos deuses. As aves, pássaros-deuses, se dispunham a servir de símbolo das relações entre o céu e a terra.

Em *Persas*, no primeiro episódio, ao se levantar assustada com o sonho sinistro, Atossa refugia-se no santuário de Ormuzd (altar de Apolo) para aí sacrificar. Contudo, quando a Rainha se preparava para fazer oferendas aos Numes protetores, ou seja, oferecer ao deus o bolo de farinha, tem uma visão de mau augúrio, uma *águia* que desce sobre o altar. No mesmo instante, um *falcão* cai sobre ela e põe-se a despedaçar-lhe a cabeça com as garras, sem que a águia, transida de medo, resistisse:

“Vejo, então, uma **águia** que foge para o altar de Febo. O medo deixa-me sem fala, amigos. Logo a seguir vejo um **falcão** que irrompe do céu num movimento fulminante de asas e se põe a rasgar com o bico a cabeça da águia, que se limita a encolher-se, entregando-se ao agressor” (vv. 205-209).

O que a Rainha descreve é, evidentemente, um auspício; o próprio local em que ocorre – junto ao altar de *Febo*, o patrono da adivinhação – ressalta seu caráter numinoso. Mas, em realidade, trata-se de um auspício que é, ao mesmo tempo, um prodígio. Ambas as aves, a *águia* e o *falcão*, estão inseridas simbolicamente entre as mais nobres para os Gregos antigos, mas, na hierarquia dos pássaros, a *águia* é superior. Não seria de se esperar, portanto, que a *águia* fosse acuada e atacada por um *falcão*, uma ave inferior. O auspício simboliza ou prenuncia, portanto, não apenas uma vitória, mas uma vitória inesperada e por isso mesmo prodigiosa, como foi (para Atossa e os Persas) a dos Gregos em Salamina. Ao interpretarmos simbolicamente a visão bastante significativa da Rainha, compreendemos que a *águia* simboliza a Pérsia (ou o próprio Xerxes), atacada e derrotada pela Grécia, simbolizada pelo *falcão*.

Os pássaros-presságios por excelência são as aves de rapina, dentre as quais águias, abutres, corvos e gralhas formam o grupo principal. Outras aves, porém, foram registadas pelos Antigos como pássaros-presságios, tais como o milhafre, o falcão, a garça, o abetouro, a carriça, a coruja, a gaivota e o pica-pau. Thompson afirma ainda que o abutre era (e ainda é) frequentemente confundido com a águia, sob a mesma designação grega de *aetos*, como ocorre na versão grega da Bíblia. O *Abutre Griffon* é o pássaro real do oriente, o padrão dos exércitos dos Assírios e Persas, ao passo que provavelmente a águia romana era a águia com cabeça do deus Nisroch, ou Naas-ru,

dos Assírios. Sobre a águia na arte clássica e na mitologia, Thompson afirma que era um símbolo para o rei, o pássaro de Zeus, também venerada como um pássaro real pelos Tibetanos. Encontra-se representada nos textos processuais da Babilônia, no cetro dos reis da Pérsia, no cetro de Zeus no Olimpo, nos pilares do altar de Zeus, na Arcádia, nos cetros romanos. Um ornamento convencional nos edifícios modernos da Grécia ainda é representado por emblemas como a asa da águia.²⁸⁸

Chevalier e Gheerbrant (verbete: *águia*, p. 22) explicam que a águia é a rainha das aves, encarnação, substituto ou mensageiro da mais alta divindade uraniana e do fogo celeste, o sol, que só ela ousa fixar sem queimar os olhos. É símbolo de tamanha importância que não existe nenhuma narrativa ou imagem, histórica ou mítica, tanto em nossa civilização quanto em outras, em que a águia não acompanhe, ou mesmo não represente, os maiores deuses e os maiores heróis. A agudeza de sua vista faz dela um ser clarividente, e em consequência augural e divinatório. Rainha das aves, diz Píndaro, a águia dorme pousada no cetro de Zeus, cujas vontades faz conhecer aos homens.

Já na época dos Medos e dos Persas a águia simbolizava a vitória. Segundo Xenofonte (*Ciropeia* 2.4), quando os exércitos de Ciro (560-529 a.C.) acorreram em socorro do rei dos Medos, Ciaxaro, que estava guerreando contra os Assírios, uma águia sobrevoou os exércitos iranianos, e isso foi considerado um feliz presságio. Heródoto (3.76) conta que Dario e os sete notáveis do Irã, no momento em que hesitavam no ataque ao palácio de Gaumata, o rei usurpador da Pérsia, viram sete casais de falcões

²⁸⁸ Vide THOMPSON, D'arcy W. *A glossary of greek birds*, Geog Olms Verlagsbuchhandlung Hildesheim, Germany, 1966, pp. 3-147.

perseguirem dois casais de abutres e arrancando-lhes as plumas, o que foi considerado de bom augúrio para o êxito de seus desígnios.²⁸⁹

Em contraponto, o falcão (verbete: *falcão*, p. 416), por causa da sua força, da sua beleza e do seu alto voo, que o tornavam o príncipe das aves, simbolizava no Egito o príncipe celeste. Entre outras divindades, ele encarnava por excelência Hórus, deus dos espaços aéreos, cujos olhos eram respectivamente o Sol e a Lua. Tanto que o deus costumava assumir a forma de um falcão ou de um homem com a cabeça de falcão e, sempre que os Egípcios desejam figurar um deus, ou a altura, o rebaixamento, a superioridade, a categoria e a vitória, pintavam um falcão.

Quanto à aparição das aves de presságios funestos à Rainha Atossa, embora não interprete tão claramente o seu sonho, ela sabe que se trata de um presságio funesto e que o Coro também o verá desse modo (vv. 209-211; 215-216). Se, como vimos, um sonho é porta-voz da vontade divina, o sonho da Rainha é *signo* e causa ao mesmo tempo, pois predizer não está separado de produzir. O terror que lhe provoca resulta da sua interpretação como ação futura antecipada, dada a contemplar por vontade divina. Ésquilo atribui aos presságios uma capital importância, a ponto de convertê-los em "oráculo da divindade", com uma especial equivalência entre as visões, os estados de sonho e de vigília, traduzidos em símbolos que encontram analogia nos signos da vida.

4.4.4 Profecias do espectro de Dario

Em *Persas*, a evocação de Dario pela Rainha constitui-se em um sacrifício. É o fantasma de Dario que, no final do Terceiro Episódio (vv. 800-842) profetiza o

²⁸⁹ Vide CHEVALIER & GHEERBRAN, op. cit., 1994, p. 22.

massacre final que o exército de Xerxes iria sofrer às mãos dos espartanos. Calderón explica que havia entre os gregos dois tipos de sacrifícios: os cruentos e os não cruentos. Os cruentos faziam uso do fogo em sacrifícios em que havia certa conotação de barbárie e violência, ao passo que os não cruentos eram feitos utilizando-se frutos, leite, mel, vinho e azeite.²⁹⁰

É o caso, por exemplo, do Rei Dario I, em *Persas*. Atossa para bater à porta do túmulo, advertir o esposo falecido de que o império corre perigo e pedir-lhe socorro, prepara no palácio as beberagens que despertam a morte. Leva libações para as divindades ctônicas e pede ao Coro que entoe hinos propiciatórios (cantos de necromancia) a fim de evocar a alma de seu falecido esposo e atraí-lo à terra. Na figura (5), que se segue, tem-se uma representação antiga da cena em que Atossa oferece o sacrifício ao fantasma de Dario.



Figura 5: *O fantasma de Dario aparece a Atossa.* Pintura em vaso ático de figuras vermelhas, 427 a. C., (Roma, Museu do Vaticano).

²⁹⁰ Vide CALDERÓN, Esteban. *Rito y sacrificio em Esquilo: aspectos léxicos.* Ítaca Quaderns Catalans de Cultura Clàssica. Societat Catalana d'Estudis Clàssics. Num.19, 2003, p.19.

Para evocar o Espectro de Dario, a Rainha sai do palácio trazendo “[...] o branco e saboroso leite de uma vaca que o jugo ainda não maculou e as gotas da operária das flores, o mel cintilante, tudo misturado com a líquida oferta de uma nascente virgem; também o esplendor deste licor puro nascido de uma mãe selvagem, uma vinha antiga; o fruto odoroso da loura oliveira de folha sempre viva; e grinaldas de flores, filhas da fértil terra” (vv. 611-616). As libações que prepara em oferecimento aos deuses tutelares eram feitas com frutos, leite, mel, vinho e azeite, um tipo de mistura que os Gregos tinham o costume de oferecer aos deuses ou aos mortos. A menção a esse tipo ritual aparecerá novamente em uma fala detalhada da Rainha no final do mesmo episódio. Desta vez, os destinatários são os mortos e a terra: “primeiro dirigirei aos deuses as minhas preces; depois, trarei do meu palácio uma libação destinada à terra e aos mortos” (vv. 522-24).

“Verto sobre a terra do túmulo”, diz Ifigênia em Eurípides (v. 162), “o leite, o mel, o vinho; pois é com isto que agradamos aos mortos”.²⁹¹ E também Ovídio (43 a. C. - 18 a.C.) e Virgílio (70 a.C.- 19 a.C.) deram-nos uma descrição dessa cerimônia, cujo costume se conservara intacto até à sua época, embora as crenças já se houvessem transformado. Mostram-nos que o túmulo era cercado de grandes guirlandas de ervas e flores, que nele se colocavam doces, frutas e sal e sobre ele se derramava leite e vinho e, às vezes, o sangue de uma vítima.²⁹² De igual modo, conta Plutarco que, depois da batalha de Plateias, tendo os guerreiros mortos sido enterrados no local do combate, os autóctones se comprometeram a lhes oferecer a cada ano o banquete fúnebre. Desse

²⁹¹ Vide COULANGES, Fustel de e DENIS, Numa, *A cidade Antiga: estudo sobre o culto, o direito e as instituições da Grécia e de Roma*; tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martin Claret, 2009,, p. 28

²⁹² Vide VIRGÍLIO, *En.* 3.300 sq; 5.77. OVÍDIO, *Fast.* 2.535-542. Apud COULANGES, Fustel de e DENIS, Numa, *op.cit.*, 2009, p. 28.

modo, no dia do aniversário, dirigiam-se em grande procissão, conduzidos pelos primeiros magistrados, para a terra sob a qual repousavam os mortos. Ofereciam-lhes leite, vinho, óleo, e perfumes e imolavam uma vítima. Depois que os alimentos eram colocados sobre o túmulo, pronunciavam uma fórmula pela qual convidavam os mortos a saírem momentaneamente do sepulcro e servir-se da refeição.²⁹³

Para Coulanges, essa religião dos mortos parece ser a mais antiga que existiu nessa raça de homens. Antes de conceber e adorar Zeus, o homem adorou os mortos; teve medo deles, dirigiu-lhes orações. Antes mesmo do reinado dos filósofos e da teoria platônica da metempsicose, os Gregos “encaravam a morte não como decomposição do ser, mas como simples mudança de vida”.²⁹⁴ Afirma o autor que se estabeleceu entre os Antigos uma outra opinião sobre a morada dos mortos. Imaginaram uma região, igualmente subterrânea, mas infinitamente mais vasta do que a tumba, em que todas as almas, longe do corpo, viviam reunidas e onde eram distribuídas penas e recompensas, de acordo com o comportamento que o homem tivera durante a vida.

Em *Persas*, o segundo Estásimo (vv. 623-680) é quase todo dedicado à evocação, pelo Coro, da alma de Dario diante de sua tumba. Nesses versos súplices, os Fiéis rogam aos deuses infernais, Terra, Hermes e Hades, que deixem a alma do falecido sair do mundo dos mortos e se mostrar para eles. O antigo rei é evocado para aconselhar os Fiéis e a Rainha a respeito do que fazer na dramática situação em que se encontra o povo persa:

²⁹³ Vide PLUTARCO, *Aristides*, 21, *apud* COULANGES, Fustel de e DENIS, Numa, *op.cit.*, 2009, p. 28.

²⁹⁴ *Ibidem*, 2009, p. 23.

“Monarca, antigo monarca, vem, vem, aparece no cimo deste túmulo; sob lá com teu pé envolto pela sandália tinta de açafraão; exhibe aos nossos olhos o botão da tua tiara real; vem, pai sem mácula, Dario! Ah!” (vv. 658-661).

O canto do Coro possui o poder de, por uma espécie de encantamento, trazer de volta o rei morto. O seu apelo é atendido, e eis que, sobre a tumba, aparece enfim o espectro de Dario (vv. 681-682). Depois de informado do ocorrido, esclarecedoras e terríveis são as suas palavras, pois prevê que as desgraças que se abateram sobre a Pérsia são apenas o início de muitas que estão por vir. O antigo rei diz que um oráculo se cumpriu e sua realização precipitou-se pela *hybris* de Xerxes, ao ter construído uma ponte sobre o Helesponto para a passagem de seu exército à Europa, e ao ter desrespeitado os templos das cidades conquistadas. O Coro, ainda esperançoso de que toda essa desgraça possa ser, de algum modo, remediada, pergunta ao rei: “Em face disto, como havemos nós, povo persa, de agir da melhor forma?” (vv. 788-789). Dario, que ignorava o presente, prediz com segurança o futuro e aconselha os Persas a não mais atacarem a Grécia de forma alguma, visto que o próprio solo grego combate juntamente com eles, “destruindo pela fome os invasores demasiado numerosos” (v. 794). Mais, denuncia a derrota em Plateias das forças persas que permaneceram em território grego:

“Esperem a enorme libação de sangue que a lança dórica derramará sobre o solo de Plateias. E pilhas de mortos, sempre presentes aos olhos dos homens, dirão, mesmo sem voz, até a terceira geração, que nenhum mortal deve ter pensamentos acima da sua condição”(vv. 816-821).

Nessa passagem, o trágico recai de modo inquebrantável sobre os Persas. Dario descreve o destino da sua civilização como um sacrifício cruento, de “libação de

sangue”. Um grande sacrifício de sangue e violência que será derramado no solo de Plateias. Inspirado, Dario prevê ainda que Xerxes há de retornar em breve, com as vestes em pedaços, conforme Atossa o havia visto em seus sonhos.

“Quanto a ti, velha mãe querida de Xerxes, escolhe no palácio umas vestes condizentes e vai ao encontro de teu filho: a dor que lhe inspiraram os seus males levou-o a reduzir a farrapos as roupas variegadas que trazia no seu corpo. Conforta-o com brandas palavras, porque tu és a única, sei-o bem, cuja voz ele está em condições de suportar” (vv. 832-837).

Todos os acontecimentos prenunciados pelo espectro de Dario fatalmente se concretizam. Mesmo morto, Dario continua exercendo a sua função real. Ele não só não perdeu suas faculdades como adquiriu outras, visto que, mesmo morto, pode antever o futuro. É preciso entender que, para os Gregos do século V a.C., a morte não simboliza, de modo algum, término da vida, pois, num mundo criado por uma divindade, a morte não está fora da vida, antes é parte dela, simbolizando a fonte de transformação da vida. Nascer e morrer é passar de uma a outra modalidade de ser. Para a consciência mítica que vive em uma realidade indissociável, os mortos não deixam de revelar a sua presença até mesmo aos sentidos. À medida que a consciência mítica vai cedendo passo à racional, a realidade vai-se dissociando. Separam-se, assim, os mundos de vivos e mortos. O trânsito entre esses mundos torna-se mais restrito, como se pode ver na tragédia de *Ésquilo* em questão, quando o Espectro de Dario diz: “Mas não é fácil sair dos infernos: os deuses subterrâneos sabem melhor tomar do que largar. Foi preciso usar de meu prestígio e aqui estou” (vv. 688-692). Com efeito, o tempo de permanência entre os vivos não é ilimitado, como se observa nas palavras de Dario para o Coro: “Agora apressa-te, para não terem de me censurar uma demora” (v. 692).

Nesse sentido, o que parece criar suspense e tensão dramática na peça não é a expectativa de que, a despeito das evidências, o inesperado aconteça, mas sim a expectativa daquilo que, em função de todas as evidências, é inevitável que aconteça. Imponente e sábio, Dario assume a autoridade de um profeta para “desvelar o futuro e reconduzir os homens à medida traçada pelos deuses. Da soleira da tumba, mostra a seus povos a mobilidade das fortunas humanas e os naufrágios que ela acarreta, quando o orgulho dos mortais extravasa os limites permitidos”.²⁹⁵

4.4.5 Oráculo

Entre os Gregos os oráculos (*manteion*) simbolizavam formas de adivinhação, representavam algo fluente, um processo que envolvia um diálogo constante com a dimensão espiritual ou mítica e que, na maioria das vezes, requeria um intermediário humano. Ora, através desse relacionamento com mensagens proféticas é possível ler certos símbolos.

É conhecida a história contada por Heródoto acerca do oráculo que aconselhara aos Atenenses, às vésperas da Batalha de Salamina, proteger-se com uma muralha de madeira, o que foi interpretado por Temístocles, contrariamente ao aconselhado pelos anciãos, como significando o conjunto da frota que fizera construir.²⁹⁶ A principal fonte para compreensão dessa batalha é a *História* de Heródoto, mais concretamente, os últimos passos do Livro VII. Heródoto narra que, durante a expedição dos Argonautas – cuja invasão da Ásia pela Europa o autor considera um dos

²⁹⁵ Vide SAINT-VICTOR, op. cit., 2003, p.158.

²⁹⁶ Cf. MOSSÉ, Claude, *Dicionário da Civilização Grega*, Tradução do francês por Carlos Ramalhete, com a colaboração de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2004, p. 216 (verbete: *oráculos*).

motivos das desavenças entre Gregos e Persas –, estes encontraram o profeta cego Fineu, o qual lhes predisse que, como retaliação à sua invasão, a Ásia invadiria a Europa, o que aconteceu nas Guerras Médicas. Esse seria, de resto, o argumento da primeira tragédia da trilogia a que pertence *Persas*, que levava o nome do profeta, *Fineu*.²⁹⁷

Somando-se a história contada por Heródoto e os acontecimentos retratados na peça, a própria Batalha de Salamina não deixa de ser o cumprimento de um oráculo. Dentre as passagens na peça que demonstram que os acontecimentos estão intimamente vinculados a um mundo mítico, engendrados pelos deuses e prenunciados por esses mesmos deuses, temos, exemplarmente, os diálogos de Dario com o Coro e Atossa. O Coro, após o diálogo com antigo rei, além de ver as suas esperanças frustradas, recebe a notícia de que muitos outros ainda morrerão e, como se quisesse convencê-lo de que a realidade é pior do que o Coro imaginava, diz que organizará “um corpo de tropas bem escolhido, convenientemente equipado” (v. 795), ao que o rei responde: “Repara que nem o resto do exército que ficou na Hélade obterá a salvação do regresso” (vv. 796-7). O Corifeu, com quem Dario dialoga, surpreende-se, pois acreditava que todo o exército já havia deixado a terra grega. Dario responde:

“Não, só uma pequena parte, a acreditarmos nos oráculos dos deuses, considerando aqueles que já se realizaram: efetivamente, não faz sentido que uns se cumpram e os outros não”(vv. 800-802).

O Espectro de Dario, ao dizer que estão se realizando as profecias de um oráculo, mostra ao Coro que não há como escapar dessa fatalidade, porque foi premeditada pelos deuses. Trata-se de uma questão de justiça divina, e esta não falha

²⁹⁷ Vide MURRAY, op.cit.,1940, p. 125.

nunca em chegar. Dario, depois de se certificar de todas as informações que sua esposa lhe comunicou, chega à seguinte conclusão:

“Ah! Chegou depressa a **confirmação dos oráculos** e foi sobre o meu próprio filho que Zeus fez cair a **concretização das profecias**”(vv. 739-40).

Com essas palavras, percebe-se que o rei Dario já tinha conhecimento de que um dia o império persa seria derrotado. No entanto, mantinha esperanças de que esse dia tardaria a chegar (“Tinha eu a ilusão de que **os deuses precisariam de longo tempo para as levar até o fim**”: vv. 741-42). A notícia da derrota, que o Coro e a afluente Rainha Atossa relutam em comunicar, não se trata exatamente de uma surpresa para o rei. Tudo parece fazer-lhe sentido e ele mostra que sabe exatamente o que está acontecendo, o que acontecerá no futuro mais próximo e também em um futuro mais distante. A surpresa parece estar no fato de que o oráculo tenha se cumprido rápido demais e que a derrota prenunciada tenha se dado quando o império estava nas mãos de seu filho Xerxes. Dario atribui a veloz realização do oráculo à insensatez juvenil de seu filho Xerxes, o que teria contribuído para que a desgraça se abatesse sobre os Persas, pois diz que “quando um mortal se apressa para a ruína, os deuses ajudam” (vv. 742-3). Ciente de que tudo o que lhe foi relatado por Atossa é o cumprimento de um oráculo, afirma:

“Hoje uma fonte de males foi descoberta por todos os que me são caros e isto graças ao meu filho que, sem medir as consequências, tudo fez com a sua audácia juvenil. **Com grilhões de escravo, ele tentou deter o curso do Helesponto sagrado, o Bósforo que é a corrente dum deus**; ele quis transformar um estreito, lançando-lhe cadeias forjadas a martelo, para abrir um imenso caminho ao seu imenso exército. **Mortal, ele pensou, na sua insensatez, poder triunfar sobre todos os deuses,**

triunfar sobre Poseidon. Não foi uma verdadeira loucura que se apoderou do meu filho? ” (vv. 743-751).

E assim, aconselha os Persas a não tentarem mais invadir o território grego, evidenciando que se trata de um castigo divino, ainda em curso, e profetiza a derrota vindoura, uma “enorme libação de sangue que a lança dórica derramará sobre o solo de Platéias” (vv. 816-7). Dario demonstra saber, com base nesse oráculo, mesmo o motivo pelo qual o exército persa foi derrotado em Salamina e toda a sorte de males que ainda o aguarda:

“Os crimes por eles cometidos estão a ser pagos condignamente e outros castigos se seguirão; o edifício da desgraça ainda não tem assente os seus fundamentos, o mal ainda está na infância. Esperem a enorme libação de sangue que a lança dórica derramará sobre o solo de Platéias. E pilhas de mortos, sempre presentes aos olhos dos homens, dirão, mesmo sem voz, até a terceira geração” (vv. 813-820).

O fantasma de Dario fala notadamente dos soldados de Xerxes que sobreviveram à Batalha de Salamina, mas que encontrarão seu fim na Batalha de Platéias contra os espartanos. A confirmação do cumprimento de um oráculo pode ser percebida ainda nas seguintes passagens:

(I) Coro

“Os deuses fizeram cair sobre os Persas a casta de males. Ai de nós, o nosso exército foi destruído”(vv. 280-2).

“Ó divindade funesta, com que violência calcaste a pés toda a raça dos Persas!”(vv. 515-6).

“Ó Zeus rei, foi este o momento que escolheste para destruir o exército dos gloriosos e inumeráveis Persas, mergulhando Susa e Ectábana em negro luto” (vv. 532-6).

“Mas hoje, por vontade clara dos deuses, sofremos, com as nossas guerras, uma mudança da sorte, esmagados pelos golpes que nos foram infligidos no mar”(vv. 904-6).

“Ah! Os deuses provocaram um desastre inesperado: ai o brilho terrível do olhar de Ate!” (vv. 1005-6).

(II) Rainha Atossa

“Ah! Céu inimigo, como tu iludiste os Persas nas suas esperanças!” (vv. 472-3).

(III) Mensageiro

“Mas houve um deus que destruiu o nosso exército, ao fazer que a sorte desequilibrasse, em favor dos Gregos, o peso dos pratos da balança. Os deuses salvaram a cidade de Palas” (Pe. 1º Episódio. Mensageiro, vv.345-7, p. 34).

“Era ler mal o futuro, porque, assim que os deuses concederam a vitória à armada dos Gregos [...]”(vv. 454-5).

“Esta é a verdade. E não cito senão uma parte dos males que os deuses fizeram cair sobre os Persas”(vv. 513-4).

(IV) e, finalmente, de Xerxes para o Coro

“Elevai uma voz lamentável! Dolorosíssima, lúgubre, porque os deuses se voltaram contra mim”(vv. 940-2).

“O Ares da Iônia roubou-nos tudo, o Ares da Iônia que, com os seus barcos, apoiou os nossos inimigos, ceifando a planície nocturna do mar e a margem desgraçada”(vv. 950-53).

Assim sendo, não há nenhum segredo a ser desvendado, nenhuma surpresa, nenhuma incerteza para o rei Dario quanto ao que irá acontecer com os Persas, nenhuma expectativa de que, por um golpe do destino, seu povo seja salvo na última

hora, além da desgraça que, tal como a espada de Démocles, paira sobre suas cabeças não aconteça. Contrariamente, o que Dario demonstra cada vez mais é a certeza da inevitabilidade dessa desgraça, principalmente porque se trata de uma punição divina. Segundo Kitto, “que deus irá punir o pecado é certo; a única surpresa possível é a rapidez e a perfeição da punição; o único movimento possível é o que vai da previsão à realização do previsto.”²⁹⁸

O que se percebe é que o presente parece só fazer realmente sentido quando relacionado com o passado, ou seja, com a lembrança de um oráculo antes proclamado. Desse modo, “a relação entre passado e presente pode ser uma relação de identidade”.²⁹⁹ Mas o que evoca o passado, permitindo, assim, que se compreenda o momento presente, não é somente a lembrança de um oráculo, mas a própria presença de Dario, pois, segundo Romilly,

[...] as ações passadas ou as pessoas mortas não somente dão uma pista para o entendimento de quais rancores ou obrigações pesam sobre o tempo presente; essas ações passadas ou pessoas mortas, para Ésquilo, estão ainda vivas e ainda ativas; pode-se reconhecer sua presença naquilo que atualmente está acontecendo. Em outras palavras, o passado não é totalmente passado.³⁰⁰

Entrementes, essa identidade tão forte entre passado e presente só é possível quando a concepção de tempo não é histórica. Isso mostra que, ao menos, para Ésquilo, o tempo ainda não é uma linha reta que tende ao infinito. Está-se, ainda, sob uma concepção de tempo mítica, que se caracteriza pela atemporalidade, pois também “o mito é atemporal”.³⁰¹

²⁹⁸ Vide KITTO, op.cit.,1961, p. 40.

²⁹⁹ ROMILLY, Jacqueline de, *Time in Greek Tragedy*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1968, p. 27.

³⁰⁰ ROMILLY, op.cit., 1968, p. 26.

³⁰¹ Ibidem, p. 31.

4.4.6 Relato Fúnebre do Mensageiro

Em *Persas*, antes do anúncio de um tão lamentável destino, outros e mais inequívocos sinais divinatórios se manifestam. Palavras de sentido agourento, alusão a um oráculo délfico, o mau pressentimento do Coro, imagens de caráter profético, todos esses elementos divinatórios elevam de forma significativa a tensão dramática na tragédia. O Coro, em seu canto ao entrar para a orquestra, preenche a função do Prólogo, indica as personagens e descreve as circunstâncias locais e temporais do drama. Os versos que canta são pontuados por sinais divinos a prenunciar a derrota do exército persa desde o primeiro verso, com uma sangrenta gradação de descobertas que prediz o desastre e prossegue no primeiro episódio.

Chega enfim o Mensageiro tão ansiosamente esperado para anunciar a destruição do exército persa comandado por Xerxes:

Chegamos assim ao acontecimento que Ésquilo desejou que fosse o centro de seu drama. A notícia que o público aguarda, a do desastre de Salamina, foi suficientemente preparada; não pode mais ser retardada. Nós sabemos agora quais esperanças ela vai destruir, qual repercussão ela terá em toda a Ásia, qual ferida ela infligirá no coração de Atossa”.³⁰²

O relato fúnebre do mensageiro soa como um ruído de um desabamento. É como se o espectro lúrido do exército reentrasse no Império, inundando-o com o sangue de suas largas feridas e, com elas, o cumprimento da justiça de Zeus, como se todos os sinais divinatórios manifestados até então encontrassem realização, assim como todas as ambiguidades se desfizessem:

³⁰² CROISET, op.cit., 1928, p. 85.

“Ó cidades de toda a terra da Ásia, ó terra Pérsia, porto imenso de riqueza, assim, de um só golpe, foi destruída uma grande prosperidade, foi ceifada a flor dos Persas. Ai de mim! Já é uma desgraça ser o primeiro a anunciar uma desgraça. Mas eu vou ainda desdobrar perante vós toda a nossa miséria. Ó Persas: o exército bárbaro inteiro pereceu”(vv. 249-255).

O coro emite um grito que não mais se calará. Seu lamento gera um efeito soluçante:

“Ó dolorosos, dolorosos males, inauditos e miserandos! Ai de nós! Chorai, Persas, ao ouvir esta desgraça”(vv. 256-259).

“Ai, ai! Ao ouvir-te, vejo os membros dos nossos queridos mortos batidos pelo mar, mergulhando e voltando a mergulhar nas ondas, cobertos pelas largas vestes errantes”(vv. 274-276).

“Ó divindade funesta, com que violência calcaste a pés toda a raça dos Persas!” (vv.515-516).

Chocado e consternado, o Coro sequer interroga, a início, o Mensageiro da desgraça. Não é senão por indagações rápidas que fica sabendo da verdade. Atossa se cala, a angústia é demais para ela para que ouse apresentar ao Mensageiro uma pergunta. Aqui podemos falar dos silêncios e da sombria eloquência de Ésquilo, que se seguem às suas grandes fulminações. Em quase todos os dramas esquilianos, sob o revérbero de uma desgraça, a personagem ferida transformava-se de repente numa estátua muda. Também Atossa emudece, estupefata e com uma ideia fixa.³⁰³ É o excesso

³⁰³ Vide SANT-VICTOR, op. cit., 2003, p. 61. Ésquilo amava os silenciários e os taciturnos. Existia de resto, no vestário do teatro antigo, uma mascara de dentes rilhados, lábios crispados, destinada ao ator mudo da peça, da qual Ésquilo se serviria muito. Prometeu se cala enquanto o Poder e a Força o acorrentam ao rochedo. Em duas de suas tragédias perdidas, Aquiles exprimia sua dor pela morte de Pátroclo com um mutismo feroz. Níobe, a “chocadora de túmulos”, como a chamava, senta-se junto ao túmulo dos filhos, envolta por um véu da cabeça aos pés. Cariátide das dores do drama, ela as suporta sem sequer suspirar.

de desespero que simboliza frequentemente esse mutismo. A dignidade com que se sente a dor, deixa escapar o segredo desta imagem do silêncio.

Depois das exclamações desoladas de Atossa, ele retoma a lúgubre narrativa, na qual a maré montante de sofrimentos não cessa de inchar e crescer, submergindo o que ainda restava de esperança. E, diz, há mais:

“A costa de Salamina e toda a região em volta estão juncadas dos cadáveres que um destino funesto atingiu”(vv. 271-273).

A destruição que parecia ter chegado ao seu limite extremo tinha mais um degrau a subir:

“De nada nos serviram os arcos: todo o nosso exército pereceu, vencido no choque das naus”(vv. 277-278).

O Mensageiro começa por revelar a artimanha do escravo enviado por Temístocles a Xerxes a fim de dar-lhes a falsa notícia da fuga dos Gregos, um *daimon* insidioso, um gênio da astúcia:

“Na origem de toda a nossa desgraça, senhora, está um gênio vingador ou um deus mau, surgido não se sabe donde. Um Grego do exército ateniense veio, efetivamente, dizer ao teu filho Xerxes que, uma vez chegadas as trevas da escura noite, os Gregos não esperariam mais, mas que, lançando-se sobre os bancos das naus, tentariam salvar-se, cada um por seu lado, numa fuga furtiva”(vv. 353-359).

Xerxes firme em sua presunção, “sem suspeitar da astúcia do Grego nem da inveja dos deuses” (vv.361-362), ordena à sua frota que feche as passagens do estreito:

“ Deste, modo, se os Gregos tentarem escapar à morte má, buscando a salvação numa saída furtiva pelo mar, a todos caberá a mesma sorte: a cabeça cortada. Assim falou Xerxes, empolgado por uma desmesura confiança: não previa o futuro que lhe reservavam os deuses”(vv. 369-373).

O dia se ergue e o primeiro raio faz jorrar de mil vozes, na frota helênica, o péan sagrado. Os rochedos da ilha estremecem e a trombeta excita o furor:

“O terror invade então todos os bárbaros, iludidos na sua expectativa, porque não era para fugir que os Gregos entoavam o péan sagrado, mas para marchar para o combate, cheios de determinação e coragem”(vv. 391-394).

É então que se desdobra, sob a luz de um canto radioso que parte das trirremes e sobe até as nuvens, a mais bela batalha naval da antiguidade.

“Logo os remos ressoantes, movidos ritmicamente à voz do chefe, feriram as águas profundas e, de repente, todos aparecem aos nossos olhos. A ala direita é a primeira a avançar, organizada, em boa ordem, e logo a seguir veio toda a armada, enquanto se elevava um grande grito: “ Avante, filhos dos Gregos, libertai a vossa pátria, libertai os vossos filhos e a vossas mulheres, os santuários dos deuses dos vossos pais e os túmulos dos vossos antepassados: a luta, hoje, é por tudo isto”” (vv. 396-405).

Os gritos guerreiros da Pérsia respondem ao hino grego como para sufocá-lo e as esquadras, num impulso, atiram-se uma contra a outra. Mas os navios gregos os envolvem em uma manobra hábil:

“Primeiro, a torrente do exército persa resistiu. Mas, como, em multidão, as nossas naus se comprimissem numa passagem estreita, sem se poderem prestar mútuo auxílio, e se ferissem umas às outras com os esporões das suas bocas de bronze, quebravam-se as ordens dos remos e os barcos gregos logo aproveitaram para nos envolver e massacrar”(vv. 411-416).

O mar se cobre de cadáveres e a armada dos bárbaros foge em desordem:

“Viram-se as quilhas e o mar desaparece sob pilhas de destroços e corpos ensanguentados. As costas rochosas enchem-se de cadáveres e a fuga desordenada apodera-se do que resta da armada dos bárbaros, que põem nos remos a sua salvação”(vv. 419- 423).

Com seus remos quebrados e suas bancadas destruídas, os Persas são apanhados como atuns na rede. O mar borbulha sangue e ecoa gritos de dor:

“ Entretanto, os Gregos, como se de atuns ou outros peixes soltos da rede se tratasse, ferem-nos, arrasam-nos, com pedaços de remos, fragmentos de destroços! E gemidos, entrecortados de soluços, cobriram o mar até que o olhar sombrio da noite nos envolveu e nos salvou” (vv. 423-428).

“Todos os que, entre os Persas, se encontravam no auge do vigor e eram os mais distintos pela coragem, mais nobres pelo nascimento, mais constantemente leais ao rei, pereceram vergonhosamente, numa morte inteiramente ignominiosa”(vv. 442-445).

Com efeito, a armadilha se inverteu, a emboscada deu meia-volta. Encerrando assim seu relato fúnebre, diz o Mensageiro à Rainha que, se por dez dias lhe relatasse a enormidade dos males, esses dez dias não bastariam. Mas que jamais, num único dia, tantos homens pereceram. A longa narração do mensageiro ganha intensidade e dramaticidade, pois nela se contempla a inexorabilidade dos fatos.

4.4.7 Andrajos do Rei

As vestes expressam uma relação de natureza simbólica, pois não são um atributo exterior, alheio à natureza daquele que a veste, antes expressam a sua realidade essencial e fundamental. Não evocam apenas a marca da origem daquele que as veste, mas também o poder e a glória. No terceiro episódio, o Espectro de Dario, antes de voltar ao reino dos mortos, prevê o iminente retorno de Xerxes com os trajes em farrapos e diz à Rainha para ir ao palácio buscar uma roupa para o seu filho, pois este, em grande desespero perante a derrota de seu exército, rasgou a que trazia no corpo:

“Quanto a ti, velha mãe querida de Xerxes, **escolhe no palácio umas vestes condizentes e vai ao encontro de teu filho: a dor que lhe inspiraram os seus males levou-o a reduzir a farrapos as roupas variegadas que trazia no seu corpo.** Conforta-o com brandas palavras, porque tu és a única, sei-o bem, cuja voz ele está em condições de suportar. Eu regresso às trevas subterrâneas. Para vós, anciãos, adeus! Mesmo no meio dos males, concedei à vossa alma o prazer possível em cada dia, já que aos mortos de nada serve a riqueza”(vv. 832-842).

Esta imagem da ruína, da qual se veste Xerxes, muito comove a Rainha, pois foi desse modo que ela tinha visto o filho em seu sonho, derrotado e coberto por andrajos. Uma vez mais seu sonho se confirma. Dario, a imagem de um sábio e prudente governante que primeiramente iniciou a tentativa de unir Europa e Ásia, lamenta a sorte do filho, que, ao vê-lo, parece envergonhar-se e assim despedaça suas vestes, símbolo de seu poder real. A imagem de Xerxes no sonho de Atossa, rasgando as vestes, mostra ter sido realmente profética. E quando, no Êxodo, Xerxes entra em cena com as roupas em seu corpo rasgadas, torna-se ainda mais dramática, percebe-se novamente

como o sonho profético de Atossa foi preciso, assim como se mostra confirmada a previsão de Dario.

Há uma clareza simbólica de imagens no sonho da Rainha. O sonho condensa, em imagens oníricas, o que em breve será narrado pelo mensageiro: a Hélade não se submeteu ao controle de Xerxes e, indomável, venceu o grandioso exército persa, fazendo, assim, o império ruir. O lamento do Coro no Terceiro Estásimo, seus versos, saudosos e melancólicos, desenharam o retrato de um império poderoso, conquistador de cidades, de grandes exércitos, de incontáveis riquezas, cujo povo vivia uma vida “grande e bela” (v. 855), pois “o velho rei, o equânime, o puro e invencível Dario” (v. 856) era quem governava. Retratando assim tão bela e grandiosamente o que um dia foi o império persa, a chegada de Xerxes no Êxodo torna-se ainda mais dramática, visto que ele, com suas vestes em farrapos, agitando os andrajos que o cobrem, é a própria imagem da ruína, da desolação e da infalível cólera divina. Ele chega sozinho, tão diferente de quando partiu, acompanhado de um exército imenso. Mais, chega consciente de sua culpa, pois exclama: “Fui, portanto, eu, desgraçado, digno de grandes gemidos, que provoquei a ruína da minha raça e da minha pátria!” (vv. 932-3). Para melhor compreender essa cena que compõe o Êxodo e na qual Xerxes e o Coro entoam, ao estilo oriental, um longo e entrecortado lamento, são importantes as palavras de Kitto:

[...] nós não devemos nos esquecer de que o dramaturgo tem outros instrumentos além das palavras. Ésquilo conhecia muito bem as possibilidades da lírica coral e, embora aqui as palavras signifiquem pouco, é provável que a dança significasse muito”.³⁰⁴

³⁰⁴ KITTO, op.cit.,1961, p. 41.

Xerxes acumulou em vão excessos, precipitou-se do alto de seu poder no abismo dos males. No início do drama, no ápice do mundo, monarca formidável, envolto em glória; regressa agora, semimorto, em frangalhos, despojado dos ornamentos imperiais e ferido pela mão do destino. O Grande rei se faz pequeno diante de seus súditos, coloca-se à sua mercê, oferece-se às suas censuras. E, por fim, em seu diálogo com o Coro, o próprio Xerxes descreve, diante do desastre inesperado, sua atitude no momento da derrota: “Neste momento fatal **rasguei as minhas vestes**” (v. 1030). O Coro é agora um juiz duro, que investiga e interroga o rei.

As vestimentas marcam a riqueza dos bárbaros e direcionam para o poder. Ou seja, tanto a riqueza quanto o poder inerente aos Persas são passados pela ostentação das vestimentas. A desconstrução dessa riqueza é traduzida na figura de Xerxes quando aparece como um espectro vivo, com as vestes deterioradas, expressando pouca ostentação. O ato de rasgar as vestes simboliza a manifestação de sua derrota - a alma derrotada como seu exército-, ele que, como que não sendo mais digno de usá-las, neste momento reconhece o seu verdadeiro eu, o que ele é na essência além das aparências.

Fialho explica:

[...] **Xerxes, de vestes rasgadas** como visiona Dario, cumpre assim o sonho de Atossa e **converte-se em imagem de um poder outrora temível e agora destruído**. [...] e há que ter em conta que **o esplendor e riquezas das vestes**, para o espírito oriental, são ex libris, **face visível de poder de força de um governante, símbolo tão vital quanto à armadura e o escudo para o guerreiro homérico**.³⁰⁵

As palavras de Fialho reforçam a importância das vestes para o espírito oriental. Vestido com a imagem de luz e de glória no início da peça, suas vestes marcam

³⁰⁵ FIALHO, Maria do Céu Zambujo, “Os Persas de Ésquilo: História e Mito”, *Boletim de Estudos Clássicos* 24, 1995, pp. 10-13.

uma origem divina. Ao final, já em cena, transfigurado, maltrapilho, vestido com a imagem da derrota, da infalível cólera divina, representa a passagem de um mundo a outro: dos imortais aos mortais.

Chevalier e Gheerbrant (verbetes: *vestes*, p. 947) afirmam que a vestimenta expressa uma relação de natureza simbólica, pelo que não é um atributo exterior, alheio à natureza daquele que a usa; pelo contrário, expressa a sua realidade essencial e fundamental. No segundo episódio, quando a rainha evoca a figura de Dario do mundo dos mortos, já não ostenta também ela as vestes luxuosas do início da peça. Vemos, então, em que prostração caiu sua arrogância:

“É por isso que venho do palácio para aqui **sem carro, sem pompa passada**, a fim de trazer ao pai do meu filho as libações propiciatórias que tornam benévolos os mortos [...]”(vv. 606-607).

Essa passagem reforça a ideia de que a riqueza mostrada na aparência das vestimentas dos personagens tem sua forma concreta balizada nas moradas suntuosas e nos palácios dos reis persas. A rainha refere-se a todo o aparato que comumente usava. Ferida em seu *status*, assim como seu filho, mostra-se desprovida dos ornamentos singulares que identificam seu aspecto de figura pertencente à realeza.

4.5 Simbolismo dos pares antitéticos

Em *Persas*, a linguagem se funda em contrastes dramáticos, no paradoxo, na coabitação de opostos, na predominância de pares antitéticos, um jogo de palavras com duplo significado que gera um conjunto de símbolos essenciais para a compreensão da obra. Diversos paralelos são estabelecidos entre Gregos e Persas.

O par antitético *Xerxes* e *Ásia* mostra agudamente essa característica basal da tragédia: a dualidade como estruturante do herói trágico. Neste par dialético, não há uma oposição excludente, antes um termo está implicado no outro. Assim, no sentido antitético dos signos *Xerxes/Ásia*, o primeiro simboliza o individual que leva em si todos os signos da desmesura e conseqüente confiança presunçosa, ao passo que o segundo representa o coletivo em contraponto ao individual. Simboliza o povo persa, os combatentes, os que ficam aguardando, a *Ásia* inteira. A ação dramática está construída com base em antíteses que jogam constantemente com a estrutura compositiva da peça.

4.5.1. Livres-Gregos / Escravos-bárbaros

Esse par antitético retrata a condição servil que o rei desejava impor aos Gregos. Retoma a imagem da opressão, do homem na condição de súdito, em uma espécie de tratamento que seria condizente com o que se faz com certos animais aos quais se aplica o jugo. Todas as atitudes de *Xerxes* em oposição aos Gregos determinam os embates que ocorrem no contexto literário da tragédia. No diálogo entre a Rainha e o corifeu, no primeiro episódio, temos a seguinte passagem (vv. 241-244):

Rainha: E que chefe os dirige e comanda o exército?

Corifeu: **Eles não são escravos nem súditos de ninguém.**

Rainha: Então como é que eles são capazes de suportar o ataque dos inimigos?

Corifeu: Tão capazes que destruíram o numeroso e belo exército de Dario.

O que distingue o indivíduo persa do grego é, antes de tudo, a submissão do último a um poder despótico, o do rei, ao passo que o Grego é, por definição, apresentado como homem livre. A *hybris* persa é oposta ao senso de ordem próprio dos

Gregos.³⁰⁶ Segundo a tradição grega essa dicotomia grego-bárbaro começa por uma oposição de ordem linguística. O bárbaro era, de princípio, o que não falava grego. Essa diferença reside também no fato de àqueles que não falavam grego estar vedada a participação nos festivais religiosos, o que nos conduz a um dos traços mais significativos da identidade cultural da antiga Grécia – a religião.³⁰⁷ Observa-se, ainda, que essa antítese entre Gregos e bárbaros extravasa após as Guerras Médicas, representando uma clara relação de superioridade e inferioridade. Neste sentido, os bárbaros como súditos (não necessariamente escravos) do rei soberano Xerxes foram forçadamente levados à guerra, enquanto entre os Gregos a soberania não residia em um homem, mas na lei da pólis, à qual os Gregos *livremente* obedeciam.

O que temos é no fundo uma censura de Ésquilo, que enaltece a liberdade dos Gregos em detrimento do jugo ao qual é submetido o povo bárbaro que aceita sem questionamentos a subordinação que seu rei lhes impõe. Os exércitos confusos e servis de Xerxes, espuma e pó, quebraram-se contra o heroísmo de um punhado de homens livres.³⁰⁸ Por fim, essa antinomia simboliza o choque civilizacional entre a barbárie e a civilização.

4.5.2 Luz-claridade/noite-trevas

O jogo antitético entre *luz e trevas, dia e noite e claro e escuro* em *Persas* configura uma teia de relações humanas em um espaço representado pela derrota ou pela vitória. As relações que regem esse espaço nutrem-se de uma seiva simbólica que

³⁰⁶ Vide MOSSÉ, op. cit., 2004, p. 118.

³⁰⁷ Vide FIALHO, Maria do Céu Zambujo, "Helenos e Bárbaros em Ésquilo. Autognose e problematização do Eu na representação do Outro", in Actas do Congresso *Máscaras vozes e gestos: nos caminhos do teatro clássico*. Aveiro, 2001, pp. 51-69.

³⁰⁸ Cf. SAINT-VICTOR, op. cit., 2003, p. 358.

lhe vem das raízes do mito. *Luz* e *trevas* expressam sentimentos de dor e alegria, manifestam o certo e o errado, o justo e o injusto. Chevalier e Gheerbrandt (verbete: *luz*, p.567) afirmam que o sentido simbólico da *luz* nasceu da contemplação da natureza. A Pérsia, o Egito, todas as mitologias atribuíram uma natureza luminosa à divindade. Toda a Antiguidade presta este mesmo testemunho: Platão, os estóicos, os alexandrinos e também os gnósticos. Santo Agostinho devia transmitir as influências neoplatônicas relativas à beleza da luz. À vista disto, neste complexo simbólico, à *luz* sucedem as *trevas*. *Luz* e *trevas* constituem, de modo mais geral, uma dualidade universal. A luz é relacionada com a obscuridade para simbolizar os valores complementares ou alternantes de uma evolução. Sua significação é que, assim como acontece na vida humana em todos os seus níveis, uma época sombria é seguida, em todos os planos cósmicos, de uma época luminosa, pura e regenerada.

Mas se a luz solar morre a cada noite, também é verdade que ela renasce a cada manhã, pelo que o homem, assemelhando seu destino ao da luz, obtém dela esperança e confiança na perenidade da vida e de sua força. Portanto, a *luz* simboliza a vida, a salvação, a felicidade dada pelos deuses. Desse jogo de oposições, exemplarmente, temos:

(I) Rainha Atossa

“Acabas de dizer uma palavra que enche a minha casa de **luz!** É o **dia claro** depois da **noite escura!**” (vv. 300-301).

“Ó nítida visão dos meus **sonhos nocturnos**, com que verdade me mostraste estes males!” (vv.518-519).

(II) Mensageiro

“Quanto a Xerxes, vive e vê a **luz**” (v. 299).

“Um Grego do exército ateniense veio, efetivamente, dizer ao teu filho Xerxes que, uma vez chegadas **as trevas da escura noite**, os Gregos não esperariam mais, [...]” (vv. 355-357).

“E, quando a **luz** do Sol se extinguiu e surgiu a **noite**, todos os mestres do remo, bem como todos os combatentes, subiram a bordo” (vv. 376-378).

“Toda a **noite** os comandantes da frota fizeram vogar suas unidades. Entretanto a **noite** passa sem que o exército grego tente qualquer fuga por mar. Mas, quando o **dia de brancos corcéis** banhou a terra dos seus raios resplandecentes, eis que, do lado dos Gregos, irrompe um grande clamor, [...]” (vv. 382-387).

(III) Coro

“Ó Zeus rei, foi este momento que escolheste para destruir o exército dos gloriosos e inumeráveis Persas, mergulhando Susa e Ecbátana em **negro luto!**” (vv.533-535).

Resulta que a *noite* e as *trevas* são, por corolário, símbolos do mal, da infelicidade, do castigo, da perdição e da morte. A claridade penetra e dissipa as trevas e chama os homens para a luz. Neste sentido, a *luz* simboliza a força que dá e que tira a vida; sendo tal e qual a luz, assim será a vida. A natureza e o nível da vida dependem da luz recebida.

4.5.3 Água-líquido / gelo-sólido

Na antítese *água* (líquido) e *gelo* (sólido), a presença do signo *água* em *Persas* também traz significações simbólicas. Conforme assinalam Chevalier e Gheerbrandt (verbete: *água*, p. 15), ela é símbolo da dualidade do alto e do baixo (água de chuva – água do mar), a primeira das quais é pura, a segunda salgada. Símbolo de vida, pura,

ela é criadora e purificadora; amarga, ela produz a maldição. Os rios podem ser correntes benéficas ou dar abrigo a monstros. As águas agitadas significam o mal, a desordem. Os maus são comparados ao mar agitado, pelo que as águas amargas do oceano designam a amargura do coração. O homem deve passar pelas águas amargas quando toma consciência da própria miséria, santa amargura que se transmudará em júbilo.

O simbolismo da água pode reduzir-se, ainda, a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação e centro de regeneração. Esses três temas se encontram nas mais antigas tradições e formam as mais variadas combinações imaginárias – e as mais coerentes também. Ou seja, as águas conservam invariavelmente a sua função: desintegram, abolem as formas, “lavam os pecados”, purificam e, ao mesmo tempo regeneram. Para Chevalier e Gheerbrandt, o simbolismo geral do mar aproxima-se ao da água. Em *Persas*, o mar é símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. O mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes e as realidades configuradas, uma situação de ambivalência que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal.

Nas passagens a seguir, o mar é ao mesmo tempo imagem da vida e imagem da morte:

“Viram-se as quilhas e o **mar** desaparece sob pilhas de destroços e corpos ensanguentados. As costas rochosas enchem-se de cadáveres e a fuga desordenada apodera-se do que resta da armada dos bárbaros, que põem nos remos a sua salvação. Entretanto os gregos, como se de atuns ou outros peixes soltos da rede se tratasse, ferem-nos arrasam-nos, com pedaços de remos, fragmentos de destroços! E gemidos

entrecortados de soluços, cobriram o **mar** até que o olhar sombrio da noite nos envolveu e nos salvou. Quanto ao montante das nossas perdas, nem dez dias inteiros de cálculos chegariam para o fixar. Dir-te-ei apenas que jamais, num só dia, pereceu tão elevado número de homens” (vv. 419-432).

“Nessa noite um deus suscitou um inverno precoce que **gelou todo o curso do Estrímon sagrado**. Muitos, até então desprovidos de fé, ergueram aos deuses as suas preces, adorando a terra e o céu. Terminadas essas invocações, **o exército inicia a passagem do rio de gelo**. Mas só aqueles que conseguiram atravessá-lo, antes de o deus sobre ele lançar os seus raios, se encontram hoje vivos. **O disco brilhante do Sol, trespassando com suas chamas o centro da corrente gelada, fá-lo ceder**. E os homens caem uns sobre os outros e feliz aquele que mais depressa perde o sopro da vida” (vv. 495-506).

Após a derrota e retirada por terras devastadas chegam ao Estrímon sagrado, descobrem que um inverno precoce congelou, de um dia para outro, sua corrente. Essa ponte de gelo, construída pelos ventos, parece de início uma ajuda do alto. Mas ao atravessarem o caminho gelado, o sol aqueceu o leito do rio e rompeu seus blocos. Todos recuaram uns sobre os outros e os mais felizes foram os que se afogaram mais depressa. A água gelada (o gelo) exprime a estagnação no seu mais alto grau, a ausência de calor na alma, a ausência do sentimento vivificante e criador que é o amor. Representa a completa estagnação psíquica, a alma morta.

Chevalier e Gheerbrandt (verbete: *sol*, p.836) afirmam que o simbolismo do *sol* é tão diversificado quanto é rica de contradições a realidade solar. Se não o próprio deus, é, para muitos povos, uma manifestação da divindade. O Sol imortal nasce toda a manhã e se põe toda a noite no reino dos mortos; portanto pode levar com ele os homens e, ao se pôr, dar-lhes a morte; ao mesmo tempo, pode guiar as almas pelas regiões infernais e trazê-las de volta à luz no dia seguinte. O Sol é a fonte da luz, do

calor, da vida. Seus raios representam as influências celestes ou espirituais recebidas pela Terra. Identificada com a Grande Mãe, a terra é um símbolo de fecundidade e regeneração, sendo valorizada pela capacidade de produzir frutos.

4.5.4 Arco-Persas / lança-Gregos

Como forma de distinguir a arte de combater dos Persas e dos Gregos, Ésquilo contrapõe respectivamente, ao longo da peça o *arco à flecha*. Portanto, ao passo que os Persas lutam de longe, os Gregos preferem o tipo mais heroico da luta corpo a corpo.³⁰⁹ As armas indicam poder, mas são simbolicamente ambíguas, pois servem tanto para o ataque quanto para a defesa e proteção. São atributos dos heróis e deuses da guerra. O *arco* é a arma da noite enquanto a *lança* é a arma do hoplita, ligada aos valores do combate aberto, em que falange enfrenta falange:

(I) Corifeu

“E Artembares, o cavaleiro, Masistres, Imaio, **o valoroso arqueiro**, Farandaces e Sostanes, que comanda os seus corcéis” (vv. 31-32).

“Vamos, Persas, sentemo-nos sob este tecto antigo e façamos uma reflexão sábia e profunda, que a necessidade impõe, sobre a situação do rei Xerxes, filho de Dario, descendente daquele a quem a nossa raça deve o nome. **Será a corda do arco que triunfa ou a ponta da lança que demonstrará a sua força?**” (vv. 140-149).

(II) Coro

“Os seus olhos desferem o clarão azul sombrio de um dragão sangrento. Dispondo de mil braços e mil naus, ele guia o seu carro sírio, levando contra **um povo ilustre pela lança o Ares de arco dominador**” (vv. 82-87).

³⁰⁹ Vide ÉSQUILO, op. cit., 1998, p. 22.

(III) Rainha e Corifeu

“É o **arco** e a **flecha** que brilham em suas mãos?” (v. 239).

“Não, é a **lança** para o corpo e o escudo que lhes serve de armadura” (v. 240).

(IV) Mensageiro

“Para além da chuva de pedras que, partindo das mãos dos Gregos **os atingiam, também os dardos, desferidos pela corda do arco**, os dizimavam. Por fim, lançando-se num só ímpeto, os invasores ferem, fazem em bocados os corpos daqueles desgraçados até os exterminar completamente” (vv. 459-464).

Chevalier e Gheerbrandt (verbete: *arco*, pp.79-80) dizem-nos que o arco é uma arma nobre de combate, mas também de exorcismo e expulsão. Símbolo do poder guerreiro, da superioridade militar, do destino, é também ele que manifesta a própria vontade divina. A flecha identifica-se com o relâmpago e o raio e destina-se a ferir o inimigo. Na base desse simbolismo encontra-se, segundo os autores, o conceito de tensão dinamizante definido por Heráclito como expressão da força vital, material e espiritual. O arco e as flechas de Apolo são a energia do sol, seus raios e seus poderes fertilizadores e purificadores. Principalmente os humanos ser-lhe-ão submissos, pois, na sua qualidade de arqueiro, ele é o senhor de seus destinos. Arco e flecha são, dessa forma, símbolos da guerra e do poder. O arco indica muitas vezes a elasticidade e a força vital; a flecha é um símbolo da rapidez e também da morte súbita (por exemplo: é eventualmente símbolo da peste), representando com frequência um movimento que ultrapassa uma determinada fronteira; é, ao mesmo tempo, símbolo da luz e do conhecimento.

Para Chevalier e Gheerbrandt (verbete: *lança*, pp.535-536), a *lança* é também, como todas as armas, símbolo da guerra e do poder. Além disso, também é símbolo dos raios de sol e um símbolo fálico, sendo eventualmente associada ao eixo do Mundo. No sentido estrito, a lança é um atributo da coragem, uma das virtudes cardeais; as personificações das virtudes aparecem por esse motivo como atributos quase sempre representados com lanças. No mundo greco-romano a lança era um dos atributos de Atena (Minerva), e também aos combatentes, oficiais ou soldados que haviam feito uma ação notável era oferecida uma lança como recompensa; mas ela geralmente não tinha ponta, não só porque era honorífica, mas porque não conferia nenhuma autoridade pública, nenhum comando.

4.6 SENTIDO E REFORÇO DO SENTIDO DO DRAMA

Na construção da ação dramática da peça, o personagem trágico sofre uma série de inversões, as quais são alinhavadas ponto a ponto na tessitura do *mythos* a partir da sua própria ação. À vista disto, a posição de Xerxes tende a passar da felicidade para a desdita. Sua ação, perpetrada por uma astúcia que desconhece a verdadeira sabedoria – ou seja, o reconhecimento das fronteiras do homem – desperta o processo da justiça divina. Aqui, parece encerrar-se o valor seminal que infunde sentido ao drama: a dialética, recorrente na tragédia de Ésquilo, entre a *hybris* do herói e o empenho dos deuses. A soberba do rei persa é chamada a uma prestação de contas e Zeus reservou para si mesmo essa incumbência.

A contraposição da *hybris* para os Gregos era o *metron*: um novo modo de agir que insere o homem em uma condição em que ele perceberia as fronteiras da ação

através da razão livre. Ou seja, ele deve conhecer a si mesmo como um ser que aprende a conhecer a origem, a sua *archê*, assim como aprende a conhecer seu fim, o seu *telos*, até onde ele deve ir. Esse homem, então, teria a compreensão de seu todo, e com efeito poderia ser feliz. Para os Gregos a felicidade ocorreria quando o homem se desse conta do que ele é. O que eles buscavam era viver sob a égide do *metron*, algo aparentemente reservado aos deuses. Todos os deuses deveriam se submeter a ela e por sua vez a Zeus, à *dike*, à justiça. Entrementes, há de se destacar que nas tragédias em que a *hamartia* aparece associada à *ate* e/ou a *hybris*, as relações entre esses conceitos nem sempre são previsíveis. Algumas vezes, por exemplo, é a *hybris* do herói que desencadeia a *ate* sobre ele e sobre os seus descendentes, criando oportunidades para a *hamartia* que, por sua vez, reforçaria a *ate* com relação às gerações vindouras; outras vezes, a *ate* já pesa sobre o herói, e a *hybris* parece ser apenas uma forma de justificar a responsabilidade do herói sobre sua *hamartia*. Mas o importante é entender que *ate* e *hybris* são conceitos que se aproximam do universo mítico e religioso do povo grego do século V a.C., e que são necessários para articular a *hamartia* e provocar o efeito de tragicidade da ação. Notadamente, em *Persas*, a confluência dessas noções traduz-se na tensão entre a euforia e o receio, que vai caracterizar o clima da peça até à chegada do Mensageiro.

Movido por excesso de confiança e seguindo seu orgulho, a desmesura de Xerxes não conheceu fronteiras. Sua *hybris* foi além, ultrapassou a medida – é um transgressor de limites. É o que se percebe quando, no Párodo, o Coro menciona pela primeira vez a construção da ponte por Xerxes, vista como um jugo que se impunha ao mar. O Espectro de Dario, com a clarividência que lhe é própria por já estar morto, não

deixa dúvidas de que a construção da ponte foi ultrajante para os deuses (vv. 745-50). Segundo Heródoto, quando Xerxes ordenou a construção de pontes sobre o Helesponto, unindo a Ásia à Europa, encarregou de tal missão os Fenícios, que utilizaram na construção cabos de linho branco, e os Egípcios, que utilizaram cabos de papiro. Finalizada a obra, sobreveio uma tempestade que as destruiu. Foi então que, conforme Heródoto, Xerxes mandou açoitar o mar (VII. 35, 1-3):

Informado desse fato, Xerxes, furioso, mandou castigar o Helesponto com trezentas chicotadas e lançar ao mar um par de travões. Ouvi dizer até que ele tinha mandado juntamente com os executores dessas ordens pessoas incumbidas de marcar o Helesponto com um ferro em brasa. É certo, porém, que ele ordenou aos encarregados de açoitá-lo que cumprissem as suas ordens pronunciando as seguintes palavras bárbaras e arrogantes: “Água amarga! Nosso senhor te inflige este castigo porque o ofendeste sem ter sofrido da parte dele ofensa alguma. O rei Xerxes te atravessará, queiras ou não. É muito justo que nenhum homem te ofereça qualquer sacrifício, pois es apenas um rio turvo e salobro. “Ele mandou punir o mar dessa maneira e decapitar os dirigentes da construção das pontes sobre o Helesponto.³¹⁰

Embora a tragédia não mencione esse incidente, é clara a relação direta que existe entre a derrota do exército persa e a *hybris* de Xerxes, ou seja, entre um mau comportamento religioso e o castigo imposto pelos deuses a esse comportamento: “a peça de fato, não é a tragédia da derrota da Pérsia, mas a tragédia do pecado de Xerxes”, como defende Kitto.³¹¹

Fialho esclarece que o tempo em Ésquilo é sentido como lugar de revelação e atuação do divino, lugar onde é dado ao homem conhecer e experienciar essa manifestação dos deuses ou de forças divinas- quer ela ocorra tarde, quer venha em breve.³¹² Neste contexto, Xerxes é o protagonista trágico, que se apresenta ao findar o drama como símbolo da derrota; ele aparece abatido e aniquilado, a alma derrotada

³¹⁰ HERÓDOTO, op. cit., 1998, pp. 78-79.

³¹¹ KITTO, op. cit., 1961, p. 43.

³¹² FIALHO, op.cit.,1989-1990, pp. 51-64.

como seu exército. É a decadência do Grande Rei, apeado por golpes de arrogância. Não suscita nem piedade nem emoção:

O ídolo ruiu, sua cabeça de ouro se partiu e dali escapam, como os ratos escondidos na da Bíblia, os vãos arrependimentos e os moles tremores de uma alma efeminada. Não é um rei que volta de uma guerra malsucedida, firme ante a fortuna adversa e ainda brandindo sua espada quebrada, mas um fugitivo deplorável, que paga com lágrimas todo o sangue que verteu. Ele se acusa sem dignidade, ele se humilha sem nobreza. Apela, não para as armas. Mas para os gritos do povo que desgraçou [...] que foi feito daquele formidável monarca glorificado no prólogo, cujo carro tirado por milhões de homens atravessava e subjugava nações?³¹³

O rei corporifica o herói trágico por ter a responsabilidade de uma nação, arruinando a si e a ela ao cortar suas possibilidades de futuro. Percebe-se que a *hybris* de Xerxes se deu em dois momentos: a) quando construiu a já referida ponte sobre o Helesponto, e b) quando, tendo conquistado algumas cidades gregas, profanou seus templos. Isso verifica-se, no Terceiro Episódio, nas seguintes palavras:

“Ao invadir a terra grega, eles não hesitaram em despojar as estátuas dos deuses e em incendiar os templos. E os altares foram destruídos e as estátuas dos deuses desenraizadas e deitadas abaixo dos seus socos, em confusão. Os crimes por eles cometidos estão a ser pagos condignamente e outros castigos se seguirão: o edifício da desgraça ainda não tem assentes os seus fundamentos, o mal ainda está na infância” (vv. 809-816).

Tais atitudes, ofensivas aos deuses, atraíram sobre Xerxes a cólera destes. Dario mostra como Xerxes transgrediu duplamente a ordem, a da natureza – deveria respeitar o bloqueio natural do mar – e a dos homens - não era lógico que atacasse novamente um exército já vencedor em Maratona. Por ultrapassar os limites impostos ao homem, foi castigado. Nota-se que o trágico se encontra na punição da ação desmedida de Xerxes, a qual é efeito dos deuses e do homem em igual medida. Sua

³¹³ Vide SAINT-VICTOR, op. cit., 2003, pp. 159-160.

ardente vontade chocou-se com a ordem divina e fez com que sua queda-ruína se tornasse significativamente um testemunho dessa ordem, lembrando aos Gregos que se o homem ultrapassa o *metron*, a medida humana de cada um, comete de imediato uma *hybris*, a violência feita a si próprio e à divindade. Nas palavras de Dario:

“A insolência, ao crescer, produz a espiga da cegueira e a ceifa far-se-á numa seara de lágrimas. Conservando diante dos olhos este castigo, lembrai-vos sempre de Atenas e da Grécia e que ninguém despreze a sua sorte presente porque ao cobiçar o que é dos outros, pode deitar por terra uma grande felicidade. **Zeus, severo juiz, castiga os pensamentos demasiados soberbos**” (vv. 821-838).

O castigo vem como um relâmpago que tudo vai iluminar e devorar, é imediato: *ate* (a cegueira da razão) se apossa do pobre mortal. Tudo o que este fizer, fa-lo-á em direção ao abismo final, à queda fatal nos braços da *moira*, a Parca suprema, o destino inelutável. O livre arbítrio oprimido pela tirania do destino:

“Mas ao engano astucioso dum deus que mortal poderá escapar? Quem poderá facilmente saltar fora, por mais ágil que seja o seu pé?” (vv. 94-96).

“Blandiciosa, Ate atrai o homem às suas redes, donde nenhum homem será capaz de se evadir num salto” (vv. 99-100).

“Antigo é o destino que os deuses fixaram aos Persas, permitindo-lhes apenas as guerras que destroem as muralhas, os assaltos de cavalaria, o derrube das cidades” (vv. 104-106).

Essa queda punitiva de Xerxes já pode ser percebida quando, no Primeiro Episódio, o Mensageiro relata à Rainha Atossa o erro cometido por Xerxes durante o confronto naval com os gregos em Salamina:

“Na origem de toda a nossa desgraça, senhora, está um gênio vingador ou um deus mau, surgido não se sabe donde. Um Grego do exército ateniense veio, efetivamente, dizer ao teu filho Xerxes que, uma vez chegada as trevas da escura noite, os Gregos não esperariam mais, mas que, lançando-se sobre os bancos das naus, tentariam salvar-se, cada um por seu lado, numa fuga furtiva. Assim que isto ouviu, sem suspeitar da astúcia do Grego nem da inveja dos deuses, Xerxes faz a todos os comandantes navais a seguinte proclamação: quando o Sol tiver deixado de aquecer a Terra com os seus raios e as trevas ocuparem o recinto sagrado do céu, deverão todos dispor em três linhas o grosso das suas naus para guardar as saídas e os estreitos do rumoroso mar, enquanto outras farão o cerco à ilha de Ájax”(vv. 353-69).

Quem engana Xerxes é, de uma só vez, um grego do exército ateniense, de nome Sicino, cuja astúcia lhe torna possível enganar o rei persa e um “gênio vingador” ou “deus mau” que, por inveja, lança sobre Xerxes a ruína. A cada ser, como a cada componente do universo, está destinada uma *moira*, uma parte. Hesíodo diz, na Teogonia, que mortais e Imortais nasceram de uma única mãe, a Terra de seios fartos (vv.116-122).³¹⁴ Píndaro canta magistralmente, no início de uma Nemeia: “Há a raça dos homens e há a raça dos deuses; mas ambas saíram da mesma matriz. Só a diferença de poder as separa: uma passa, enquanto a outra encontra morada eterna e inquebrantável no céu de bronze (Estrofa I, vv.1-4) ”.³¹⁵ Os estóicos dirão mais tarde que “o homem é um deus mortal”. Nem os deuses podem se furtar à imortalidade, nem os homens à condição mortal. Neste contexto, é importante lembrar que a tragédia se

³¹⁴ HESÍODO. *Teogonia: A origem dos deuses*. Estudo e Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras. 2001. Biblioteca Pólen. “Sim bem primeiro nasceu Caos, depois também Terra de amplo seio, de todos sede irresvalável sempre, dos imortais que têm a cabeça do Olimpo nevado, e Tártaro nevoento no fundo do chão de amplas vias, e Eros: o mais belo entre Deuses imortais, solta-membros, dos Deuses todos e dos homens todos ele doma no peito o espírito e a prudente vontade” (vv.116-122).

³¹⁵ PÍNDARO, *Nemeia 6. Odas y Fragmentos. Olímpicas- Píticas-Nemeas- Ístmicas- Fragmentos*. Introducción, traducción y notas de Alfonso Ortega. Editorial Gredos S.A. Biblioteca Clásica Gredos, 68. Madrid.España, 1984, pp. 243-244.

inicia com o rei Xerxes sendo invocado e comparado a um deus, destarte, sua lucidez não lhe revelou quem era o grego do exército ateniense, “o gênio vingador” ou “o deus mau” que trouxe a mensagem: não suspeitou da astúcia do grego nem da inveja dos deuses, empolgado por uma desmesurada confiança:

(I) Mensageiro

“[...] os Gregos dispunham apenas de um total aproximado de dez vezes trinta naus, com uma reserva de dez, ao passo que Xerxes comandava seguramente um milhar, a que se somavam duzentas e sete naus superiores em velocidade. [...] **Mas houve um deus que destruiu o nosso exército, ao fazer que a sorte desequilibrasse, em favor dos Gregos. O peso dos pratos da balança**” (vv. 338-347).

“Na origem de toda a nossa desgraça, senhora, **está um gênio vingador ou um deus mau**, surgido não se sabe donde” (vv. 353-354).

“Deste modo, se os Gregos tentarem escapar à morte má, buscando a salvação numa saída furtiva pelo mar, a todos caberá a mesma sorte: a cabeça cortada. **Assim falou Xerxes, empolgado por uma desmesurada confiança: não previa o futuro que lhe reservavam os deuses**” (vv. 371-374).

(II) Rainha Atossa

“Para mim, hoje, tudo se apresenta envolto em medo. **A meus olhos os deuses revestem a forma do inimigo**. Nos meus ouvidos ecoa um clamor que não é de salvação, porquanto o temor da desgraça não cessa de aterrar a minha alma” (vv. 603-606).

Como se vê, o Olimpo se manifesta a todo o instante, os Imortais vão e voltam, entre o céu e a terra, com a familiaridade e a facilidade dos pássaros. Nesse sentido, tal como no mito de Édipo, a figura do rei Xerxes põe em cena uma das questões mais vigorosas – e trágicas – acerca da questão do saber. Xerxes também encarna essa dialética de saberes, sendo um mortal que supõe saber, mas não sabe. Seu

conhecimento é enganoso, na medida em que o conhecimento real é atributo dos deuses. Por ser mortal, e não enxergar para além do visível, Xerxes ignora se sua ação culmina em bem ou em mal. Sua queda punitiva deve-se à irresponsabilidade, cuja falta de bom senso o levou à guerra; à ação de um deus que, turbando-lhe a mente, privou-o da razão; a uma loucura que o acometeu, como afirma o Espectro de Dario: “Não foi uma verdadeira loucura que se apoderou de meu filho?” (vv. 750-1, p. 51).

A atuação da *ate* insere Xerxes neste mundo da loucura, que sobre ele opera como um agente maléfico que, o possuindo, faz com que cometa todas essas ações irrefletidas. Moreau explica que atuação de elementos estranhos que adentram o espírito do homem para fazê-lo agir dessa forma apresenta-se no mundo das tragédias de Ésquilo tanto no caos exterior quanto no caos interior, recebendo no último caso o nome de loucura. Ou seja, as atitudes de Xerxes em oposição aos Gregos determinam o caos que ocorre no mundo físico da tragédia, mas o caos também se manifesta como algo pertencente a um indivíduo que não está de posse de sua racionalidade, daí a loucura. Segundo o mesmo helenista, “todo grande crime está associado, na obra de Ésquilo, à loucura [...]; todo culpado, todo criminoso, é um ser cujo espírito se abandona ao irracional e à desordem. Mas se a loucura está associada ao crime, ela está também ao castigo”.³¹⁶

O desdobramento da justiça divina revela o alcance trágico na natureza da ação. Imbricado nos desígnios dos deuses, o resultado da ação escapa ao controle humano. As personagens esquilianas exprimem a angústia diante de uma decisão. Decisão essa que, apesar de deitar raízes no íntimo dos homens, é também fruto da vontade

³¹⁶ Vide MOREAU, A., *Eschyle, la Violence et le Chaos*. Paris: Les Belles Lettres, 1985, p. 237.

enigmática dos deuses.³¹⁷ Entre dois polos opostos, a ação humana é constantemente carregada de tensão e a justiça é encarada como um caminho impenetrável.³¹⁸ Romilly observa que o medo e a angústia declarados pelas personagens de Ésquilo não querem significar que aos homens resta apenas o desamparo diante da cólera divina. O problema não é esse, mesmo porque à cólera dos deuses foi acrescido o sentido de realização da justiça. O temor e a angústia multiplicam-se como sintoma da obscuridade a envolver os desígnios divinos.³¹⁹

Saint-Victor, examinando a última parte da tragédia, chama-nos à atenção para a passagem em que Xerxes excita o Coro a lamentar-se com ele e, numa opinião que compartilhamos, considera que há uma mudança de tom, que a tragédia desanda subitamente em comédia ou, pelo menos, em drama satírico.³²⁰ Após celebrar solenemente o luto dos bárbaros, personificado nos Fiéis e em Atossa, Ésquilo o escarnece em Xerxes, que traz da derrota uma alma acovardada. Esse desfecho ocorre seguindo a nota ditada pelo senhor, pois Xerxes já não é um rei que partilha a desolação de seu povo e sim um chefe de orquestra de um coro de escravos, da Ásia servil que repete frase a frase, como um eco os lamentos do Rei. Xerxes organiza a pantomina do Coro: prescreve os gestos, escande os espasmos, regula os desgrenhamentos, controla

³¹⁷ Vide LESKY, op.cit.,1983, pp. 13-23. Lesky, refletindo sobre a relação entre necessidade e responsabilidade na ação humana, diz que em Ésquilo “as situações trágicas de fato emergem da fusão indissolúvel entre necessidade e vontade pessoal. Liberdade e obrigação estão unidas de um modo genuinamente trágico”.

³¹⁸ Um bom exemplo da justiça divina encarada como potência enigmática e envolta em mistérios pode ser extraído de *Suplicantes*. O coro assim se pronuncia: “Os caminhos do pensamento divino levam ao seu objetivo, por entre matagais densos e sombras espessas que nenhum olhar poderia penetrar.” Vide ÉSQUILO. *As Suplicantes*. Tradução, prefácio e notas de Urbano Tavares Rodrigues. Editorial Inquérito Limitada, Lisboa, Edição nº 16 102/0002, (vv. 75-78).

³¹⁹ ROMILLY, Jacqueline de, *La crainte et l'angoisse dans le theater d'Éschyle*. Paris, Les Belles Lettres, 1971, p. 14.

³²⁰ Cf. SAINT-VICTOR, op. cit., 2003, p. 162.

as contusões. Tudo se executa em cadência, como ao bater de palmas de um mestre de cerimônias fúnebres:

“Ai, ai” (v.1031). Grita o Coro de anciãos. Não basta, exige ele “ É mais que “ai de nós”! (v.1032). Geme mais. “Ai, ai! Que tristeza” (v.1039). Geme o Coro.

O crescendo não lhe parece suficientemente forte. Xerxes excita-o, exaspera-o, chicoteia essa torrente de lágrimas como chicoteara o Helesponto, para fazê-lo espumar e inchar:

“Grita em resposta aos meus gritos” (v.1040). “O meu coração não pede outra coisa, senhor! ” (v.1049). “Ergue bem alto os teus gemidos” (v.1050). “Ai, ai, ai! Negras pancadas juntarei aos meus gemidos” (v.1051). Bate também no peito e ergue o canto mísió” (v. 1054). “Arranca também o pelo da tua barba” (v. 1056). “Solta gritos agudos” (v. 1058). “Assim farei” (v.1059). “Rasga a veste que te cobre o peito com todo o vigor das tuas mãos” (v.1060). “Arranca também os cabelos enquanto gemes pelo exército” (v. 1062). “Às mãos cheias, às mãos cheias, lamentosamente” (v.1063). “Enche os teus olhos de lágrimas” (v.1064). “Já estão inundados” (v.1065). “Vai, gemendo para o palácio” (v. 1068). “Ergue um lamento pela cidade” (v. 1070). “Ai, sim, sim!” (v. 1071). “Acompanhai de soluços a vossa marcha solene e delicada” (v.1072). “Serei a tua escolta com meus lúgubres gemidos” (v.1076).

O que temos é uma espécie de canto patético elevado ao extremo. Segundo Saint-Victor faz-se necessário lembrar que havia uma loucura furiosa na forma como o Oriente manifestava seus lutos: vociferações de arrebentar o peito, vestes rasgadas, cabelos arrancadas, mãos torcidas e braços mordidos, rostos arranhados pelas unhas ou riscados com facas. Os Gregos, a quem repugnavam os excessos de toda sorte,

zombavam desses desregramentos”.³²¹ Palavras frenéticas, soluços, gritos agudos eriçados de assonâncias e onomatopeias que vão aos poucos dominando, arrebatando o Coro. O risível se mescla ao horrível. O que temos, ao final, é Xerxes ridiculamente embriagado pelas próprias lágrimas, querendo que à sua volta toda a Pérsia bebesse delas.

Enquanto homem transgressor, Xerxes é punido porque viola a ordem natural *deus/humano, imortal/mortal*. Seu castigo é proporcional à altura (rei dos Persas). É um herói trágico, símbolo da condição humana dilacerada. A vontade individual de um homem – *a vontade de poder* – que não respeitou os deuses, açoitando o mar, e a liberdade dos Gregos, protegidos pelos deuses e já vencedores em Maratona. O poeta grego, depois de degradar Xerxes, apontar sua covardia e expor sua alma, acaba por afogá-lo em suas próprias lágrimas. As flechas não estão mais lá, mas Xerxes recebe a que o Coro lhe dispara. Sua máscara trágica tem uma expressão esmagadora.

³²¹ Cf. SAINT-VICTOR, op. cit., 2003, pp. 162-163.

Capítulo V

LINGUAGEM E SIMBOLISMO EM *SETE CONTRA TEBAS*

Interessa-nos neste último capítulo apresentar as imagens simbólicas presentes na poética da peça *Sete contra Tebas* de Ésquilo. Trata-se, sobretudo, de um texto dramático que, movendo-se do começo para o meio e para o fim, está repleto de imagens recorrentes que vão tomando corpo à medida que o enredo se desenrola. Como bem nota Schüler, “Ésquilo pensa por imagens”.³²² Daí que o drama ecluda e se realize antes de tudo pelo confronto de imagens e palavras arremessadas em um jogo semiótico mantido sempre em tensa ambiguidade, de onde resultam não só um estilo, mas, sobretudo, uma carga e uma tensão definidoras daquilo que vem a ser a poesia trágica. Essas imagens convidam-nos a ultrapassá-las, a transportarmo-nos em pensamento para lá do que elas são na sua realidade imediata, como pistas, dados e indícios para encontrarmos a significação que, pela sua profundidade e vastidão, as ultrapassa. O simbolismo nos desafia a não nos limitarmos ao que se tem à frente dos olhos, mas a buscar outras representações de ideias, nesta luta entre as significações e as suas representações sensíveis. Dentro deste complexo mundo imagético de Ésquilo, o *símbolo* é o princípio construtor da estrutura da peça. Manifesta-se, realiza-se e desvela-se. São *símbolos* que emergem dos combates míticos, da alusão aos conflitos humanos e do destino do herói mítico. Esse suporte simbólico evoca ideias que coordenam os valores míticos e os valores cósmicos como duas línguas diferentes a serem decifradas.

O homem e seu destino demonstram a potencialidade dessa simbolização. É a imagem da vida constituída, simbolicamente, pelos mitos, visto que, na tragédia, as intenções simbólicas das divindades apresentam-se tão somente como o reflexo das

³²² Vide ÉSQUILO, op. cit., 2003, p.16.

intenções reais do homem. Etéocles e Polinices trazem a *hamartia*, a marca simbólica da maldição familiar, impulsionados pela *hybris*, que trata da conduta que compromete o bem-estar a partir do excesso. Estando além disso envoltos pela *ate*, a ira, cólera, cegueira que leva à ação desvairada, não conseguem ver a luz, atingindo por fim a ruína. São perseguidos pelas *Erínias*,³²³ que tinham por dever a manutenção da ordem e da harmonia na família, na sociedade e no mundo moral. Inspiravam o temor dos remorsos, dos castigos inevitáveis e, por isso mesmo, faziam os homens compreender as doçuras de uma consciência honesta e as vantagens da virtude. Por fim, entendemos que a linguagem é representação mimética, que imita recriando aquilo a que se reporta. Consiste em um engenhoso artifício que traduz esteticamente o pensamento trágico, que insiste em revelar o absurdo e a contradição inerentes à vida, e também a impotência da condição humana diante da lei divina.

O poeta, ao contrário de refletir o espaço humano como lugar de conciliação onde os valores são inequívocos e transparentes, põe em jogo fenômenos culturais e desvela a cultura em sua natureza problemática e ambígua. Dir-se-ia que a fonte de orientação do homem no mundo não é ele mesmo, mas a divindade, o rei e o oráculo.

³²³ São geralmente três, ALECTO, TISÍFONE E MEGERA, representadas como três gênios alados, com os cabelos mesclados de serpentes e tochas ou chicotes nas mãos. Quando se apoderam de uma vítima, enlouquecem-na, torturando-a de todas as maneiras. Protetoras da ordem social, castigam todos os crimes suscetíveis de perturbar, punindo também o excesso, a *hybris*, que tende a levar o homem a esquecer-se da sua condição de mortal. Uma das funções essenciais das Erínias é naturalmente castigar o assassino, não apenas o que age voluntariamente, mas o homicida em geral, pois o crime é uma mácula religiosa que põe em perigo a estabilidade do grupo social no qual é cometido. Geralmente o assassino é banido da cidade e anda errante de terra em terra, até ao momento em que alguém aceita purificá-lo do seu crime. Muitas vezes, é acometido de loucura por ação das Erínias. Cf. GRIMAL, Pierre, *Dicionário da mitologia grega e romana*. Editora: DIFEL, Lisboa, Coordenador da edição portuguesa: Victor Jabouille, 2009, pp.146-147. Na última parte da *Oresteia* de Ésquilo – *Euménides* – as Fúrias perseguem Orestes, ainda que este já se encontre purificado. Por conselho de Apolo, Orestes refugia-se no templo de Atena e apela para o julgamento da deusa, terminando absolvido. Humilhadas, as Fúrias ameaçam esterilizar a cidade de Atenas, mas a deusa consegue tranquilizá-las, concedendo-lhes honras e tornando-as protetoras da cidade. Terminados os crimes, a vingança do sangue passará a ser feita, daí em diante, por um tribunal. Contudo, a hereditariedade e a fatalidade continuarão na dependência da intervenção dos deuses. As Erínias transformam-se em deusas benevolentes (Euménides) e vão tomar posse dos seus tronos numa gruta do Erectéion, monumento do topo da Acrópole.

Ele se representa como peça de uma engrenagem movimentada por leis divinas e os enigmas do mundo lhe são apresentados como manifestações do sagrado.

5.1 ESTRUTURA DA PEÇA TERMINAL DE TRILOGIA

No arranjo dramático de *Sete* circunscreve-se o plano mítico do ciclo tebano, em cujo centro o homem é inegavelmente o conflito. Nele, os valores e os crimes, o passado e o presente, a civilização e selvajaria confluem de modo trágico e insolúvel. As Erínias³²⁴ da raça, em gerações sucessivas, auxiliadas pela *ate*, o espírito de desvario criminoso, vêm punir os crimes da casa. O drama desenvolve-se, assim, em torno de ações que fecham o ciclo épico, dentro do qual se consumou o destino dos Labdácidas – *abyssus abyssum invocat* (um abismo chama outro abismo).

Ésquilo ficou conotado com o desenvolvimento do número de episódios na tragédia, em contraponto com as intervenções do Coro. São os primeiros o que dão voz aos mitos épicos, herdados através dos séculos pela mais alta tradição da poesia e da religião gregas. O Coro realiza desta forma o sentido histórico principal da poesia trágica, o de pôr sob reverência, mas também sob análise crítica, a tradição poética anterior. A tradição e o presente poético gregos entrecruzam-se, resultando na dinâmica trágica que une e separa o Coro e os episódios, o canto e a fala.

O Coro não desempenha a função de espectador ideal, como o considera o Romantismo alemão, mas em Ésquilo ele representa muitas vezes a voz do poeta ou

³²⁴ De acordo com COMMELIN, Etéocles e Polinices foram perseguidos, notadamente, pela Erínia Tisífone, a mesma que, tradicionalmente vestida com uma túnica ensanguentada, está sentada e vela noite e dia à porta do Tártaro. Assim que a sentença é pronunciada aos criminosos, ela se arma de sua chibata vingadora, fustiga-os implacavelmente e insulta-os ao se lamentarem; com a mão esquerda, apresenta-lhes serpentes horríveis e chama suas bárbaras irmãs para secundá-la. Era ela que, para punir os mortais, espalhava a peste e os flagelos contagiosos. Essa Fúria tinha no monte Citéron um templo rodeado de ciprestes, onde Édipo, cego e banido, foi buscar asilo. Vide op. cit., 2011, p. 197.

amplifica as consequências da ação das personagens da orquestra. A coesão estrutural da peça é lapidada de tal forma que toda a ação dramática converge para a cena central dos escudos, irrompendo em um núcleo composto por uma série de sete blocos de falas e réplicas entre o mensageiro e Etéocles.³²⁵

No Prólogo (vv. 1-77), Etéocles, interpela os cidadãos de Tebas e fala dos deveres de cada um, os seus próprios e os deles, porque o adivinho sagrado e mestre dos oráculos, Tirésias, por auspício soube que nessa noite um tremendo ataque aqueu tinha sido tramado contra a cidade cadméia. O Mensageiro relata o juramento dos sete chefes inimigos e, no Párodo (vv. 78-180), o Coro descreve os sinais de aproximação do exército atacante: estrondos de armas, eixos de roda a ranger, relinchar de cavalos, lanças a vibrar, freios a ressoar a morte, o clangor dos escudos de bronze a retinir nos portais. Apavorado, afligindo-se em súplicas, invoca Deuses e Deusas, pergunta-se diante de quais Numes pátrios prosternar-se em preces. No Primeiro Episódio (cena epirremática,³²⁶ vv. 181-286), Etéocles afronta o gênero das mulheres, alegando que os seus choros histéricos e correrias produzem, pelo clamor das vozes, a covardia, fortalecendo os de fora contra os de dentro. No Primeiro estásimo (vv. 287-374) assistimos ao pânico delirante; cresce o temor da cidade ser lançada no Hades, reduzida à cinza; gritos de dor, visão pavorosa da cidade devastada com chamas devoradoras, das prisioneiras e do espólio de guerra. O tumulto ecoa pela cidade,

³²⁵ Vide ÉSQUILO, op. cit., 2003; MOTA, op. cit., 2013. Vide também ÉSQUILO, op.cit.,2009.

³²⁶ “EPIRREMA” e “cena epirremática” são formas usuais para caracterizar um tipo de diálogo que assumiu ao longo de vários séculos as formas mais variadas e interessantes. Os diálogos lírico-epirremáticos em *Sete contra Tebas* surgem menos individualizados que nas peças anteriores (*Persas* e *Prometeu*), menos distintos da ação. Há uma fusão mais perfeita destas estruturas no tecido geral do drama. Vide PULQUÉRIO, Manuel de Oliveira, *Estrutura e função do diálogo lírico-epirremático em Ésquilo*. Dissertação de Doutoramento. Portugal: Coimbra, 1964, p. 11. Segundo MOTA, o *epirrema* é o diálogo verbo-musical entre o canto do coro e a fala de Etéocles, onde um fala e o outro canta. Após esses encontros, segue-se sempre uma performance do coro, marcando o nexa e a inversão das partes duplicadas. Op. cit., 2013. p. 161.

combates, massacres de inocentes, pilhagens e correrias, ávidos saques. Segue-se o Segundo Episódio (cena dos escudos, vv. 375-676), outra cena epirremática (vv. 677-719) e de atividade coral (vv. 720-791), e é então que o mensageiro descreve o caráter, as armas e os signos de cada guerreiro do exército inimigo, a que Etéocles contrapõe um combatente considerado moralmente superior ao atacante e a reinterpretção dos signos, de modo que sejam de mau agouro para seu portador e propícios aos sitiados. O canto de contraponto do coro é reflexivo e, em preces, intervém ao longo de três pares de estrofes e antístrofes. A cena epirremática mostra a irredutível determinação de Etéocles em lutar contra o próprio irmão, ao passo que, na atividade coral, assistimos ao horror ante a Erínia imprecada pelo pai Édipo, certa profeta de males. A antiga transgressão parece inexpurgável pela terceira geração. O mar de males arrasta a cidade, e a maldição ditada pelo pai no passado cumpre-se agora no acordo do fratricídio.

No Terceiro Episódio (vv. 792-860), o Mensageiro anuncia que a cidade está livre do jugo da escravidão, mas que os reis irmãos, Etéocles e Polinices, estão mortos: em um concerto de lanças, foram assassinados por suas próprias mãos e pela imprecção do pai. Uma vez mortos, os irmãos partilharão enfim seus bens, a posse na terra que tomarem da sepultura, para onde foram arrastados pelos votos de um pai. O Mensageiro credita a Zeus e aos Numes tutelares a vitória salvadora da cidade, e lamenta os líderes guerreiros mortos. O luto inspira o canto fúnebre solene. No *Kommós* (vv. 861-1004) assistimos ao lamento fúnebre pelos duplos desastres. As filhas de Édipo entram durante esse prelúdio, Antígona e Ismene, chorando os irmãos e cumprindo o sombrio dever; o Coro canta o hino discordante de Erínia e o péan de

Hades. No *Êxodo* (parte que segue o último estásimo, vv. 1005-1078), o Arauto vem proclamar o decreto do senado de Tebas. Etéocles será sepultado na terra natal, já que defendeu a cidade, ao passo que Polinices, o invasor e devastador da pátria, será atirado para fora dos muros e o estômago das aves de rapina será seu túmulo. Antígona recusa-se a obedecer ao édito odioso: “Tirem isso da cabeça. Eu mesma abrirei a cova [...] eu o tomarei nos braços e lhe darei sepultura. Ninguém pense em deter-me. Minha audácia achará meios para executar a tarefa” (vv. 1036-1041). Para Saint-Victor, um novo drama começa com essas palavras, mas Ésquilo o detém bruscamente logo após o primeiro passo e não parece cogitar retomá-lo em outra peça.³²⁷ A dar-se o caso de esta parte final ser autêntica, o tragediógrafo esboça assim os primeiros traços do que será o argumento de *Antígona*, por muito considerada a mais pura obra-prima de Sófocles.³²⁸

5.2 LINGUAGEM IMAGÉTICA DA PEÇA

Em uma perspectiva simbólica, podemos definir a análise da linguagem na dramaturgia esquiliana como um ato ou processo de apropriação de imagens que relaciona o material escrito à matéria da vida. Uma linguagem que se veste notadamente de imagens trágicas que são traduzidas em *símbolos*, os quais têm uma

³²⁷ Apud SAINT-VICTOR, op. cit., 2003, p. 271.

³²⁸ Sobre a autenticidade da cena final (vv.1005-1078) há os que se pronunciam a favor e outros contra. Fialho, por exemplo, inclina-se a pensar que Ésquilo não optaria por uma solução dramática que trouxesse, no êxodo da última peça da trilogia, uma personagem que este drama não conheceu no desenrolar da acção e, com ela, uma nova problemática para ficar em aberto. Segundo Fialho, o enorme êxito que a *Antígona* sofocliana conheceu justificou não só que o seu próprio autor fizesse vénia àquela figura que foi modelo de devoção filial e fraterna, retomando-a, com esses traços, em *Édipo em Colono*, mas torna plausível que um acrescento tardio, inspirado num drama tão do gosto do público, venha prolongar o final de *Sete contra Tebas*. Não parece convincente a autora que para defender a autenticidade da cena final, o argumento seja de que já antes Ésquilo utilizara uma referência a conhecimentos que ultrapassam a queda dos irmãos e a vitória de Tebas. Essa referência estaria no v. 903. Vide FIALHO, op. cit., 1996, pp.60-61.

força de evocação e funcionam como um meio de vivenciar as palavras, dar cor e forma às ideias e aos acontecimentos na peça, atingir a imaginação e a sensibilidade. Essa semiose de imagens no texto é algo que emerge do trabalho cerebral combinado com esquemas interpretativos socialmente construídos, os quais se tornam conhecidos por nós, intérpretes, e evocam sentimentos, reações, imagens mentais ou convenções. Ésquilo revela-nos em sua obra a potência comunicativa dos signos e sua capacidade de gerar efeitos (imagens) nas mentes interpretadoras. Para Santaella, “não há imagens como representações visuais que não tenham surgido de imagens na mente daqueles que as produziram, do mesmo modo que não há imagens mentais que não tenham origem no mundo concreto dos objetos visuais.”³²⁹ Os símbolos incorporam então sentidos atribuídos por hábito ou pela norma cultural do mundo grego. Tudo aquilo que constitui a dinâmica social dos Atenenses, bem assim as ideias e os costumes da época, se revelam na peça simbolicamente. O modo de representação do *símbolo-metáfora* funciona como *leitmotiv* visual do drama. São metáforas auxiliadas por formas simbólicas que aparecem nos primeiros versos e se desenvolvem em uma rede de acontecimentos através de uma série de imagens sucessivas e extraordinárias, de forma a comover e instruir o leitor até ao fim da peça.

5.3 Imagens formadoras de símbolos-metáfora

Associadas a uma rede de outras imagens, as imagens formadoras de *símbolos-metáfora principais* surgem no texto com potencialidades sígnicas que adquirem nome, movimento, tensão, mistério, forma, cor, som, movimento e significado. Estão em causa

³²⁹ Vide SANTAELLA; NÖTH, op. cit., 2008, p. 15.

a magia da palavra, o mistério do signo, o esclarecimento do conceito e o deslumbramento da metáfora. Essas imagens produzem na materialidade do texto uma rede de sentidos intrinsecamente ligados às imagens secundárias; servem-nos como “guia”, como uma “peça” no sentido de engrenagem, peças que têm um jogo (dobradiças) que permite o trabalho da interpretação e o modo como a peça se estrutura. Elas traçam um itinerário da estrutura da peça e dialogam com os dados contextuais produzidos na dinâmica das configurações histórico-sociais de vida, trabalho e cultura do homem grego. Com efeito, Ésquilo inspira-se não no reservatório das abstrações gerais, não no individualismo do quotidiano, mas na vida, no mundo real ou imaginário, com figuras e figurações por meio das quais a sociedade hodierna tanto se reconhece quanto estranha.

5.3.1 Símbolos-metáfora principais

O símbolo, na concepção peirceana, possibilita-nos entender a cadeia de significação colocada em cena por Ésquilo. Além de caracterizar o processo semiótico, em *Sete contra Tebas* ele atua em todo o texto, criando um discurso poético repleto de imagens simbólicas pertencentes ao mundo marítimo, as quais são transferidas para o plano humano, fazendo-se presente para fins de expressão do drama. A natureza, o mar, a descrição dos aparelhos náuticos e os pássaros são assim a inspiração de Ésquilo para criar suas belas imagens. À vista disto, temos como *leitmotiv* da peça o *símbolo-metáfora da imagem do nauta*, que o poeta escolheu para colocar sob nossos olhos a imagem do navio (cidade de Tebas) sacudido pelas ondas, fato simbólico que nos mostra o lugar que tinha o elemento marítimo na vida dos Gregos. Como no alto de uma

onda do mar, os longos percursos são abatidos pela abordagem do navio, empurrado pelos violentos ventos, e a cidade alaga-se com grandes ondas raivosas.

Este quadro metafórico e pitoresco tem uma forte significação simbólica, assim como essa outra imagem, a da “pomba ameaçada pela serpente”, também ela fortemente metafórica. Numa palavra, parece que as imagens e metáforas se formam no espírito do poeta. Como se Ésquilo, a partir da ênfase no simbólico, buscasse nos signos um componente essencial da linguagem simbólica, que é a regra de uso estabelecida para sua interpretação.

5.3.1.1 Imagem da nau-cidade: “o rei-capitão dirige a cidade timão em punho”

Ésquilo situa a cena de *Sete contra Tebas* na Cadméia de Tebas, uma acrópole erichada de templos e altares como a de Atenas. O Coro de mulheres assustadas vaga pelo recinto, enquanto o rei convoca os cidadãos a ocuparem seus lugares nas fortificações tebanas. Uma cidade sitiada e viúva, vazia e com todos os homens em armas nas muralhas. Todos cantam ou choram à volta de Etéocles. No Prólogo, que antecede a entrada do Coro, temos uma imagística náutica: Etéocles é o rei-capitão, o guardião e defensor da nau-cidade, comparado a um timoneiro que comanda a sua embarcação. De pé na popa da nau-cidade, é um piloto intrépido a manobrar o leme da coisa pública, inquebrantável na resistência.

“Cidadãos de Cadmo, espera-se que profira palavras adequadas a quem na proa estatal dirige a cidade, timão em punho, sem que o sono lhe pese nas pálpebras” (vv. 1-3).

Tebas é assim uma nau-cidade, com seu rei-piloto e a população, a tripulação de soldados-marinheiros. Tem uma popa, uma proa, um leme:

“O quê? Correr da popa à proa, é este, acaso,
O meio que o nauta encontra para salvar o navio
Açoitado pelas ondas em alto mar?” (vv. 208-210).

O Coro representa a imagem do nauta desorientado, que foge da popa para a proa, e, conforme interpreta Schüler, “o barco da cidade navega sobre as águas turvas, inconstantes, tempestuosas”.³³⁰ A embarcação encontra-se inteiramente nas mãos de Etéocles:

“Tu, como abnegado timoneiro desta nave,
Fortifica os flancos da polis, antes que a abalem
Ares de Ares” (vv. 62-63).

Para Dumortier, esse mundo marítimo formaria a metáfora principal de *Sete contra Tebas*. A cidade sitiada de Tebas afigura-se como a nau que deve resistir à onda do mar, representação figurada dos inimigos que investem contra a cidade. O rei de Tebas, Etéocles, é metaforicamente alçado a comandante da nau, o detentor do leme cuja função é organizar da melhor maneira a defesa da cidade para suplantar o inimigo,³³¹ e a imagem é reforçada na fala do Mensageiro, quando informa a Etéocles que seu irmão Polinices estará diante da sétima porta à espera do confronto, disposto a matar ou a morrer:

³³⁰ Vide prefácio de ÉSQUILO, op. cit., 2003, p. 28.

³³¹ A primeira parte do livro de Dumortier possui o nome de *As metáforas principais*, havendo nessa parte todo um capítulo dedicado à tragédia *Sete contra Tebas* que se intitula “O navio na tempestade” (pp. 27-55). DUMORTIER, op. cit., 1975.

“Tais são os planos dos nossos inimigos. Cabe a ti
Decidir quem enviar contra Polinices. [...]
Pilotar esta nau, nossa cidade, fica entregue a teu saber” (vv. 649-52).

Dumortier esclarece que os navios gregos da época clássica eram divididos em duas classes: os barcos longos, propulsados a remo, e os barcos redondos, que navegavam à vela; se os primeiros eram navios de guerra ou de corrida, os Homéricos, estes últimos eram navios mercantes. Na cena trágica de *Sete* temos a descrição de um navio de guerra, mas Ésquilo guarda silêncio sobre os mastros e velas do navio.³³² Foi com os navios de guerra (trirremes), de resto, que os Gregos obtiveram sua vitória contra os persas na Batalha de Salamina.³³³

Chevalier & Gheerbrant (verbete: *nave*, p. 632) explicam que a nave – tanto a espacial quanto marítima – evoca a ideia de força, tal como um astro que gira em torno de um centro, a terra, e é dirigido pelo homem. É a imagem da vida, cujo centro e direção cabe ao homem escolher, pois a vida é uma navegação perigosa. O barco, neste sentido, é um símbolo de segurança. Favorece a travessia da existência, como das existências. Mas devemos concebê-la também como símbolo de uma travessia realizada tanto pelos vivos quanto pelos mortos. Na mitologia grega, como é sabido, o barqueiro Caronte transporta os mortos num barco atravessando o rio limítrofe para os infernos.

³³² Vide DUMORTIER, op. cit., 1975, pp. 27-55.

³³³ Com a batalha de Salamina a guerra naval no Mediterrâneo conheceu um ponto de viragem. Com a sua vitória, os Gregos acabaram com a ameaça do Império Persa sobre as costas da futura Europa. A sua frota era muito menor do que a persa, mas possuíam no seu arsenal naval um tipo de navio bastante especial que acabou por desempenhar um papel de extrema importância no estreito de Salamina. Este navio era a trirreme, uma galera extremamente rápida, lançada às águas pelos Gregos no século VI a.C., e que mudaria para sempre a forma de fazer a guerra no mar.

Na peça temos, simbolicamente, duas barcas: uma que leva à felicidade, a outra ao Hades. A nau-cidade de Etéocles, representação simbólica da comunidade dos homens tebanos a bordo da mesma embarcação, transporta o destino da cidade. É curioso observar que Etéocles, enquanto piloto de seu navio na tempestade, dirige o barco com mãos de ferro, não o deixando naufragar e, assim, salva a cidade do jugo da escravidão. Para Fialho, como governante de Tebas, Etéocles demonstra zelo e devoção pela pátria (para o Grego, seja a Hélade ou pólis, em sentido mais restrito) em que nasceu, em uma relação que abarca um cosmo que integra deuses, homens e terra, numa coesão profunda e harmônica.³³⁴ Ele seria então, por oposição a Caronte, um “barqueiro da felicidade”: “Tranquila está a cidade. Resistiu aos muitos golpes do mar encapelado” (vv. 794-796). No entanto, ele encontra-se simbolicamente a bordo de outra nau, que transporta seu destino pessoal – a nau da maldição –, na qual é um nauta com evidente peso de uma mancha hereditária, dominado pela maldição familiar. A morte alcança, a ele e a seu irmão, de forma implacável.

5.3.1.2 Imagem de Tebas e do exército argivo: “Pomba ameaçada pela Serpente”

Outro *símbolo-metáfora* ao qual Ésquilo recorre para descrever o terror (*phobos*) das mulheres durante o cerco a Tebas é o da pomba trêmula ameaçada pela serpente. As angústias acendem o pavor (*deimos*) pelo exército que cerca as muralhas, como por uma cobra, e a tímida pomba teme ver emboscados os filhotes de seu ninho. O inimigo será comparado à *cobra* e não ao *falcão*, como em *Persas* ou em *Suplicantes*. Eis a imagem magnificamente criada por Ésquilo:

³³⁴ FIALHO, op. cit., 1996, p. 25.

“Seja! Embora de medo não dormirá meu coração.

Preocupações invadem meu peito,

Avivam a chama do terror.

Sou uma pomba trêmula

Ante a ameaça de uma cobra,

Ruína aos filhotes

No ninho”(vv. 287-294).

A tensão crescia vertiginosamente em Tebas. A cidade, comprimida pelo círculo estreito de suas fortificações, sufocava sob a pressão do exército de Argos, que como serpentes agitava seus penachos, encaixando-se nas muralhas como no ninho,³³⁵ no qual os Tebanos, filhos pequenos da pomba, estão aninhados, trêmulos de medo das serpentes. No olhar de Fialho, “é uma imensa serpente de mortífero abraço que estreita a cidade, qual animal indefeso”.³³⁶ A pomba personifica metaforicamente a alma e a sensibilidade femininas na guerra. É uma ave que representa a humildade, a inocência e a pureza. Ao invés, a serpente personifica os atacantes, a própria cidade de Argos. A ação humana é assim comparada à bestialidade do animal, servindo como representação de homens marcados pelos excessos. Um exército das trevas que quer devolver o cosmos ao caos, pois subjugar Tebas seria reduzir os Tebanos ao estado bestial.³³⁷ Tebas simboliza a imagem de uma jovem frágil, assustada e agredida.

Segundo Chevalier e Gheerbrand (verbete: *pomba*, p. 728), na Grécia, a pomba era consagrada a Afrodite, representando a realização amorosa que o amante oferece

³³⁵ Essa imagem nos remete para a luta do “exército das trevas” de Xerxes contra os Gregos quando se lançam para dentro do estreito das Termópilas e os navios se apertam uns contra os outros, não havendo como avançar ou recuar.

³³⁶ FIALHO, op. cit., 1996, p. 52.

³³⁷ O estado primordial do mundo é o Caos. O Caos era, ao mesmo tempo, uma divindade por assim dizer rudimentar, mas capaz de fecundidade. Ele gerou a Noite e, mais tarde, Érebo. Vide COMMELIN, op. cit., 2011, p. 3.

ao objeto do seu desejo. Mas era, fundamentalmente, um símbolo de pureza e de simplicidade. Muitas vezes representa aquilo que o homem tem em si mesmo de imorredouro, o princípio vital, a alma. É por isso mesmo representada, em certos vasos funerários gregos, bebendo em uma taça que simboliza a fonte da memória. Todo esse simbolismo provém, evidentemente, da beleza e da graça desse pássaro, de alma imaculada, e da doçura de seu arrulho. A pomba figura ainda entre as metáforas mais universais que celebram a mulher. É uma ave eminentemente sociável, o que reforça a valorização sempre positiva do seu simbolismo. Entrementes, a cobra (verbete: *serpente*, pp. 814-25), tanto quanto o homem (e também contrariamente a ele) distingue-se de todas as espécies animais. Se o homem está situado no final de um longo esforço genético, é preciso situar essa criatura fria, sem patas, sem pelos e sem plumas, no início deste mesmo esforço. Nesse sentido, homem e serpente são opostos, complementares, rivais. Porém, é significativo notar que também há algo de serpente no homem, em especial no que diz respeito ao que nele é incontrolável. Mais do que um desejo de hegemonia do espírito em detrimento das forças naturais, é preciso uma preocupação em equilibrar essas duas forças fundamentais do ser, impedindo que uma – a que não é controlável – tente prevalecer sobre a outra.

Essa preocupação é encontrada na mitologia grega, precisamente na *Teogonia* de Hesíodo, com o episódio da luta de Zeus contra Tífon.³³⁸ Segundo a tradição, o mais jovem dos filhos de Gaia (a Terra) e Tártaro, Tífon, é um monstruoso dragão. Um ser

³³⁸ Tífon, era o titã a quem os Gregos imputavam a paternidade dos ventos ferozes e violentos. Existe, contudo, uma série de versões ligando Tífon a Hera e a Crono. Geia (Terra), descontente com a derrota dos Gigantes, caluniou Zeus junto de Hera e esta pediu a Cronos um meio para se vingar. Cronos entregou-lhe então dois ovos impregnados com o seu próprio sêmen: enterrados, estes ovos deviam dar nascimento a um gênio capaz de derrotar Zeus – Tífon. Segundo outra tradição, Tífon era um filho de Hera, que ela concebera sem recurso a qualquer princípio masculino, tal como concebera Hefesto. Deu o seu filho monstruoso a educar a um dragão, a serpente Píton que vivia em Delfos. O termo grego para ambos, dragão e serpente, é o mesmo (*drakon*). Vide GRIMAL, op. cit., 2009. p. 449.

intermediário entre um homem e uma fera. Em tamanho e em força, ultrapassava todos os filhos da Terra; era maior que todas as montanhas e com frequência a sua cabeça tocava nas estrelas. Quando estendia aos braços, uma de suas mãos atingia o Oriente e a outra tocava o Ocidente, e em vez dos dedos tinha cem cabeças de dragão. Da cintura para baixo estava rodeado de serpentes. O seu corpo era alado e os olhos lançavam chamas. Quando os deuses viram este ser atacar o céu, apavorados, refugiaram-se no Egito (um Egito mítico que virá a se tornar o símbolo da natureza bestial), onde assumiram a forma de animais. Para vencer este rebelde, Zeus só dispunha da ajuda de Atena, sua filha (imagem da Razão). É significativo dizer que a própria Atena, com toda a sua origem celeste, tem a serpente como atributo.

Chevalier e Gheerbrand corroboram esse entendimento quando afirmam que o papel inspirador da serpente aparece claramente nos mitos e ritos relativos à história e ao culto das duas grandes divindades da poesia, da música, da medicina e, sobretudo, da adivinhação – Apolo e Dioniso. Apolo, o mais solar, o mais olímpiano dos olímpianos, inaugura por assim dizer a sua carreira libertando o oráculo de Delfos dessa outra hipertrofia das forças naturais que é a serpente Píton.³³⁹ Não se trata de negar que haja alma e inteligência, mas ao contrário, de libertar essa alma e essa inteligência profunda e inspiradora que devem fecundar o espírito e assim assegurar a ordem que ele se propõe a estabelecer.

³³⁹ Segundo a tradição, quando Apolo decidiu fundar um santuário no sopé do Parnaso, não muito longe de Delfos, encontrou perto de uma fonte um monstro que massacrava homens e animais – a serpente Píton. Apolo matou-a com as suas flechas. Fora a esse monstro que Hera confiara a guarda de Tífon. Conta outra lenda que um oráculo havia declarado que a serpente Píton morreria às mãos de um filho de Latona. Sabendo que esta esperava um filho de Zeus, Hera declarou que ela não podia dar à luz num local iluminado pelo sol. Píton tentou por seu lado matar Latona, mas Poseidon, a pedido de Zeus, acolheu-a. Três dias após o nascimento, Apolo matou Píton, encerrou as suas cinzas num sarcófago e fundou em sua honra os Jogos Pínicos. É importante notar que todas as representações da serpente Píton (sobretudo as mais antigas) a apresentam como um dragão. Vide GRIMAL, op. cit., 2009. p. 379.

Também significativos, a este respeito, são outros mitos. Cassandra e o irmão gêmeo, Heleno, são abandonados pelos pais num tempo de Apolo, depois das festas celebradas por ocasião do seu nascimento. No dia seguinte, quando vêm buscá-los, são encontrados adormecidos com duas serpentes tocando-lhes os órgãos dos sentidos com a língua para purificá-los. Com os gritos assustados dos pais, os animais retiram-se aos seus loureiros sagrados. Depois disso, as crianças revelam seu dom de profecia transmitido pela purificação das serpentes. Cassandra era uma profetisa inspirada. O Deus a possuía e ela emitia os seus oráculos em delírio. Heleno, ao contrário, interpretava o futuro a partir dos pássaros e de sinais externos. Íamo, filho de Apolo e de uma mortal, fora criado por serpentes que o alimentaram com mel e tornou-se sacerdote e pai de uma longa linhagem de sacerdotes. E também Melampo, ao mesmo tempo adivinho e médico, tem os ouvidos purificados por serpentes, a fim de compreender a linguagem dos pássaros. É chamado o homem dos pés pretos, pois diz a tradição que, ao nascer, sua mãe o colocou à sombra, mas por inadvertência deixou os pés expostos ao Sol. Aqui, a ciência da serpente também estende o seu poder ao reino das sombras e da luz, conciliando a alma e o espírito, as duas zonas da consciência, o *sagrado esquerdo* e o *sagrado direito*.³⁴⁰

No mundo grego, é a figura de Dioniso que encarna mais completamente o *sagrado esquerdo*, fundamentalmente associado à imagem da serpente. O apogeu do culto dionisíaco coincide, na Grécia, com o da perfeição literária. Sob os nomes de Zagreu ou Sabázio, ele nasce, segundo as tradições cretenses, frígia e, finalmente, a órfica, da união de Zeus e Perséfone, ou seja, da alma e do espírito, do Céu e da Terra.

³⁴⁰ Vide CHEVALIER e GHEERBRAND, op. cit., 1994, pp. 814-25.

Para realizar essa união, a tradição diz que Zeus se transforma em serpente. Desta sorte, Dioniso, o Grande Liberador, aparece historicamente no momento em que, com a perfeição da escrita, instaura-se na cidade o triunfo do *logos* helênico. Os êxtases coletivos, os transes e as possessões – insurreições da serpente no ser – aparecem desde então como uma vingança da natureza sobre a lei, filha só da razão, que tende a oprimi-la. É, no final, um retorno à harmonia através do excesso, ao equilíbrio por uma loucura passageira. É uma terapêutica da serpente.

A tradição grega mostra ainda reencarnações sob a forma de serpente, como no caso da serpente sagrada da Acrópole, supostamente defensora da cidade, que representaria a alma de Erecteu, homem-serpente considerado um antigo rei de Atenas e frequentemente identificado com Poseidon. Do mesmo modo, acreditava-se em Tebas que, após a morte, os reis e rainhas da cidade transformavam-se em serpentes. Em toda a Grécia, o costume popular ditava que se fizessem libações de leite sobre os túmulos para que as almas dos defuntos reencarnassem em serpentes. Conforme se vê, as duas faces da adivinhação, a apolínea e a dionisíaca, originam-se igualmente da serpente.

À vista disso, no pensamento grego a serpente só é alvo de condenação na medida em que quer devolver o cosmo ao caos. No caso da peça, o “fatal estreitar do abraço da serpente deixa a cidade de Tebas atordoada pelo pânico da morte”, como bem observa Fialho³⁴¹ Pelo contrário, ela permanece a outra face indispensável do espírito, a vivificadora, a inspiradora, através da qual a seiva sobe das raízes à cúpula da árvore, é aceite e até glorificada. Nessa perspectiva, note-se que Apolo está longe de se opor a Dioniso. Ele apenas vem do polo contrário do ser e a complementação dos

³⁴¹ FIALHO, op. cit., 1996, p. 55.

dois polos é indispensável à realização da harmonia, que é a meta suprema. O transe e o êxtase, por mais dionisíacos que sejam, não estão excluídos do mundo apolíneo: a Pítia, que só profetiza em transe, é um exemplo disso.

5.3.2 Símbolos-metáfora secundários

As representações simbólicas que apreendemos no contexto dinâmico da linguagem da peça ocorrem através de uma relação intersemiótica (ícones, índices e símbolos), na qual prevalece o caráter convencional dos signos, por hábito ou norma cultural, muito embora essa predominância não exclua a ocorrência das outras formas de representação. Em meio a essa relação intersemiótica estão os *indícios*, elementos de referência ou signos de orientação que atuam sobre a nossa atenção como se fossem setas indicando a direção que devemos seguir no decorrer da leitura e estabelecendo conexões com os *símbolos-metáfora principais*. A propósito disso, a linguagem, além de apresentar no decurso de seu desenvolvimento *símbolos-metáfora principais*, os quais funcionam como um poderoso suporte à coesão dramática, caracteriza-se também por outro grande efeito obtido pela presença dos *símbolos-metáfora secundários*, cujo uso determina a apreensão de sentidos específicos na peça, centrada nas relações possíveis entre as representações e seus objetos.

5.3.2.1 A imagem da “nau da maldição”

A carga hereditária culposa que pesa sobre Etéocles alimenta-se através de três gerações, germinada com a desobediência de Laio e a maldição da Erínia de Édipo (“Erínia de meu pai”, v. 70), que faz com que o drama de uma cidade se transforme na

tragédia de um indivíduo. A casa real dos Labdácidas, cujo mar de desgraças remonta desde Labdaco até a maldição que destrói a estirpe tebana, simboliza a nau da maldição que conduz os dois irmãos a sétima porta e a seus destinos.³⁴²

Etéocles, que no início da peça se apresenta como um rei-piloto da nau-cidade, vai no decorrer do drama aflorar a sua vertente de filho maldito. Desvela-se a ambiguidade trágica no centro da personagem. Sua figura caminha entre duas polaridades que marcam a existência humana baseada nos *nómoi* que diferenciam os homens dos deuses e das bestas. Suas ações vão, assim, dando aos poucos foros de evidente peso familiar. É o destino da cidade e o seu destino pessoal que estão em jogo.

“Ó Zeus, ó Terra, ó deuses pátrios,
Ruína e a poderosa Erínia de meu pai,
não permitais que minha cidade seja submersa
por ondas de hostes, cidade em que nas ruas
e nos lares ressoa a sonora língua grega” (vv. 69-73).

Atormentado, Etéocles somente tomará consciência do que ocorre ao ouvir a identidade do guerreiro da sétima porta: Polinices, seu irmão. Neste momento, uma onda de cólera sobe-lhe pela frente e transborda. Esta revelação pousa em seu peito com um peso sufocante. Reabrem-se as velhas chagas da Imprecação paterna:

“Que alguém suporte um mal que não desonra,
Vá lá! O que de melhor poderá desejar quem parte para morte?
Mas se a infâmia adere ao mal, não poderás aguardar renome.

Já que o céu apressa o desenlace,
Navegue de vento em popa às águas do Cocito

³⁴² Vide FIALHO, op.cit.,1996, pp. 77-102.

Toda a raça de Laio, odiada por Febo.
Anegra Ará, Maldição proferida por meu próprio pai,
De olhos secos me persegue, declara sem prato,
Que morrer hoje é preferível a morrer amanhã.

Como poderia eu negligenciar os deuses?
Causará espanto se lhes ofertar a graça de minha morte?
Por que deter ainda meu destino fatal?

As maldições de Édipo me encandecem.
Verdadeiras foram assaz as aparições de fantasmas
Sonhados que repartem o legado paterno.

Não posso evitar ocorrências preparadas por deuses” (vv. 681-719).

No Segundo Estásimo, o Coro recorda o parricídio e o incesto de Édipo, e presente-se, através das suas palavras, o cumprimento do terrível fratricídio. Com Etéocles já embotado e anuviado na compreensão, as Erínias, filhas da Noite, golpeiam sua alma com negras asas e agitam-se no âmago de seu ser. Etéocles, o homem de Estado, decidido a salvar a cidade, já se encontra emaranhado nas redes do destino, e revela-se aqui a tragicidade da condição humana:

“Tomado de tolo desejo,
Para si mesmo a morte gerou:
Édipo parricida,
Que ousou plantar no sagrado solo materno,
terra de que ele próprio brotara,
raiz sanguinária.
Desvairados uniram-se
Noivos insanos” (vv. 750-757).

O destino de Etéocles e Polinices está irremediavelmente sob o jugo da predestinação. Como paradigmas do homem trágico, os dois irmãos padecem as contradições e ambiguidades da natureza humana. Neles, Ésquilo encontra luz suficiente para iluminar as questões mais complexas da figura humana, pois é através da exemplaridade de tais personagens que a tragédia imprime gravidade à sua mensagem e a tessitura do *mythos* pode ser encarada como uma linguagem que explora os reveses da condição humana.

5.3.2.2 A imagem do “exército-tempestade”

No Prólogo, a imagem do exército argivo é descrita pelo Mensageiro quando exorta o piloto da nau-cidade a tomar providências ante a ameaça e a aproximação do exército-tempestade:

“Aproxima-se o bem equipado exército argivo.

Erguem-se nuvens de pó. O resfolegar dos corcéis goteja alva espuma na planície.

Tu, como abnegado timoneiro desta nave, fortifica os flancos da polis, antes que abalem ares de Ares” (vv. 59-64).

Essa imagem representa o espaço fora da cidade e simboliza a superfície do mar. A espuma branca resultante da agitação marítima é representada pela espuma que sai dos pulmões dos corcéis. O exército argivo com o ranger das rodas das carruagens, o barulho ocasionado pelo choque de lanças e escudos, o cavalgar e o relinchar dos corcéis, os brados retumbantes e as manifestações características dos guerreiros nos momentos anteriores ao conflito armado, tudo isso simboliza a fúria da onda da tempestade que avança sobre a cidade de Tebas, conduzida pelo sopro de Ares. Aqui temos a imagem do navio sacudido pelas ondas. Segundo Commelin, a

Tempestade pode ser considerada como uma ninfa do ar, e de fato encontram-se, em monumentos antigos, testemunhos de sacrifícios³⁴³ a tal divindade, normalmente representada com o rosto irritado, numa atitude furibunda e sentada em nuvens tempestuosas, entre as quais estão vários ventos que sopram em direções opostas. Ela espalha a mancheias o granizo que quebra árvores e destrói colheitas.

5.3.2.3 A imagem dos “sete chefes em furor”

Sete contra Tebas apresenta uma temática guerreira, predominante na épica grega, e como tal cultiva Ares, o deus da guerra, do início ao fim do drama. No Prólogo, o Mensageiro descreve a imagem dos sete guerreiros argivos como leões com olhos cheios de Ares que seguem para um combate sangrento e mortal (Ares inflama-lhes o olhar leonino, v. 53). Essa imagem simboliza a força bruta daqueles cujos tamanhos, peso, rapidez, capacidade de causar tumulto e massacrar gente lhes sobe à cabeça, e por isso zombam das questões que implicam justiça, medida e humanidade.

Ares, o que “abeberra-se do sangue dos homens”, é o mais odiado de todos os Imortais, diz seu pai Zeus; esse louco que ignora as leis, diz sua mãe Hera; esse exaltado, esse mal encarnado, diz sua irmã Atena. Ares nem sempre é brilhante em suas proezas. Os monumentos antigos representam-no de maneira bastante uniforme, na figura de um homem com capacete, lança e escudo, ora nu, ora em traje de guerra, com um manto nos ombros. Em alguns aparece com barba, mas quase sempre é imberbe e às vezes traz na mão o bastão do comando. Em seu peito distingue-se a égide com a cabeça de Medusa. Ora está montado em seu carro puxado por seus cavalos – o Terror (*Deimos*)

³⁴³ Costumava-se sacrificar-lhe um touro preto. Vide COMMELIN, op. cit.,2011, p. 107.

e o Medo (*Phobos*), ora a pé, sempre em uma atitude guerreira.³⁴⁴ Chevalier & Gheerbrand (verbete: *leão*, pp. 538-539) afirmam que o leão, poderoso, soberano, símbolo solar e numinoso ao extremo, rei dos animais, está imbuído das qualidades e defeitos inerentes à sua categoria. Se ele é a própria encarnação do Poder, da Sabedoria, da Justiça, por outro lado, o excesso de orgulho e confiança em si mesmo faz dele o símbolo do Pai, Mestre, Soberano que, ofuscado pelo próprio poder, cego pela própria luz, se torna um tirano, crendo-se protetor. Pode ser, portanto, admirável, bem como insuportável; entre esses dois polos oscilam suas numerosas acepções simbólicas. É um animal puramente emblemático. Nesta imagem ele representa a natureza divina de Ares, é o símbolo do poder soberano, de uma vontade imperiosa e da força incontrolada manifestada nos sete chefes argivos na expedição contra Tebas.

5.3.2.4 A imagem da “Terra-mãe”

A imagem da Terra, no Prólogo, simboliza a função maternal, uma espécie de mãe que tem que ser defendida:

“[...] invoquem os deuses pátrios, jamais esmoreça o fervor que lhes é devido para o bem de seus filhos e de sua Terra, mãe dadivosa, nutriz de todos os que gatinharam neste solo acolhedor, maternal nos cuidados de vossa educação a fim de que vos tornásseis guerreiros leais, de escudos prontos para protegê-la nas presentes aflições” (vv. 13-20).

Mas esta imagem também está associada à morte, porque dá e rouba a vida, bebe o sangue e recebe corpos. Como bem demonstra Fialho, tal percebe-se na figura de Polinices, “que para além da ausência de justiça que lhe é apontada” recebe ainda a

³⁴⁴ Vide COMMELIN, op. cit., 2011, p. 59.

“acusação de agredir a Terra-mãe”, bem como na figura do adivinho Anfiareu, “que a terra tebana exige como compensação para o sangue do fratricídio que a há-de manchar em breve.”³⁴⁵ Na peça, Etéocles e Polinices, travando uma luta fratricida, recebem como dádiva de herança partes iguais dessa ambiciosa Terra-mãe.

Segundo Chevalier & Gheerbrand (verbete: *terra*, p. 878), identificada com a mãe, a terra é um símbolo de fecundidade e regeneração. Dá à luz todos os seres, alimenta-os, para deles receber novamente o germe fecundo. Segundo a *Teogonia* de Hesíodo (v. 126), a Terra (Gaia), mãe universal de todos os seres, nasceu imediatamente após Caos. Pariu até o Céu (Urano), que deveria cobri-la em seguida para assim nascerem todos os deuses. Estes imitaram essa primeira hierogamia, e depois deles os homens e os animais. Revelando-se a Terra como a origem de toda a vida, foi-lhe conferido o nome de Grande Mãe. O homem, dizia-se, nascera da Terra embebida de água e aquecida pelos raios do sol. Assim, sua natureza faz parte de todos os elementos e, quando morre, sua venerável mãe sepulta-o e guarda-o em seu seio. Na mitologia, fala-se com frequência dos filhos da Terra. Em geral, quando não se conhecia a origem de um homem ou de um povo célebre, chamavam-no filho da Terra.³⁴⁶ Com tal caráter sagrado e papel maternal, a terra intervém na sociedade como garantia dos juramentos. Se o juramento é o elo vital do grupo, a Terra é a mãe e sustento de toda a sociedade.

Paul Diel faz outra leitura do simbolismo da terra. Para o autor, se a superfície plana da terra representa o homem como ser consciente, ao passo que o mundo subterrâneo, com seus demônios e seus monstros ou divindades malevolentes, figura

³⁴⁵ FIALHO, op. cit., 1996, p. 72.

³⁴⁶ Vide COMMELIM, op. cit., 2011, pp. 7-8.

o subconsciente, assim como os cumes mais elevados, mais próximos do céu, são a imagem do supraconsciente. Toda a terra se torna, assim, símbolo do consciente e de sua situação de conflito, símbolo do desejo terrestre e de suas possibilidades de sublimação e de perversão. É a arena dos conflitos da consciência no ser-humano.³⁴⁷

Ainda no Prólogo, Etéocles resolve suplicar aos deuses:

“Ó Zeus, ó Terra, ó deuses pátrios,
Ruína e a poderosa Erínia de meu pai [...]” (vv. 69-70).

Os deuses invocados por Etéocles não são denominados aleatoriamente. Existe uma relação entre eles, que além disso apresentam traços comuns: lutaram pelo poder e têm uma mesma origem, a Terra. Na idade do ouro os homens brotavam da Terra. Segundo o mito de fundação de Tebas, ao qual acima já aludimos, Cadmo, oriundo das terras asiáticas, lutou e derrotou a serpente Equidna e de seus dentes semeou a população da cidade. Os *Spartoi* se exterminaram mutuamente, Édipo matou o pai Laio, e amaldiçoou seus filhos, origem da guerra fratricida.

Na Antiguidade, certas famílias ou povos se consideravam oriundos do próprio solo e, por esse motivo, atribuíam-se uma espécie de superioridade entre os demais. Na Grécia, também havia autóctones, isto é, habitantes que não vieram de outras partes, mas que descendiam dessas famílias originárias, em época pré-histórica, do solo nacional. Como o mundo divino era constituído ou imaginado a partir da sociedade humana tomada como modelo, não espanta encontrar esses deuses autóctones na Grécia, invocados sob a denominação de “deuses dos pais ou da pátria”.³⁴⁸

³⁴⁷ Vide DIEL, op.cit., 1991, p. 39.

³⁴⁸ Vide COMMELIN, op. cit., 2011,p. 169.

5.3.2.5 Imagem da Justiça Divina: “tirar a sorte”

A sorte, para os Antigos, é a parte de existência, de bens e males, que o destino atribui a cada ser vivo. Em geral, tirava-se a sorte por meio de dados, utilizando-se expressões ainda hoje frequentes como “a sorte caiu”, ou o “dado está lançado”.³⁴⁹ No Prólogo, o Mensageiro faz menção ao “tirar da sorte” nestes versos:

“Não tardará a confirmação do que digo. Quando
Os deixei, decidiam pela sorte contra que
Porta cada um deles conduziria tropas”(vv. 54-56).

“Sete intrépidos chefes das hostes,
Levantadas lancinantes lanças contra sete portas,
Destinadas no lance da sorte”(vv. 124-126).

E, no Segundo Episódio, o Mensageiro entra em cena informando sobre o resultado do sorteio inimigo:

“Tenho informações seguras sobre os adversários,
As providências dos sorteados para cada porta”(vv. 374-373).

O tema de “tirar a sorte” vai ser retomado ao longo da peça pela boca do Mensageiro dada a sua importância no universo religioso dos Gregos, uma vez que, segundo Thalmann, constituía uma forma de colocar as decisões nas mãos dos deuses.³⁵⁰ Numa palavra, o Destino era essa fatalidade segundo a qual tudo acontecia no mundo, nem o mais poderoso dos deuses, Zeus, podia dobrá-lo, fosse em favor dos deuses, fosse

³⁴⁹ Ibidem, p. 83.

³⁵⁰ Vide THALMANN, W. G., *Dramatic Art in Aeschylus's Seven Against Thebes*. New Haven and London, Yale University Press, 1978, p.131.

em favor dos mortais. Em Homero, os destinos de Aquiles e de Heitor são pesados na balança de Zeus e, como o do último pesa mais, sua morte é decidida e Apolo retira o apoio que lhe dera até então. Só os oráculos podiam entrever e revelar o que estava escrito no livro do Destino.³⁵¹

5.4 SUPORTE SIMBÓLICO

Na peça, em meio a uma profusão de imagens, manifesta-se intensamente uma riqueza simbólica, notadamente no eixo paradigmático. Esse suporte simbólico tem uma grande força e está presente em toda a tragédia, seja na forma de palavras sinistramente pressagas, de maldição, de oráculo, de juramento, de insultos, de ameaças, seja em forma de emblemas ou inscrições em escudos. Essa dimensão simbólica contribui para uma visão do mundo e representa ideias que permanecem importantes para a humanidade contemporânea.

5.4.1 Sete exércitos, sete chefes e sete portas

No sistema simbólico, os números não são meras expressões quantitativas, mas ideias, forças com características expressivas. No que toca à peça, vislumbra-se o simbolismo desde o título, porquanto a presença do número sete, por si só, já é enigmática. Sete exércitos, sete chefes e sete portas. Neste campo de estudo, Chevalier e Gheerbrant (Verbete: *sete*, pp. 826-31) afirmam que o número sete, pela transformação que inaugura, possui em si mesmo um poder, sendo um número mágico, sagrado e místico. Símbolo da ordem cósmica e espiritual, na Grécia consagrado a

³⁵¹ Vide COMMELIN, op. cit., 2011, pp. 6-7.

Apolo, o sete desempenhava um papel importante, desde logo se lembrarmos que as cerimônias apolíneas eram celebradas no sétimo dia do mês.

O número aparece em inúmeras outras tradições e lendas gregas, de que são exemplo as sete Hespérides, os sete filhos e as sete filhas de Níobe, os sete filhos de Hélio, os sete sábios e as sete cordas da lira. Mas também o céu tinha sete astros, seis planetas (no cômputo antigo) mais o Sol, ao centro; o hexagrama seis ângulos, seis lados ou seis braços de estrela, com o centro desempenhando o papel de um sétimo; as seis direções do espaço têm um ponto mediano ou central que dá o número sete. Ele simboliza, então, a totalidade do espaço e a totalidade do tempo. Segundo Chevalier, essa sentença é atribuída a Hipócrates: o número sete, por suas virtudes ocultas, mantém no ser todas as coisas; dá vida e movimento; influencia até mesmo os seres celestes.

O sete designa uma parte, pois o trabalho está na parte e só o descanso significa o todo, a perfeição. Tudo o que existe no mundo é sete, pois cada coisa possui uma ipseidade e seis lados. O arco-íris não tem sete cores, mas seis, sendo a sétima o branco, síntese das outras seis. Assim, também em *Sete contra Tebas* temos seis guerreiros, os quais representam a parte, mas é Polinices que coroará o sete, significando o todo, a perfeição. Ele surge como símbolo de mudança e renovação, encerrando uma ansiedade pelo fato de que indica a passagem do conhecido ao desconhecido: um ciclo concluído.

5.4.2 *Hamartia*: a hermenêutica da coragem

Em Etéocles e Polinices, aquilo que designamos de *hermenêutica da coragem*, (hipertrofiada *a contrario sensu*) conduz os heróis à *hamartia*, enfraquecendo assim o seu saber e poder. A *hybris* ocorre na vida do homem grego quando, por uma ação desvairada, comete erros (*hamartia*) e é punido. Consiste numa espécie de marca excessiva do caráter do herói que o impele para a ação que provoca a desgraça. Mesmo uma ação, um agir, sem compromisso que fosse, isento de responsabilidade *a priori*, estaria sendo predeterminado por uma divindade. Na condição da natureza humana o homem busca algo além dele mesmo, deseja algo que não lhe pertence. Insatisfeito com sua condição humana, quer imitar os deuses, quer ter algo de divino, quer garantir a eternidade divina pela via da imortalidade humana. No universo da cultura grega, a *hamartia* está associada à inveja humana que provoca a *hybris*, pois há um preceito ético segundo o qual o agir humano deve ser um agir comedido. A *hybris* entra em ação e faz com que o mortal pague um preço pelos excessos cometidos. Nessa perspectiva, a *hermenêutica* da tragicidade humana constitui o excesso em qualquer coisa, mesmo na guerra, quando este vem a cometer falhas.

A *hybris* se instaura na saga dos Labdácidas pela via do descomedimento de Laio ao desrespeitar a tradição de hospitalidade grega que era considerada sagrada. Como consequência, Apolo vaticina um presságio que iria se realizar através de Édipo. A vida de Édipo foi premeditada pelos deuses, e a *Moirá* se encarrega de fazê-la cumprir. Édipo não consegue fugir de seu destino trágico. Seu agir está submetido ao efeito da *hybris*. Etéocles e Polinices, os últimos descendentes de uma linhagem que

não devia ter descendência, vão dar continuidade ao destino traçado, com um ódio insuperável que sobreviveu inclusive à morte.

Reitera-se aqui, portanto, que no universo da cultura grega o que determina a desdita ou a felicidade (*eudamonia*) dos humanos são suas ações. Em *Sete*, Etéocles e Polinices cometem o pecado da *hybris* ao despertarem para as forças excedentes. Ao agirem de forma desmedida, são tomados por um mal a presidir o furor e a vingança, não reconhecendo autoridade além de si, como se fossem, em si, o próprio deus. Esse agir desmedido os leva ao erro, à *hamartia*, pois não era aceitável que um grego se arvorasse enquanto porta-voz da divindade. Não só Polinices com seu anseio por vingança teve um triste final, mas também Etéocles, com sua desmedida por não ter cumprido sua parte no acordo de dividir o cetro com o irmão, seduzido pelo poder. O esplendor excessivo os destrói. É a lei da natureza, da divindade. Diante do espelho de sua paradoxal condição, o homem (des)encontra na tragédia a *justa-injusta* justiça divina contra a qual nada pode, a não ser submeter-se a ela.

5.4.3 Canto do Coro: hermenêutica do pânico

Denomina-se *hermenêutica do pânico* a interpretação, feita pelo Coro, dos *indícios* que lhe chegam do exterior (extramuros). A cidade sitiada é a personagem central do drama, representada por Etéocles, pelos chefes tebanos designados para a defesa e pelas Jovens de Tebas ansiosas que integram o Coro. Aqui, temos duas personalidades em conflito aberto: a do Coro, que se define por uma atitude profundamente religiosa, e a de Etéocles, cuja grandeza se afirma demasiadamente humana. O coro se comporta como se fosse o verdadeiro antagonista, sendo a única entidade capaz de agir sobre o herói.

No Párodo (vv. 78-180), o Coro de mulheres tebanas irrompe em cena, aterrorizado. Descreve a alarmante proximidade do exército argivo, cujo estrépito chega aos ouvidos de Etéocles, e as piores desgraças que podem advir dessa iminente guerra: a morte, o saque, a escravidão. Impulsionado pelo Pavor, o Coro entrega-se às suas preces, invoca o socorro dos deuses protetores que do panteão lhe parecem mais convenientes e mais condizentes com as circunstâncias da cidade sitiada, suplicando-lhes que repilam o mal emergente. Diante da nuvem anunciadora de tempestade, as mulheres do Coro invocavam não somente os deuses protetores de Tebas, mas também Ares, o deus do ardor guerreiro, sem o qual não existe vitória possível, e Zeus Todo-Poderoso, que segura a balança entre os campos inimigos. É o terrível espetáculo da cidade tomada que o Coro manifesta. Todos os rumores externos chegam até elas e ressoam instantaneamente em suas estrofes: o tinir das lanças, o rolar dos carros, o patear dos cavalos a soprar pelas ventas e a morder os freios:

“Filho de Édipo, tenho horror do range-range dos carros, dos chiados quando giram as rodas, dos freios quando tinem metálicos na boca de cavalos fogosos” (vv. 203-207).

“Relinchos de cavalos ferem meus ouvidos” (v. 245).

“Treme o solo da cidade inteira. Estamos cercados” (v.247).

“Que horror! Cresce o estrépido nos portões”(v. 249).

Para Etéocles, essas queixas descem sobre a cidade, perturbam-na, desencorajam-na, e o próprio exército fica abalado. Etéocles não consegue emudecê-las, elas que, com choros histéricos e um pânico delirante, continuam a gemer e exprimir seus temores. “Modera-te, portanto, não te excedas em manifestações de

temor” – diz-lhes Etéocles (vv. 236-37), que em seguida as aconselha a reformular suas súplicas com uma prece corajosa, para que não fortaleça cada vez mais os que estão fora das muralhas:

“[...] Pede coisa melhor, a aliança dos supremos.
Escuta minhas preces primeiro, modula depois
um brado sagrado, benéfico, o grito ritual
dos gregos, usual nos sacrifícios. Que inspire
ânimo aos teus, que sufoque o medo aos inimigos!” (vv. 265-270).

Ao invés de as mulheres tebanas, com seu pranto ofegante, pedirem aos deuses que livrem a cidade da destruição – súplica que sugere de forma explícita essa destruição –, Etéocles lhes aconselha a pedirem aos deuses que lutem com Tebas contra Argos, uma súplica isenta de palavras ominosas, de forma a não precipitar o cumprimento de um destino funesto à cidade. As acusa de, com seus gemidos aterrorizantes, estarem lançando a ele e à cidade para a escravidão. Pede ao coro que cante o hino da vitória, clamor sagrado e propício para este momento em que a cidade é tomada; e que não acolha as novas com lamentos, pois Ares alimenta-me de homens mortos. Etéocles vê portanto o Coro como um perigo interno a dominar, na emoção sem freio, no pavor incontido que o leva a chorar as desgraças que uma derrota traz consigo – palavras ominosas nos prelúdios de uma batalha.³⁵² Ele teme que o pânico disseminado pelo canto dessas mulheres desça sobre a cidade como um contágio. Como bem resumiu Saint-Victor, “o canto das mulheres reflete, ao mesmo tempo, todas as imagens da guerra que as cerca, repetindo todos os ruídos pelos ecos do terror.”³⁵³ O

³⁵² FIALHO, op. cit., 1996, p. 30.

³⁵³ Vide SAINT-VICTOR, op. cit., 2003, p. 252.

Coro surge, assim, sob o símbolo do *Pavor*, diante de palavras invocativas e emotivas, revelando o *Temor* de que o *Pavor* se manifeste dentro dos muros. A memorável cidade de Cadmo está submissa ao medo. “Tebas é um barco sacudido pelas águas em noite enfurecida”.³⁵⁴

É por isso que, no diálogo lírico-epirremático do primeiro episódio (vv.181-374), Etéocles repreende severamente a atitude do Coro, duplamente motivado: de um ponto de vista profano, tais demonstrações de Terror (*Phobos*) representam um perigo para a cidade na medida que podem provocar desordem, tumultuar e espalhar o Pânico (*Deimos*), enfraquecendo assim o ânimo dos combatentes (“Não me oponho à honra aos numes, mas ao abalo do ânimo guerreiro”, vv. 236-237); e de um ponto de vista religioso, o perigo que elas representam está no fato de, em sua algazarra, pronunciarem palavras ominosas, profetizando um destino adverso à cidade. Demonstram, além disso, o erro de uma piedade que cruza os braços, à espera que tudo venha dos deuses. Para o patriotismo de Etéocles, o adequado seria proferir palavras de bom augúrio e evitar a todo custo as de sentido ominoso. Saint-Victor considera que não se trata de coibir uma prática piedosa, afirmando que “Etéocles não é de forma alguma um ímpio, apenas cultiva a religião do soldado, brusca e breve; não acredita que cânticos detenham seta nem que libações embotem lanças.”³⁵⁵ O verdadeiro motivo da repreensão às súplicas das mulheres diz na realidade respeito à linguagem em que elas formulam suas preces (“Quando clamas aos deuses, por favor, não cometas loucuras. A obediência, mulher, é a mãe do sucesso. Assim reza a sabedoria popular”, vv. 223-25). Para Etéocles, o momento da súplica ao pé das estátuas, assim como o do sacrifício e o

³⁵⁴ Vide prefácio de ESQUILO.op.cit.,2003, p. 28.

³⁵⁵ Vide SAINT-VICTOR, op. cit., 2003, p. 254.

da consulta a oráculos, é um momento solene, em que palavras ominosas devem ser evitadas. O Coro de donzelas tebanas insiste. É o Terror que inspira as virgens de Tebas, que só cantam alto porque têm medo. E, cantando, vão e vem de um altar a outro, com gestos de angústia.

No segundo episódio (vv. 375-791), com a entrada do Mensageiro, há uma ressonância maior nas palavras do Coro frente ao imenso terror que desde o começo o domina. Aqui, faz-se necessário notar a importância da figura do Mensageiro em *Sete*, claramente maior do que a da mesma figura *Persas*. Visionário, seus olhos amplificam e inflamam tudo, o perigo se reflete em sua imaginação como imagens monstruosas, as quais são percebidas pelo Coro, que sente todos os choques e ouve todos os gritos. Segundo Pulquério, “a saída do Mensageiro deixa Etéocles de novo só na presença do Coro. Entre ambos vai travar-se um diálogo decisivo para a compreensão dos motivos mais profundos que impelem o herói à ação.”³⁵⁶ Será um diálogo central, em que se entrecruzam os destinos coletivos e os destinos individuais.

Pelo Coro se amplifica o espaço dramático para além do espaço de representação.³⁵⁷ No *kommos* (vv. 861-1004) o Coro, agora dividido em semi-coros, entoia uma lamentação fúnebre diante dos corpos de Etéocles e Polinices, e Pulquério afirma que “o desempenho deste diálogo lírico-epirremático por semi-coros constitui uma variação original, única de Ésquilo.”³⁵⁸ Brandão, por sua vez, observa que, para produzir esse efeito trágico, o texto esquiliano trabalha sobre um percurso que vai de um estado inicial de ausência (domínio do não visível e dos sons inarticulados) a um

³⁵⁶ Vide PULQUÉRIO, Manuel de Oliveira, 1964, p. 64.

³⁵⁷ FIALHO, op. cit., 1996, p. 49.

³⁵⁸ *Ibidem*, p. 69.

estado de *hiper-representação* (domínio do audível e dos sons sobrearticulados), para desembocar num estado de presença (domínio do visível), onde cessa a função dos signos com a consequente liquidação do mundo das aparências que apenas duplica simbolicamente o que se esconde por trás delas: o embate entre os dois filhos de Édipo.³⁵⁹

Nessa perspectiva, a guerra em que estão envolvidos os Tebanos emerge como um campo de manobra cognitiva em que os arrogantes adversários inimigos, produzindo gritos, choros, gemidos, poeira e ruídos, fazem sentir aos sitiados as suas próprias motivações estratégicas. Entenda-se, por fim, que esses elementos, inarticulados, são captados pelo Coro e articulados em imagens, simbolizando, o que aqui denominámos de *hermenêutica do pânico*.

5.4.4 Rito sacrificial

Eudoro de Sousa afirma que o drama ritual por excelência é o sacrifício, “mas não com o sentido etimológico de *sacrum facere*; só com o de dar morte ao deus que, morrendo, oferece sua vida ao mundo.”³⁶⁰ Pela morte de uma divindade o mundo surge. O mundo seria, portanto, o corpo da divindade. O drama ritual é a forma de *repetir-lembrar-renovar* a origem do mundo e de assegurar os laços que unem homens e deuses.

Em *Sete contra Tebas*, os sete generais, impetuosos comandantes do exército argivo, cegados pela *ate*, sob um escudo negro sacrificaram um touro e, colocando as mãos no sangue do animal morto, fizeram um triplo juramento pelas divindades da

³⁵⁹ Vide BRANDÃO, J. L., op.cit., 1989, p. 86.

³⁶⁰ SOUSA, op.cit., 1995, p. 112.

carnificina – por *Ares*, por *Ênio* e por *Deimos* –, o de destruir a cidade de Tebas. Nesta cena, descortina-se não apenas uma imagem, mas uma visão de mundo. A cerimônia macabra antecipa o que poderia acontecer à cidade cadméia.



“Sete generais decididos sacrificaram um touro sobre um escudo de negro engaste e, banhando as mãos no sangue taurino juraram por Ares, por Ênio e pelo sanguinolento Terror saquear a cidade dos cadmeus, se aniquilada pelas armas ou, se mortos, empaparem o solo com o próprio sangue” (vv. 42-48).

Figura 6: *Cena do juramento dos sete chefes.* Desenho de Alfred Church (adaptado pela autora).

Enquanto o oráculo os condena a sucumbir sob os muros de Tebas, a morte anunciada apenas lhes aumenta o furor. Segundo Fialho, com exceção de Anfiareu, “a sua práxis, antes da batalha, pertence a um mundo de radical ferocidade, onde o homem e a besta se confundem, num ritual de magia a celebrar o juramento desmedido”.³⁶¹ Observa-se que os três deuses evocados no pacto de guerra, *Ares*, *Ênio* e *Deimos*, reforçam o sentido de que o eixo temático da peça é a guerra. *Ares*, deus grego da Guerra, filho de Zeus e Hera é também o Punidor e o Vingador de todas as ofensas,

³⁶¹ Cf. FIALHO, op. cit., 1996, p. 53.

sobretudo da violação dos juramentos. Ênio, divindade feminina que lhe corresponde, é figura habitual no cortejo de Ares, sendo ora considerada filha deste deus, ora sua mãe ou irmã. É representada sangrando, em atitudes de violência, sendo ela quem atrelava e conduzia seu carro. O Terror (*Deimos*) e o Medo (*Phobos*) acompanhavam-na. Os povos da Antiguidade ofereciam a Ares como vítimas o touro, o leitão, o carneiro e, mais raramente, o cavalo. E também o galo e o abutre lhe eram consagrados.³⁶²

No Primeiro Episódio (vv. 242-243), ao dirigir-se ao Corifeu, Etéocles aconselha: “Na presença de mortos e feridos, não te deixes arrebatado pelo pranto. Essas são as delícias de Ares, sangue humano.” O sacrifício realizado pelos sete chefes argivos destinava-se, naturalmente, a propiciar os deuses mais representativos da empresa que estavam para executar: o ataque de uma cidade. Se os deuses ouvissem suas preces, toda a cidade estaria condenada. Chevalier e Gheerbrant (verbete: *touro*, p.890) afirmam que o touro evoca a ideia de força irresistível e arrebatamento, o macho impetuoso, à imagem do Minotauro, guardião do labirinto. Na tradição grega, os touros indomados eram animais consagrados a Poseidon, deus dos oceanos e das tempestades, e a Dioniso, deus da virilidade fecunda. Um animal fecundo, considerado por Hesíodo “de ardor indomável” (*Teogonia*, 832). É a forma de um touro de resplandecente brancura que Zeus escolhe tomar para seduzir Europa.

A imagem do sacrifício, com os sete comandantes organizados em um arranjo circular, jurando em torno do escudo com sangue, representa o estreitar de laços com os deuses como forma de obter seus favores para destruir e saquear a cidade dos Cadmeus. Ao manipular o sangue do touro no escudo, os comandantes expõem-se à

³⁶² Vide COMMELIN, op. cit., 2011, p. 57; Vide CHEVALIER & GHEERBRANT, op. cit., 1994, p. 79.

comunhão entre a selvageria desse animal e as divindades que evocam, estabelecendo um compromisso de guerra, destruição e carnificina. É, segundo Calderón, um sacrifício cruento, modalidade em que há certa orientação de barbárie e violência,³⁶³ por via do aproveitamento simbólico da energia vital do animal, concentrada em seu sangue. A cena, na qual os sete generais, em estado de excitação guerreira, praticam a ação de banhar as mãos no sangue, investe-os dos mesmos atributos taurinos, ato que simboliza, através da força biológica do touro, a regeneração do corpo e da alma. O touro simboliza, ainda, a luta das forças do bem contra os espíritos do mal. Na medida em que a morte é inseparável da vida, o touro apresenta também um lado fúnebre. Mas é a partir da cor que seu simbolismo se define. O touro preto é associado à morte. O touro branco, nobre, simboliza a força, a justiça, a ordem cósmica. Na cena do ato sacrificial, embora a cor do touro não seja explicitada, podemos inferi-la quando o poeta se refere ao “escudo de negros engastes” (v. 43). Schüler recorda como Ulisses, depois da matança dos pretendentes, banha-se para encontrar-se com Penélope. Sai portanto do derramamento do sangue para entrar na suavidade da paz doméstica. Os atacantes de Tebas fazem, de alguma forma, o contrário. Tocam o sangue do touro sacrificado, molham as mãos como se fossem o sangue inimigo. A sede de sangue aproxima, assim, os guerreiros do mundo animal,³⁶⁴ o sangue desperta a natureza leonina dos atacantes, “[...] lateja o guerreiro peito de ferro, rubro de fúria [...]” (vv. 47-48). Para Fialho, “não-helénico é o comportamento observado de perto dos chefes invasores [...], onde se

³⁶³ Vide CALDERÓN, op. cit., 2003, p. 19.

³⁶⁴ *Ibidem*, p. 16.

funde a identidade do homem e do animal para dar lugar a um monstro imenso, ameaçador e polícromo!”³⁶⁵

Porém, observa-se que também do lado dos Tebanos se degolavam vítimas. No Primeiro Episódio, ao repreender as mulheres tebanas do Coro por seus lamentos desmedidos, Etéocles afirma:

“Se tudo correr bem e a cidade for salva, verterei sangue de ovelhas nos altares dos deuses, touros sacrificarei -assim prometo. [...] Em lugar de gemidos, seja de louvor o culto” (vv. 272-279).

Em cada campo vemos animais sacrificados, entrementes, do lado dos tebanos, o sacrifício é antes propiciatório, seria de agradecimento, de oferenda aos deuses para apaziguar, aplacar a ira dos argivos e as consequências causadas por uma suposta derrota. Qual dos dois adversários faria pender em seu favor a balança dos destinos?

No segundo episódio da tragédia, no momento da descrição dos chefes argivos, o mensageiro informa: “Tideu já brame perto da porta Próitida, mas o sacerdote desaconselha atravessar o Ismeno, baseado em maus presságios lidos na disposição das entranhas” (vv. 376-379). O sacerdote é Anfiareu, um dos sete, o adivinho, herói oracular que acompanha o exército. Ele tem como uma de suas atribuições oferecer um sacrifício e averiguar, nas entranhas da vítima, se a disposição dos deuses é ou não favorável ao ataque. Anfiareu herdou o dom divinatório de seu bisavô Melampo³⁶⁶, da linhagem dos Melampodidas, família de adivinhos.

³⁶⁵ FIALHO, op. cit., 1996, p. 53.

³⁶⁶ Melampo é considerado o mais antigo dos adivinhos da idade heroica. Segundo Heródoto (II. 49), o instituidor da arte divinatória e do culto de Dioniso na Hélade, recebeu o dom divinatório quando em um campo em Pilos, sua terra natal, encontrou no tronco de um carvalho um ninho de serpentes cujos pais haviam sido mortos por seus servidores. Apiedando-se dos filhotes, Melampo os tomou a seu cuidado. Em certa ocasião, porém, enquanto dormia, as serpentes lambeiram-lhe as orelhas e, ao despertar, percebeu que compreendia a linguagem dos pássaros, passando, assim, a exercer a ornitomania.

A religião grega cunhada pelos versos de Homero e Hesíodo, é uma religião em que mundo, homem e divindade não estão separados e possuem misteriosas e inusitadas relações entre si. O ato sacrificial, na tragédia que nos ocupa, imbuído de uma visão de mundo específica, simboliza uma retribuição dos sete comandantes pelo favor solicitado: a criação do caos na cidade. O ritual de sacrifício é uma honra para os deuses e, executado antes da batalha, almejava torná-los favoráveis aos seus executores.

5.5 Simbolismo dos pares antitéticos

O ordenamento poético do texto esquiliano transporta-nos a uma esfera de significação extrema. Ésquilo apresenta-nos o universo da cultura grega a partir de oposições, manifestando-se um conjunto de pares antitéticos na ação dramática a partir de elementos com os quais os Gregos ordenam o mundo dando sentido a ele. Na peça, essa relação antitética cria um efeito simbólico, o qual traduz, exemplarmente, o problema do herói trágico no tocante à civilização, ou seja, à relação desse herói com a ordem natural e divina, a sua racionalidade e irracionalidade, a sua capacidade para a autonomia e também a sua dependência da sociedade.

Arendt explica que um dos grandes conflitos do herói trágico está nos limites entre o poder humano de controlar seu mundo e aquilo que foge ao seu controle. De igual modo, há ambiguidade na condição de autonomia e dependência do homem. Ligado ao espaço cívico, o homem goza, na esfera pública, de uma liberdade que não lhe é concedida no âmbito do *oikos*. Sua posição está assente entre a capacidade de transcender as determinações físicas, no espaço político da cidade, e a submissão às

exigências do *oikos*, no domínio das relações biológicas³⁶⁷: as incertezas no jogo entre vida e morte, a coerção dos laços de sangue, as maldições que são recebidas e transmitidas e as relações com as divindades subterrâneas, sem esquecer o imperativo da sobrevivência. O herói trágico é justamente a figura que representa a interseção desses dois polos antagônicos, mas complementares, da condição humana. Prodigioso inventor da civilização, o homem está paradoxalmente ligado ao caos e à ambiguidade. Simbolicamente, é a imagem da condição enigmática e ambígua da humanidade.

5.5.1 Etéocles/Coro

Entre Etéocles e o Coro estabelece-se uma relação de desequilíbrio, sustentada pelo símbolo do antagonismo. Para Fialho, o desequilíbrio nessa relação mútua nos remete para uma tensão de sexos que é sintoma das anomalias do universo familiar dos Labdácidas.³⁶⁸ Pulquério sustenta que Etéocles e o Coro ocupam posições simétricas e opostas ao mesmo tempo, que são ancorados em duas formas diferentes de religiosidade – se, para Etéocles, a guerra pode ser vencida (“a fé de Etéocles está nas muralhas e nos homens”³⁶⁹), para o Coro, ela é implacável. A confiança de Etéocles pode ser observada quando ele toma medidas concretas para a salvação da cidade:

“Disporei seis homens, eu serei o sétimo, nas
Sete saídas de nossas muralhas, remaremos
com ímpeto contra nossos agressores, antes que
se apressem mensageiros e precipitem
mensagens incendiárias, movidos pelo inevitável” (vv. 281-285).

³⁶⁷ Vide ARENDT, op.cit.,1993, p. 39.

³⁶⁸ Vide FIALHO, op. cit., 1996, p. 25.

³⁶⁹ Vide PULQUÉRIO, Manuel Oliveira, “A personalidade de Etéocles”, *Máthesis* 1, 1992. p. 13.

Comandante de uma cidade sitiada, Etéocles não é de forma alguma um ímpio, mas cultiva a religião do soldado, curta e breve. Sabe que as lágrimas amolecem a mais preclara coragem, razão pela qual impõe violentamente o silêncio ao Coro. O pânico disseminado por aqueles cantos de luto chega a enfurecê-lo, e o desprezo do rei pelas jovens tebanas explode em censuras brutais, em especial no seguinte passo:

“Eu vos pergunto, raça insuportável, favorece esta cidade, é para o nosso bem, infunde coragem em nosso exército assediado, rastejar ante estátuas, suplicar proteção divina, gritar, berrar? É uma afronta a homens sensatos. Nem na angústia, nem na grata prosperidade quero viver com esse bando feminil. Se elas dominam, são de uma arrogância intratável. Quando se assustam, perturbam ainda mais, tanto em casa como na rua. Agora mesmo em correrias doidas, espalham covardia ruinosa pela cidade. Prestam um grande serviço aos que nos atacam, enquanto, que somos aniquilados por elas aqui dentro. Este é o lucro de quem convive com mulheres. Agora, se alguém não se submeter à minha autoridade, seja homem, mulher ou indefinido, levará de castigo pena de morte na cabeça. Será lapidado pelo povo, esta é a sentença. Os assuntos exteriores são da competência de um homem. Mulheres não se metam. Trancadas em casa, não prejudicam. Entenderam-me bem ou não me entenderam? Falo a surdas?” (vv. 181-202).

Antes, questionara já a utilidade mesma da raça das mulheres, de todo o género feminino (“Ó Zeus, então foi esta raça mulheril que nos deste por companheira?”, v. 256), ao que o Coro, curvando a cabeça e prometendo calar-se, não deixou de responder lapidarmente às reprimendas de seu rei (“Tão desgraçada quanto a raça dos homens, tomada a cidade”, v.257). Para desculpar-se, alegam que a piedade é um socorro nas horas de perigo, pois toda salvação humana vem dos deuses. E continuam os seus lamentos, embora em voz baixa, com as mãos erguidas e os lábios colados às imagens santas. Notável, porém, é perceber que, em meio a esse quadro, a

rudeza de Etéocles se desfaz diante da devoção homérica. Pede às jovens uma prece corajosa, semelhante à que os grandes campeões da *Ilíada* lançam em voz alta ao céu, em meio à ansiedade do combate:

“Escutai minhas preces primeiro, modula depois um brado sagrado, benéfico, o grito ritual dos gregos, usual nos sacrifícios. Que inspire ânimo aos teus, que sufoque o medo aos inimigos!” (vv. 267-270).

E promete:

“Celebrarei as divindades que protegem esta terra, os guardiães dos campos e das assembleias, das fontes de Dirce e das águas do Ismeno. Se tudo correr bem e a cidade for salva, verterei sangue de ovelhas nos altares dos deuses, touros sacrificarei – assim o prometo -, consagrarei despojos, levarei às moradas sagradas vestes inimigas rasgadas por lanças nossas. Cessem os vendavais de preces vãs e nocivas, inúteis para contornar o destino adverso”(vv. 271-280).

Se os deuses o ajudarem, Etéocles promete que os fartará de hecatombes e lhes dará, após a vitória, sua parte no butim: presente por presente, reciprocidade entre o céu e a terra. Para Fialho, o Coro de Jovens de Tebas é aqui o outro, o diferente cujo comportamento e força emocional escapam à planificação do elemento masculino dominante e, por isso, o inquietam, o sobressaltam e o tornam inseguro. Etéocles sente no Coro um perigo para a ordem que constrói e em que projeta a sua concepção de poder e de relação com o divino.³⁷⁰

³⁷⁰ Cf. FIALHO, op. cit, 1996, p. 32.

5.5.2 Intramuros/Extramuros

Na peça, o espaço intramuros separa os cidadãos tebanos da ameaça extramuros representada pelo exército argivo. Essa oposição entre o que está no interior da cidade e o que está do lado de fora dela é uma das maiores preocupações na peça. Uma indicação disso é a frequência no uso de palavras que se referem a esses dois lugares físicos, de dentro e de fora da cidade, como podemos confirmar nas palavras de Etéocles:

“Baseado em precisas informações do que se
Passa **lá fora**, tomarás medidas correspondentes” (vv. 67-68).

“Agora mesmo, em correrias doidas, espalham
Covardia ruinosa pela cidade. Prestam um
Grande serviço aos que nos atacam, enquanto,
Que somos aniquilados por elas **aqui dentro**” (vv. 190-193).

A linha que divide esses dois lugares é representada, concretamente, pelas muralhas, as torres e os portões que constituem as fortificações tebanas; e, simbolicamente, pelo costado da nau. De acordo com a última imagem, o espaço físico fora da cidade é a superfície do mar, o exército argivo, em seu conjunto, a onda que avança sob solo firme – conduzida por Ares –, enquanto que a agitação das plumas dos capacetes dos invasores simboliza a onda que quebra no costado da nau:

“Capacetes em vagalhões
De cristas
Cercam a cidade,
Ventanias de guerra” (vv. 112-115).

Essa imagem marítima resume precisamente os contornos da ameaça externa e de seus desdobramentos para a cidade. Somente as fortificações tebanas ou o costado da nau podem oferecer uma suposta segurança, pois representam a fronteira que separa aqueles que estão em seu interior dos invasores que estão do lado de fora. Fialho explica que no Coro se realiza o encontro desses dois espaços em conflito: o da cidade, intramuros, arrancada à paz doméstica do seu cotidiano, e o dessa imensa personagem, materialmente não visível na cena, mas sempre presente, na sua desmesura sanguinária, como ameaça que estrangula a cidade no seu apertado anel de ferro e barbárie – o inimigo argivo.³⁷¹

Contudo, mais além das ameaças extramuros, o que perturba o Coro é a semente do perigo que reside intramuros, desde a ancestral falta de Laio e a desobediência ao oráculo que por três vezes lhe prescreveu: “deverás morrer sem filhos se salvar a cidade queres” (vv. 748-749).

5.5.3 Etéocles e Polinices

O ódio fraterno de Etéocles e Polinices é aflorado no decorrer da trama através das imagens que tecem o destino de ambos. Ésquilo não pinta Etéocles como um irmão avassalado pelo ódio, mas como um defensor da cidade, o tipo heroico do chefe acuado. É um rei que consente em morrer para libertar a pátria e não permite que estrangeiros matem seus concidadãos, levem as mulheres à escravidão, destruam seus templos. Por sua vez Polinices é o invasor, o traidor da pátria, aquele que conduz Argos ao assalto de Tebas. Mas os deuses, insaciáveis, queriam ver correr de novo o sangue dos

³⁷¹ Vide FIALHO, op. cit., 1996, p. 49.

Labdácidas. Diante dos dois cadáveres, a luta fratricida dos irmãos é reelaborada em cena pelo Coro:

Antígona:

Batido, bateste.

Ismene:

Mataste morrendo.

Antígona:

Dores provocastes.

Ismene:

Dores padeceste (vv. 961-964)

Antígona:

De mão fraterna morreste.

Ismene:

Com mão fraterna mataste.

Antígona:

Dupla dor profiro.

Ismene:

Dupla dor contemplo (vv. 970-973)

O Coro separa-se em dois semicírculos: o coro A, com foco em Etéocles, e o coro B, em Polinices. Há um deslocamento do lamento, cada verso passa a ser partilhado pelos dois coros, o que uma estrofe diz a outra repete numa variação crescente, um soluço é calado por outro, mais lancinante ainda, simbolizando a luta desses infelizes homens que se completa em morte. Um sopro melancólico perpassa as lamentações, a arte desaparece e o som sufoca a palavra. Diante a morte dos dois irmãos, a heroína do drama é a cidade de Tebas, salva pelo rei-piloto e personificada pelo Coro.

5.6 CENTRALIDADE DA CENA DOS ESCUDOS

Nesta cena central temos uma imagem precisa da configuração estrutural que traduz a intenção do *mythos* em extremar o grau de precariedade da condição humana, da posição do homem. Com exceção do adivinho Anfiareu, o que temos são híbridos selvagens, ou seja, uma luta entre homens-bestas. Etéocles, representante da ordem da pólis, o herói que defende as normas da civilização, torna-se o elo fraco da cadeia. Tanto ele quanto Polinices tornam-se a antítese da cultura, furiosos e sanguinários, aqueles que transgridem as normas do comportamento civilizado. “Cultor de ambiguidades, Ésquilo sustenta Etéocles na contradição. Etéocles preocupa-se com a cidade e consigo mesmo”, conforme Schüler.³⁷² Para Segal, a literatura grega opera em termos de polaridade e mediações³⁷³, e Vidal-Naquet compartilha esse entendimento, afirmando que “o princípio da polaridade constituía, para os Gregos, uma das bases de sua representação no mundo.”³⁷⁴ À vista disto, a sociedade expressa em seus mitos e em sua literatura o sistema de valores subjacente à organização da cultura.

Nessa linha de reflexão, Segal interpreta o universo da cultura grega a partir de oposições e antinomias. Um bom exemplo é a antinomia entre *nomos* e *physis*, civilização e selvageria. A cidade, as conquistas culturais do homem, a linguagem e o sacrifício são mediadores que definem claramente os espaços civilizado e selvagem. No centro está a civilização, que estabelece fronteira entre deuses e bestas na ordenação do mundo humano. A esse respeito observa o autor que:

³⁷² Vide prefácio de ÉSQUILO, op. cit., 2003, p. 15.

³⁷³ SEGAL, Charles, *Tragedy and civilization: an interpretation of Sophocles*. Cambridge/London, Harvard University Press, 1981, p. 2.

³⁷⁴ VIDAL-NAQUET, Pierre, *Formas de pensamento y formas de sociedade en el mundo griego: el cazador negro*. Tradução espanhola, Barcelona. Ediciones Península, 1983, p. 173.

[...] para os Gregos a civilização é alguma coisa básica e ao mesmo tempo precária. No interior da estrutura do pensamento grego a civilização – a totalidade da organização social do homem, bem como as realizações culturais – ocupa uma posição de mediação. De um lado estaria a vida selvagem das bestas, de outro lado a eterna felicidade dos deuses abençoados. Assim, a civilização seria o fruto da luta do homem para descobrir e assegurar sua humanidade diante de três elementos: as forças impessoais da natureza, a própria violência potencial do homem e os poderes divinos.³⁷⁵

Típica na Grécia clássica, segundo o olhar de Segal, é a definição de civilização concentrada na pólis. A vida civilizada para um grego é impensável sem as fronteiras da cidade. O espaço citadino, sua geografia e monumentos abrigam o homem e sua humanidade do espaço selvagem. Território que torna visualmente expressiva a distância entre homem e natureza, a cidade é o lugar humano por excelência. Contrapondo-se ao universo desordenado e caótico da natureza, a cidade é traduzida em termos de ordem, segurança e delimitação. Como criações do homem, as instituições da civilização não têm, no entanto, a solidez das obras divinas. Pertencentes ao fazer humano, as aquisições da cultura, como tudo aquilo que está ligado à ação humana, são vulneráveis e perecíveis, diferentemente das criações dos deuses.

Na tragédia, a relação antitética entre civilização e selvageria é invertida. A tragédia explora justamente o colapso dessa separação na personagem do herói. Aproximando *nomos* e *physis*, o herói trágico abre a experiência humana à união do que as normas culturais lutam por separar, definir e controlar. Para os personagens de *Sete contra Tebas*, a imbricação das antíteses civilização-ordem e selvageria-desordem é

³⁷⁵ SEGAL, Charles, op.cit.,1981, p. 2.

desastrosa. Etéocles e Polinices são apanhados na armadilha trágica. É justamente aí que está o cerne da contradição. Ao contrário de fixar em definitivo a separação entre o homem e o mundo selvagem, a civilização comporta – ou mantém reprimida – a violência que torna a identidade humana dupla e, por isso, trágica.

5.6.1 CONSTRUÇÃO E DESCONSTRUÇÃO DE SÍMBOLOS

Na “cena dos escudos”, clímax e núcleo central de *Sete contra Tebas*, a linguagem surge como veículo de uma concepção de mundo e suporte de uma experiência numinosa. A crença no caráter numinoso e no poder profético da palavra está presente sob a forma de uma prática divinatória denominada cledomancia. Na palavra *cledomancia*, ou palavra-presságio, convergem um sentido ordinário e um sentido numinoso (sagrado). A percepção da palavra presságio e sua aceitação constituem um fator importante na defesa da cidade de Tebas. Nessa cena, as bravatas dos Argivos, assim como os emblemas e as inscrições sobre os escudos, são percebidas por Etéocles como presságios, os quais ele aceita e ressignifica, de modo a profetizarem a vitória de Tebas e a derrota dos inimigos – há, assim, um processo de construção e desconstrução da simbologia ominosa figurada nos escudos no alinhavar desta cena central.³⁷⁶

A leitura do conjunto dos emblemas dos sete guerreiros que vão assaltar Tebas será feita a partir do esquema abaixo proposto por Vernant e Vidal-Naquet e desenhado por Annie Schnapp-Gourbeillon. Segundo os autores, é um esquema

³⁷⁶ Nota Sommerstein o padrão idêntico que assiste à construção dos cinco primeiros pares discursivos: “The first five Reedepare establish a simple and predictable pattern. Each of the attackers is noisy, boastful, menacing, often blasphemous; each of the defenders is a quiet, determined man of action; and on each occasion Eteocles finds specific grounds for confidence in success and is able to turn the arrogant devices on the enemy’s Shields into prophecies of doom for their bearers”. A. SOMMERSTEIN, *Aeschylean tragedy*, London, Bloomsburry, 2010, 2ªed.

emprestado de uma arte da época de Ésquilo, a do frontal esculpido; não tendo nenhuma pretensão arqueológica, trata-se simplesmente de aplicar a velha regra escolástica e de definir cada objeto *per genus proximum et differentiam specificam*. Este esquema permite reagrupar um certo número de dados e torná-los significativos aos nossos olhos.³⁷⁷ Forma-se a seguinte figura:

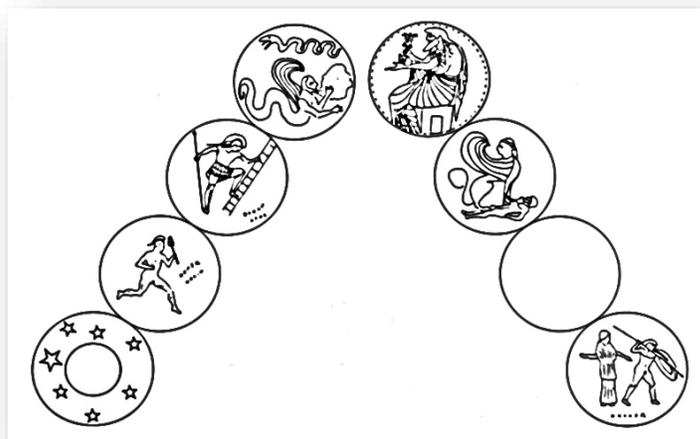


Figura 7: Os emblemas dos sete guerreiros. Adaptado de VIDAL-NAQUET, Pierre³⁷⁸

A cada chefe nomeado pelo Mensageiro, Etéocles opõe, em torno de cada uma das portas e à frente de cada batalhão, um chefe corajoso, o guerreiro que julga capaz de resistir-lhe; opõe aos guerreiros ímpios homens piedosos e modestos, prontos a dar a vida e impedir que o inimigo passe. Quando foi a vez de nomear aquele que se oporia a Polinices, Etéocles designou a si mesmo. Observa-se, ainda, que na formação desta esteira simbólica, ao interpretar e ressignificar os presságios percebidos nas palavras, nas inscrições e nos emblemas dos escudos dos Argivos, Etéocles recusa o sentido

³⁷⁷ VIDAL-NAQUET, P., "Os escudos dos Heróis. Ensaio sobre a cena central dos *Os Sete contra Tebas*" in VERNANT, J. P. e VIDAL-NAQUET, P., *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. Vol. II, São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 253.

³⁷⁸ VIDAL-NAQUET, op. cit., 2008, p. 253.

simbólico dos brasões. Esse processo de construção e desconstrução dos significados dos símbolos na fala de Etéocles advém de uma percepção da linguagem como um aspecto fundamental do mundo, uma forma divina do mundo. É essa concepção de linguagem que fundamenta a crença de que a palavra possui um *nume* que nela reside e que faz com que ela se cumpra, sendo desse modo profética. Escudado por valores numinosos, há uma preocupação em Etéocles com o que deve ou não ser dito. Ou seja, “todos os discursos de Etéocles revelam um político firme e prudente, que encara o perigo sem desprezá-lo nem o temer, provê a tudo, examina todas as possibilidades, mas não deixa de confiar-se ao arbítrio dos deuses”, como pretende Saint-Victor.³⁷⁹

No universo da cultura grega, o escudo simboliza a força protetora do herói físico, como uma extensão de sua espiritualidade e daquilo que ele não tem condição de dominar. É uma forma de ligação com o mundo. Ao invés de estar ornamentado com cenas sedutoras, apresenta por vezes uma figura apavorante, quanto basta para derrubar o adversário. É uma arma também psicológica. Verifica-se, por exemplo, quando Palas Atena recebe o escudo de seu pai Zeus, ou no mito de Perseu, quando ele se protege de Górgona (Medusa).³⁸⁰

Para Chevalier e Gheerbrant (verbete: *escudo*, pp. 386-7), o escudo é o símbolo da arma passiva, defensiva, protetora, embora possa também ser mortal. É, inicialmente, símbolo espiritual, e quando utilizado torna-se símbolo físico. À sua própria força (como objeto de metal ou de couro) associa forças figuradas. Efetivamente, o escudo é em muitos casos uma representação do universo, como se o

³⁷⁹ Vide SAINT-VICTOR, op. cit., 2003, p. 260.

³⁸⁰ Perseu venceu a horrenda Medusa sem olhar para ela, porém polindo seu escudo como um espelho. Ao ver-se a si própria ali refletida, a Medusa ficou petrificada de horror, e o herói cortou-lhe a cabeça. De igual modo, foi uma cabeça decepada e horripilante que Atena colocou sobre seu broquel, a fim de gelar de pavor aqueles que porventura ousassem atacá-la.

guerreiro, ao usá-lo, opusesse o cosmo ao seu adversário, como se os golpes deste último atingissem muito além do combatente à sua frente e alcançassem a própria realidade representada nos ornatos do broquel. O escudo de Aquiles é um singular exemplo disso: Hefestos cria nele uma decoração múltipla, fruto de seus sábios pensamentos. Ornamenta-o com figuras da terra, do céu e do mar, do sol infatigável e da lua cheia, bem como de todos os outros astros que coroam o céu. Também são figuradas duas cidades humanas. Numa delas, veem-se núpcias e festins, e em torno da outra cidade acampam dois exércitos, cujos guerreiros rebrilham sob suas armaduras. Os atacantes hesitam entre duas decisões: a destruição da cidade inteira ou a partilha de todas as riquezas que guarda dentro de seus muros a aprazível cidade. Nesse broquel, Hefestos põe ainda uma terra branda, um campo fértil, domínios reais, um vinhedo pesadamente carregado de uvas, um rebanho de vacas de chifres altos, uma pastagem de cabras, uma praça de dança e, por fim, a força pujante do rio Oceano, a formar a beirada do sólido escudo. Todas as razões de viver, todas as belezas do universo, todos os símbolos da força, da riqueza e da alegria estão mobilizados e concentrados nesse broquel. Esse espantoso espetáculo, segundo os autores, simboliza também o que está em jogo na batalha: tudo o que se perde ao morrer, tudo o que se ganha ao triunfar. O escudo era grande o bastante para proteger o combatente de cima a baixo e, eventualmente, servir de padiola para carregar um morto ou ferido.

Na cena dos escudos que estamos a analisar Etéocles, informado das peculiaridades dos atacantes, prepara a defesa: a interpretação profética de cada guerreiro e do simbolismo do escudo que o protege. Como bem observa Schüler, “para

Etéocles, até a língua é escudo”.³⁸¹ Aqui se percebe a sua preocupação com o poder profético das palavras, presente sob a forma de uma prática divinatória denominada cledomania. Etéocles percebe as inscrições, as representações ominosas sobre os escudos como *klédones*, os quais aceita, ressignificando-os de modo a profetizarem a derrota dos inimigos. *Klédon* refere-se a uma palavra pronunciada cuja duplicidade de sentido constitui um sinal divino ordinário, que exprime o ponto de vista humano de quem a pronuncia, e um sentido numinoso, o qual se constitui, para quem a ouve, em um presságio.³⁸² Esse aspecto numinoso da palavra falada tem uma grande importância no desenvolvimento dramático da peça. Esta cena, descrita pelo Mensageiro, é fortemente visual. São imagens simbólicas que, por trás do que deixam ver, representam ideias. Os sete guerreiros pintados por Ésquilo em hipérboles e metáforas prodigiosas constituem figuras tão formidáveis quanto “os Cavaleiros do Apocalipse [...] parecem quase tão altos diante das muralhas de Tebas, torres vivas contra torres de pedra.”³⁸³ Ésquilo dá-lhes talhes de colosso, lança-se à criação de imagens em que a estatura dos heróis era muito superior à dos humanos, de semideuses e deuses, como se cobertos de carne e mármore. A nossa imaginação os completaria com a cabeça de bestas fantásticas dos primeiros titãs. Os sete chefes argivos bramem, gritam, proferem ameaças, lançam clamores de guerra, suas armas tilitam, seus cavalos resfolegam, seus escudos, com seus emblemas e inscrições, falam, ameaçam e provocam.

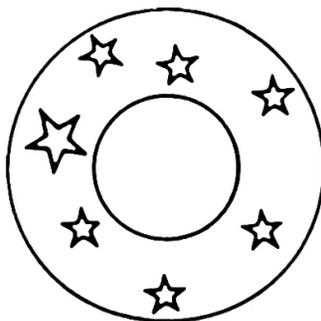
³⁸¹ Vide ÉSQUILO, op. cit., 2003, p. 18.

³⁸² Vide PAOLI, Beatriz, “A cidade e a palavra: considerações sobre Sete contra Tebas”, *Archai* 4, 2010, pp. 39-44. Disponível em <http://archai.unb.br/revista>.

³⁸³ Vide SAINT-VICTOR, op. cit., 2003, p. 256.

5.6.1.1 Escudo de Tideu

Ao primeiro atacante nomeado, **Tideu**, Etéocles destaca **Melanipo**, “nobre filho de Astaco” (v. 407), um “dos nascidos do dente do dragão” (vv. 411-412). Tideu uiva como uma serpente e brame o seu escudo diante da porta Prétida:³⁸⁴ “transtornado, faminto de guerra, sibila silvos de serpe ao calor do sol [...]”(vv.379-380). A comparação com a serpente é retomada, querendo Tideu devolver o cosmo ao caos. “Aos brados, agita três cristas negras, o penacho do capacete e sob o escudo soam apavorantes guizos de bronze” (vv. 379-386). Traz um “brasão de orgulho”, e possui em seu escudo um emblema assim descrito pelo Mensageiro:



“Traz no escudo emblema altaneiro, estende-se o céu, marchetado de estrelas, luminoso fulge no centro da égide o fulgor do plenilúneo. Entre os astros esplende a lua, olho da noite” (vv. 386-390).

Figura 8: *Escudo de Tideu.* VIDAL-NAQUET, Pierre, 2008, p. 253. Adaptado pela autora.

O escudo de Tideu é descrito predominantemente por imagens visuais que representam os objetos, cujo emblema traz um céu incendiado de estrelas que enche a orbe do escudo e uma lua cheia ao centro que brilha radiosamente. É a senhora dos

³⁸⁴ Porta Prétida: o nome da porta deriva de Preto, filho de Tersandro.

astros, o olho da noite. O herói, “tomado por uma insolência argiva (...) chora junto às margens do rio, querendo lutar, como o cavalo, que relinchando sobre o freio, espera o toque de batalha, e, esperando, agita-se por inteiro.”³⁸⁵ Para os Gregos, a Noite era a deusa das trevas, filha do *Khaos* e a mãe do Céu (*Urano*) e da Terra (*Gaia*), a mais antiga das divindades. Ela engendrou também o Sono, a Morte e as Angústias, a Ternura e o Engano. Hesíodo qualifica-a como um dos titãs e mãe dos deuses, porque sempre se acreditou que a Noite e as Trevas haviam precedido todas as coisas.

Há, na *Teogonia* de Hesíodo, duas formas de procriação: por união amorosa e por cissiparidade. Os primeiros seres nascem todos por cissiparidade: uma Divindade originária biparte-se, permanecendo ela própria, ao mesmo tempo em que dela surge por esquizogênese uma outra Divindade. Assim, Érobos e a Noite nasceram do *Khaos*. A Terra pariu por igual a si mesma o Céu constelado, as altas Montanhas e depois o Mar infértil (vv. 126-32). Tudo o que provém de *Khaos* pertence à esfera do não-ser; são potências tenebrosas, forças de negação da vida e da ordem todos os seus filhos, netos e bisnetos, com exceção de Éter e Dia, dentro desta linhagem os únicos seres positivos e luminosos. A Noite, após parir Éter e Dia, unida a seu irmão Érobos em amor, procria por cissiparidade as forças da debilitação, da penúria, da dor, do esquecimento, do enfraquecimento, da aniquilação, da desordem, do tormento, do engano, da desapareição e da morte, tudo o que tem a marca do não-ser.³⁸⁶ Numa palavra, tudo o que há de inoportuno na vida era tido como uma produção da Noite.

Os Astros, esses fogos eternos de que a abóbada celeste é salpicada, haviam recebido dos poetas uma origem sagrada e divina. Muitos eram objetos de um culto

³⁸⁵ Vide MOTA, op. cit., 2003, p. 156.

³⁸⁶ Vide HESÍODO, op. cit., 2001, p. 34.

especial ou de uma veneração particular. Todos eram invocados pelos mortais em circunstâncias críticas. Os heróis, os grandes homens, pareciam aspirar apenas a se elevar até eles pelo mérito e pelo brilho de suas belas ações. Ir em direção aos astros era abrir o caminho para a imortalidade, adquirir os títulos de uma glória imorredora, numa palavra, colocar-se no nível e na morada dos deuses.³⁸⁷ Para Chevalier e Gheerbrant (verbete: *astros*, p. 95), os astros em geral participam das qualidades de transcendência e de luz que caracterizam o céu, com um matiz de regularidade inflexível, comandados por uma razão ao mesmo tempo natural e misteriosa. São animados por um movimento circular que é sinal da perfeição, e por isso se afiguram símbolos do comportamento perfeito e regular. O céu (verbete: *céu*, pp. 227-8) é o símbolo complexo da ordem sagrada do universo, que ele revela pelo movimento circular e regular dos astros, e que esconde sugerindo apenas a noção de ordens invisíveis, superiores ao mundo físico, a ordem transcendente do divino e a ordem imanente do humano. O céu é universalmente o símbolo dos poderes superiores ao homem. No que concerne às estrelas (verbete: *estrelas*, pp. 404-5), seu caráter celeste faz com que elas sejam também símbolo do espírito e, particularmente, do conflito entre as forças espirituais (ou de luz) e as forças materiais (ou de trevas). As estrelas traspassam a obscuridade, são faróis projetados na noite do inconsciente. Quanto à lua (verbete: *lua*, pp. 561-2), ela é símbolo dos ritmos biológicos, o tempo vivo, do qual ela é a medida, por suas fases sucessivas e regulares. Simboliza o primeiro morto: durante três noites, em cada mês lunar, ela está como morta, desaparece para depois reaparecer e crescer em brilho. Da mesma forma, considera-se que os mortos adquirem uma nova

³⁸⁷ Vide COMMELIN, op. cit., 2011, p. 91.

modalidade de existência. A Lua é para o homem o símbolo desta passagem da vida à morte e da morte à vida. Desempenha, assim, um papel simbólico significativo, principalmente pelo fato de parecer “ter vida”, em função de sua forma sempre variável, de associar-se de maneira evidente aos diferentes ritmos de vida sobre a terra.

No escudo de Tideu a lua simboliza então a luz do céu e a salvação do homem, pois, como a lua desaparece e reaparece, também o homem, assemelhando seu destino ao da luz, obtém dela esperança e confiança de perenidade da vida e de sua força. Assim como acontece no plano cósmico, também na vida humana, em todos os seus níveis, uma época sombria é seguida de uma época luminosa, representada aqui pela lua cheia como olho da noite.³⁸⁸ A Lua cheia representa a plenitude da energia, o olho divino que vê todas as coisas e que a Noite mantém aberto sobre os homens. Como todo o símbolo, a Noite apresenta um duplo aspecto, o das trevas onde fermenta o vir a ser, e o da preparação do dia, de onde brotará a luz da vida. O Dia mata a Noite, da qual é filho, e o amanhecer evidencia perpetuamente esse crime cósmico. Segundo Chevalier e Gheerbrant, as noites eram frequentemente prolongadas segundo a vontade dos deuses, que paravam o Sol e a Lua a fim de realizarem melhor suas proezas. As estrelas, pontos infinitesimais de luz que iluminam a escuridão, são vistas como símbolos celestiais, anunciadores da presença divina.

Etéocles interpreta a noite figurada no escudo de Tideu, com seus astros e estrelas resplandecentes, como um presságio. Jogando com os dois sentidos possíveis da palavra noite, “o sentido físico e o metafórico da morte, anuncia que o símbolo se

³⁸⁸ A maior divindade sideral, depois do Sol, era a Lua. Seu culto, sob formas diversas, era difundido em todos os povos. Píndaro chamou-a “olho da noite” e Horácio “rainha do silêncio”. Vide COMMELIN, op. cit., 2011, p. 90.

voltará contra seu possuidor.”³⁸⁹ Ele percebe o sentido numinoso contido nesse emblema, e aceita-o como um bom presságio: se a noite cai sobre os olhos dos mortos, então, o “olho da noite”, no brasão presunçoso de Tideu, epíteto da lua, pressagia a morte de Tideu, em quem há de cair “a noite sobre olhos”. Etéocles acredita que a noite, com justiça, mostrar-se-á fiel a seu nome, isto é, fará cumprir seu sentido numinoso: a privação do ser – no caso, a morte de Tideu. E acresce: “enfeite de homem algum me fará tremer. Emblemas jamais rasgarão a pele. Penachos e guizos não se confundem com lanças, não mordem” (vv. 397-400). Para Etéocles, os enfeites da armadura de Tideu não lhe metem medo, muito menos os símbolos os podem matar. Nem sinos, nem plumas ferem sem a espada.

Na interpretação de Vernant e Vidal-Naquet, com o escudo de Tideu estamos no cosmos noturno, num cosmos onde a lua é central e funciona como um anti-sol.³⁹⁰ Contra Tideu, Etéocles destaca o nobre filho de Astaco, Melanipo, para defender a porta atacada, um dos “nascidos dos dentes do Dragão poupados por Ares” (vv. 379-386).³⁹¹ Uma tradição narra que Tideu, mortalmente ferido pelo tebano Melanipo, jazia na soleira da porta de Prétida quando lhe trouxeram a cabeça de seu matador, abatido por Anfiareu. Tideu, soerguendo-se com um furioso esforço, segurou com ambas as mãos o troféu sangrento e pôs-se a roer-lhe o cérebro. Palas, sua protetora, desceu velozmente do Olimpo para dar ao moribundo uma beberagem imortalizante. Mas a visão do horrendo festim fê-la recuar e um desgosto indignado agitou-lhe o coração. Atirou por

³⁸⁹ Vide VERNANT, J. P. e VIDAL-NAQUET, op. cit., 2008, p. 255.

³⁹⁰ Vide VERNANT e VIDAL-NAQUET, op. cit., 2008, p. 255.

³⁹¹ Astaco, pai de Melanipo, seria descendente do Dragão morto por Cadmo, ele que, seguindo o conselho de Atena, semeou os dentes dessa fera e imediatamente viu brotarem do chão homens armados.

terra o filtro divino e regressou ao céu, deixando aquela besta feroz saciar-se em sua presa.³⁹²

5.6.1.2 Escudo de Capaneu

Ao segundo atacante Etéocles dispõe **Polifontes** “defensor seguro, pois conta com o apoio generoso de Ártemis e de muitos outros deuses” (vv. 449-450). O segundo atacante, **Capaneu**, vem contra a porta de Electra. Outro gigante que se gaba, gloriando-se mais que um homem poderia pensar: “[...] profere ameaças terríveis contra as muralhas. Garante que arrasará a cidade com ou sem ajuda divina. Que nem mesmo a inimizade de Zeus, lançada contra ele, o deterá. Relâmpagos e o ribombar de trovões não o assustam mais do que o calor do meio-dia” (vv. 424-432). Capaneu afirma que saqueará a cidade, querendo Zeus ou não, mesmo que a cólera do deus se abata sobre ele. Ostenta em seu escudo o seguinte emblema:



“Um herói despido com uma tocha. Assim, armado, agita o fogo com as mãos. Vê-se um dístico em letras de ouro: arrasarei a cidade” (vv. 432-434).

Figura 9: *Escudo de Capaneu.* VIDAL-NAQUET, Pierre, 2008, p. 253. Adaptado pela autora.

³⁹² Vide SAINT-VICTOR, op. cit., 2003, p. 266.

Seu escudo traz duplo emblema: um homem nu que empunha em suas mãos uma tocha flamejante e grita, em letras escritas a ouro, “arrasarei a cidade”. Observa-se aqui uma integração de recursos semióticos: imagem visual e imagem verbal. Desse interpenetrar de registos resulta uma malha sígnica que amalgama palavra e imagem no corpo do escudo e intensifica o seu caráter imagístico. A relação signo-objeto inscreve-se aqui nos meandros da primeiridade. Capaneu quer incendiar tudo, e com a fumaça deixar imunda a cidade inteira. Ele se engrandece e desafia os raios de Zeus, lançando para o céu orgulhosas palavras, com pensamentos arrogantes de mortal:

“Insultando deuses, atleta de boca, lança contra os céus, contra Zeus, impropérios campanudos cheios de alegria, embora seja mortal. Espero que caia sobre a cabeça dele com justiça um luciferino raio, em nada semelhante aos ardentes raios solares do meio-dia” (vv. 441-446).

É importante dizer que a Grécia clássica conhecia dois tipos de soldados: o hoplita, pesadamente armado, e o guerreiro armado mais ligeiramente, especialista em combates noturnos, do qual a tocha era a principal arma. No emblema do escudo de Capaneu temos um guerreiro nu que porta uma tocha flamejante como arma, assim se incluindo no segundo tipo referido. Etéocles percebe no homem com uma tocha representado no emblema um sentido numinoso, profetizando que será o raio – esse raio flamejante de Zeus, maior que o brilho do Sol no calor do meio dia, o mesmo que Capaneu desdenha – que cairá sobre ele. Contra Capaneu, “Etéocles lança o imponente Polifontes. Defensor seguro, pois conta com o apoio generoso de Ártemis e de muitos outros deuses” (vv. 446-450).³⁹³

³⁹³ Polifontes era filho de Autófono, que comandaria cinquenta Tebanos encarregados de emboscar Tideu, que os massacraram a todos.

Voltando nossos olhos para a imagem verbo-visual, verifica-se que ela funciona como interpretante indicial que aponta para a potencialidade das palavras e da imagem em revelar a coisa nas suas qualidades. Chevalier e Gheerbrant (verbete: *ouro*, pp. 669-671) afirmam que o ouro é considerado na tradição como o mais precioso dos metais, o metal perfeito. Na tradição grega, o ouro evoca o Sol e toda a sua simbólica fecundidade. É a arma da luz. A tocha (verbete: *tocha*, p. 886), por sua vez, é símbolo da purificação pelo fogo e de iluminação. É a luz que ilumina a travessia dos Infernos e os caminhos da iniciação, também possível de associar ao pássaro e ao arco-íris. É com a ajuda de flechas de fogo que Hércules extermina a hidra de Lerna, queimando sua carne com tochas para impedir que as cabeças se reproduzam. O fogo, (verbete: *fogo*, pp. 440-443), por sua vez, na qualidade de elemento que queima e consome, é também símbolo de purificação e de regenerescência. Assim como o Sol, pelos seus raios, o fogo simboliza por suas chamas a ação fecundante, purificadora e iluminadora. Mas apresenta também um aspecto negativo: obscurece e sufoca, por causa da fumaça. Aqui, observa-se que ele pode ter um sentido ominoso ou numinoso. Com efeito, por meio dos dados extraídos das imagens do escudo da Capaneu, o simbolismo do fogo aparece como força vital de agressividade contida na forma de ódio e vingança, poder e fúria, assim como de forças descontroladas, causando destruição.

Na figura 10 vemos uma representação em cerâmica da cena em que Capaneu, nu mas armado com capacete, escudo, machado e uma tocha, tenta invadir a cidade de Tebas, mas o raio de Zeus fulminador, como um lampejo de gládio, acima dele e à esquerda, o detém.



Figura 10: *Capaneu tenta invadir Tebas*. c.-340. Ânfora campaniana de figuras vermelhas do Pintor de Caivano. Malibu, Getty Villa.

Vernant e Vidal-Naquet afirmam que, com o escudo de Capaneu, passa-se do mundo do cosmos ao dos homens,³⁹⁴ passagem que simboliza uma crise na consciência religiosa grega, na medida em que significa mais do que uma diferença de conduta religiosa. Significa o rompimento com todo um modo de ser, uma mudança de postura existencial, uma forma diferente de se posicionar diante da realidade e, em última instância, uma mudança na própria natureza dessa realidade. Está-se diante de algo que começa a se dilacerar – a profunda conexão do homem com a natureza e a divindade – e de algo que começa a desaparecer – um passado regido pela consciência mítica. À falta de uma descrição de Ésquilo, temos sobre a morte de Capaneu um trecho das *Fenícias* de Eurípides (vv. 1174-1187), digno de encaixar-se em *Sete contra Tebas*:

Munido de uma comprida escada, ele avançava e bazofiava que nem o raio divino o impediria de derribar a cidade. Gritando, subia sob uma chuva de pedras, protegendo o corpo com o escudo, os degraus escorregadios da escada. E já punha pé no topo da muralha quando Zeus feriu-o com o raio retumbante. No alto da escada balançavam-se seus membros dispersos, como se houvessem sido lançados por uma funda. A cabeleira voou para

³⁹⁴ VERNAT, J. P. e VIDAL-NAQUET, op.cit.,2000, p. 65.

os céus, o sangue jorrou no chão, as pernas e os braços giraram como a roda de Ixião, e o tronco calcinado desabou por terra.³⁹⁵

Capaneu, o gigante blasfemo, mesmo fulminado por Zeus, não se rende às potências do alto e continua a rugir contra o céu. Gigante no talhe e no orgulho. As revoltas sufocadas, as injustiças aparentes da criação, as queixas da humanidade sofredora que alimenta em sua alma, ele alivia com blasfêmias, como se tivesse o Inferno em grande desdém.

5.6.1.3 Escudo de Etéoclo

Para a terceira porta, denominada Neís, na qual está **Etéoclo**, o rei envia **Megareu**, ele que “ostenta a jactância nos braços” e é “filho de Creonte, da raça dos guerreiros semeados” (vv. 472-474). Etéoclo “volteia no freio éguas fogosas no alado ímpeto de voos contra a porta. Mordaças concertam coro bárbaro, narinas equinas trombeteiam ventanias” (vv. 460-464). Etéoclo ergue sua tropa para atacar Tebas, com as rédeas faz os cavalos darem voltas bufando, querendo saltar sobre as portas, e as focinheiras assobiam uma melodia bárbara. O emblema no escudo deste terceiro atacante é assim descrito:

³⁹⁵ EURÍPIDES, *Tragedias III. Helena-Fenicias-Orestes-Ifigenia en Áulide –Bacantes –Reso*. Introducciones, traducción y notas de Carlos Garcia Gual y Luis Alberto de Cuenca e Prado. Editorial Gredos, S. A. Madri. España, 1979, p. 146.



“O escudo esquetiza façanha ousada: um soldado, um hoplita, escala a muralha para tomar uma torre. Uma inscrição soletra-lhe o grito: Nem Ares me derrubará da torre” (vv. 465-468).

Figura 11: *Escudo de Etéoclo.* VIDAL-NAQUET, Pierre, 2008, p. 253. Adaptado pela autora.

Em seu escudo também há uma semiotização de imagens com signos distintos. Traz o texto verbal e formas visuais revestidos de simbologia, criando-se assim um duplo emblema para um hoplita que escala os degraus de uma escada e avança sobre a muralha inimiga querendo destruir tudo. Os Tebanos haviam reforçado as guardas de suas muralhas com torres, de maneira a cercar totalmente a cidade. Etéoclo grita através das palavras escritas de bronze: “Nem Ares me derrubará da torre (v. 468).” Aqui temos também uma passagem simbólica do guerreiro nu (Capaneu) ao guerreiro pesadamente armado (Etéoclo). Se no escudo de Capaneu a cidade era apenas nomeada (“arrasarei a cidade”), no escudo de Etéoclo ela está representada por seu símbolo mais eloquente, a muralha.

A muralha simboliza a cinta protetora que encerra um mundo e evita que nele penetrem influências nefastas de origem inferior. Tem o inconveniente de limitar o domínio que ela mesma encerra, mas a vantagem de assegurar sua defesa, deixando, além disso, o caminho aberto à recepção da influência celeste, segundo Chevalier e

Gheerbrant (Verbete: *muralha*, p. 626). Quanto à escada, os mesmos autores (Verbete: *escada*, p. 378) explicam que os diferentes aspectos de seu simbolismo estão todos ligados às relações entre o céu e a terra. Ela é o símbolo por excelência da ascensão gradual e uma via de comunicação em sentido duplo entre diferentes níveis de verticalidade, terra-céu e superior-inferior.

O desafio a Ares escrito no escudo de Etéoclo é percebido por Etéocles como um *kledon*. O sentido numinoso apreendido por Etéocles não se explica, no texto, por nenhum jogo de palavras, mas pela escolha do tebano que irá fazer frente a Etéoclo. Megareu é “da raça dos guerreiros semeados”,³⁹⁶ ou seja, daqueles guerreiros que surgiram armados da terra quando Cadmo semeou os dentes do dragão. Assim, o que a inscrição no escudo do argivo pressagia é que Etéoclo será morto por um descendente ou um protegido de Ares, o deus ao qual ele, em sua insolência, desafia. Esse o sentido numinoso que Etéocles aceita como um presságio favorável aos tebanos.

5.6.1.4 Escudo de Hipomedonte

Hipérbio é nomeado para combater na quarta porta, ele que é o “filho preclaro de Enope” (v. 504) e “ostenta no escudo Zeus pai entronado, soberano, empunhando um dardo ardente” (vv. 511-513). O quarto atacante se aproxima da porta de Atena Onca. “Avança aos berros. É um tipo imponente, o desaforado **Hipomedonte** [...]. Ele mesmo ulula alaridos, possesso de Ares espuma, seu olhar de bacante assombra” (vv. 486-498). Em seu escudo, vê-se no emblema:

³⁹⁶ Vide ÉSQUILO, op. cit., 2003 p. 61. Não se trata do Megareu considerado filho de Poseidon e Enope, natural da Beócia (também dito, noutros casos, filho de Apolo, ou então de Egeu). Ésquilo refere-se no entanto a um Megareu tebano, filho de Creonte.



*“Um tifão: que expelle fogo pela boca, jato envolto em fumo negro, irmão das
chamas inquietas. Serpentes enredadas curvam-se na borda do côncavo
escudo”(vv. 493-496).*

Figura 12: *Escudo de Hipomedonte.* VIDAL-NAQUET, Pierre, 2008, p. 253. Adaptado pela autora.

O enlace verbo-visual do escudo anterior desaparece. A forma visual revela-se por meio de uma lei, do símbolo. O texto no escudo de Hipomedonte é estruturado a partir de um discurso cultural, que tem como matriz o combate entre Zeus e Tífon.³⁹⁷ Esse discurso cultural desponta como indício para o desnudar dessa representação visual. Há uma intertextualidade implícita, já que o guerreiro possui no escudo a imagem que permeia o mundo dos Tebanos, faz parte de sua memória social, odiada tanto pelos mortais quanto pelos deuses imortais. Essa imagem visual funciona como um gancho para a produção de sentido do emblema e surge na mente dos Tebanos com um significado potencial. Hipomedonte, figura de gigantesca forma, tomado por Ares e

³⁹⁷ Zeus fulminou-o de longe com seus raios e, quando se aproximou dele, atingiu-o com sua foice de aço. O combate teve lugar no monte Cásio, nos confins do Egípto e da Arábia Petreia. Tífon, que estava apenas ferido, conseguiu se recuperar e tirou a foice das pernas. Cortou os tendões dos braços e das pernas de Zeus, colocou o deus indefeso às costas e levou-o para a Cilícia, onde o encerrou numa caverna, a gruta Corícia. Escondeu, por outro lado, os músculos e os tendões de Zeus numa pele de urso e entregou-os à guarda do dragão fêmea Delfine. Hermes e Pã – alguns autores referem Cadmo – roubaram os tendões e recolocaram-nos no corpo de Zeus. Este recuperou imediatamente a sua força e, subindo ao céu num carro puxado por cavalos alados, atacou o monstro com seus raios. Tífon fugiu e, na esperança de aumentar a sua força, quis comer os frutos mágicos que crescem no monte Nisa. Essa a promessa que as Moiras lhe tinham feito para o atraírem. Zeus alcançou-o e a perseguição continuou. Na Trácia, lançou montanhas contra Zeus, mas este, com os seus raios, fê-las cair sobre o monstro. Definitivamente desencorajado, Tífon fugiu e, enquanto atravessava o mar da Sicília, Zeus lançou sobre ele o monte Etna, que o esmagou. Etiologicamente, as chamas que saem do Etna são ou as que o monstro lança ou o que resta dos raios com que Zeus o abateu. Vide GRIMAL, op. cit., 2009, p. 449.

Phobos, clama por guerra e ostenta em seu escudo o feroz monstro. Tífon lança um fumo negro de sua boca, “irmão das chamas inquietas” (vv.494-495), enquanto serpentes entrelaçadas estão fixas ao longo do fundo côncavo do disco. Com o escudo do quarto chefe sai-se do mundo dos homens e passa-se aos dos deuses, ao combate que eles tiveram para assumir e impor sua soberania:

Quer estejamos acima dos homens com as forças cósmicas, com Zeus e seu adversário Tífon, quer no mundo monstruoso do infra-humano, com a Esfinge, não é necessário signo escrito. Escrever é decididamente próprio do homem. Com Tífon (Tifeu), o texto de Ésquilo opera o que se poderia chamar um retorno a Hesíodo. Tifeu não existe em si mesmo, existe em e através de seu combate contra Zeus, evocado na Teogonia.³⁹⁸

O monstro Tífon – símbolo intermediário entre homem e fera – é justamente a ambiguidade que confunde e desequilibra a estrutura de inteligibilidade da ordem cósmica. Operando a conjunção dos reinos humano e bestial, Tífon apaga as fronteiras que a civilização se esforça por delimitar. Figura anômala, baralha os códigos e põe em questão a hierarquia entre deuses, bestas e homens. Na *Teogonia* (vv. 839-834), Hesíodo explora a ambiguidade dessa criatura dizendo que a sua linguagem ora é semelhante à fala divina, ora aos ruídos de touros, leões e cadelas. Na escala ascendente que vai dos seres mortais aos imortais, o homem é o que mais se aproxima das formas idealizadas dos deuses olímpicos. Tal como as divindades urânicas que em suas lutas contra os Titãs estabelecem a ordem hierárquica do cosmos, os grandes heróis civilizadores também enfrentam batalhas para impor a ordem humana sobre o caos da selvageria. Esses heróis são paradigmas do esforço humano para definir a ordem

³⁹⁸ Vide VERNANT e VIDAL-NAQUET, op. cit., 2008, pp. 256-257.

hierárquica entre deuses, homens e bestas. Percebe-se aqui uma passagem entre dois espaços simbólicos: o da selvageria e o da civilização.

5.6.1.5 Escudo de Hipérbio

Contra Hipomedonte, Etéocles envia Hipérbio,³⁹⁹ único tebano cujo escudo será descrito. Seu escudo predominantemente visual tem por emblema Zeus sentado em seu trono com um feixe de raios nas mãos. Defrontam-se as inimigas divindades nos escudos. Os dois emblemas dos contendentes evocam a luta entre Zeus e Tífon, da qual Zeus saiu vitorioso, pois “nunca jamais alguém viu Zeus vencido” (vv. 513-514). As imagens são captadas pelos Tebanos de acordo com suas referências àquilo que indicam. Etéocles, então, aceita o presságio contido no próprio nome de Zeus, de modo que Hipérbio obtenha em seu confronto com Hipomedonte o mesmo resultado obtido por Zeus em seu embate com Tífon. Hipérbio com certeza traz sobre si o favor da divindade.



“Hipérbio ostenta no escudo Zeus pai entronado, soberano, empunhando um dardo ardente. Nunca jamais alguém viu Zeus vencido. É assim que se distribui o favor dos deuses: estamos com os vencedores, com os vencidos estão os outros. Se é verdade que Zeus esmagou Tifeu na guerra, na luta dos guerreiros não

³⁹⁹ Hipérbio era um dos cinquenta filhos de Egito. Ele e seus cinquenta irmãos decidiram casar-se à força com as cinquenta filhas de Dânao (irmão de Egito), suas primas – as Danaides. A Hipérbio caberia a jovem Celeno. Seguindo o conselho paterno, as moças mataram os maridos na noite de núpcias, à exceção de Hipermestra, que respeitou seu marido Linceu. Aqui, Ésquilo considera Hipérbio filho de Enope, mãe também de Megareu. Cf. ÉSQUILO, op. cit., 2003, p. 63.

contradirá o modelo. Zeus salvará com certeza Hipérbio, conforme a imagem gravada em seu escudo” (vv. 511-520).

Figura 13: *escudo de Hipérbio.* VIDAL-NAQUET, Pierre, 2008, p. 253. Adaptado pela autora.

A luta de Tífon contra Zeus é a luta do monstro de centenas de olhos flamejantes contra a fulgurância do olhar divino. É o olho fulminante de Zeus que, graças à luz que projeta, vencerá as chamas lançadas pelo monstro. Duas forças se opõem – a ordem olímpica e o caos de Tífon. O cospe-fogo Tífon simboliza a desordem, é uma força que representa tudo aquilo contra o que foi instituída a ordem e ameaça Zeus, o rei da justiça.

5.6.1.6 Escudo de Partenopeu

Contra o quinto atacante Etéocles opõe **Áctor**. Na quinta porta, a de Bóreas, em frente da tumba de Anfião,⁴⁰⁰ filho de Zeus, está o chefe **Partenopeu**, jovem varão ainda, que se aproxima com coração feroz e olhos terríveis, e jura por suas flechas, as quais venera mais que os deuses ou seus próprios olhos, que vai saquear a cidade cadméia, mesmo contra Zeus: “Jura pela lança erguida, que venera mais que a qualquer das divindades, mais que a menina de seus olhos, que há de saquear a cidade de Cadmo, mesmo contra os desígnios de Zeus” (vv. 526-531). O escudo deste quinto atacante é assim descrito pelo Mensageiro:

⁴⁰⁰ Bóreas é o deus do Vento do Norte (de onde se pode concluir que a porta de Bóreas, em Tebas, devia ser aquela mais ao norte). Anfião é filho de Zeus e de Antíope, e irmão de Zeto. Após o nascimento dos irmãos, estes foram expostos no cume de uma montanha pelo tio-avô Lico e recolhidos por um pastor, que os criou. A mãe deles era prisioneira de Lico e sua mãe, Dirce. Uma noite, as correntes que prendiam Antíope romperam-se milagrosamente e ela acercou-se da choupana onde dormiam seus filhos. Estes reconheceram-na e a vingaram, matando cruelmente Lico e Dirce. Anfião e Zeto reinaram então sobre Tebas e cercaram a cidade com as muralhas que os Argivos, comandados por Adrasto e Polinices, tentam invadir. Segundo algumas fontes, Anfião foi morto por Apolo. Outras fontes indicam que Anfião teria enlouquecido, profanando um templo de Apolo, de modo que o deus o trespassou com uma flecha. Vide ÉSQUILO, op. cit., 2003, p. 65.



“Injuria a cidade com seu escudo metálico a envolver-lhe protetor o corpo inteiro. Intimida com o vulto luzidio de uma esfinge carniceira. Pregos prendem-na no bronze, levando, preso nas garras, um cadmeu para que não chovam sobre ele nossos dardos” (vv. 539-545).

Figura 14: *Escudo de Partenopeu.* VIDAL-NAQUET, Pierre, 2008, p. 253. Adaptado pela autora.

O escudo de Partenopeu também traz um intertexto, retomando um texto-imagem cujo simbolismo é muito forte na memória social de Tebas, pois os símbolos vivem na mente de quem os usa, mesmo que estejam adormecidos em suas memórias. Ostenta a figura da Esfinge devoradora de carne crua, fixada com pregos, a velha inimiga de Tebas. Interpretada simbolicamente como o monstro que formula enigmas, ela é em si mesma o símbolo do simbolismo.⁴⁰¹ Traz sobre seus pés um Cadmeu, para receber os dardos que forem lançados contra ela. O escudo de Partenopeu exhibe o antigo flagelo dos habitantes, cinzelado em campo de bronze. Ou seja, a presença da Esfinge reintroduz as lendas entremeadas de Tebas e da família dos Labdácidas, pelo que constitui um insulto à cidade de Tebas, já que, além de evocar o drama vivido pelos Tebanos quando a “carniceira” propunha seus enigmas, pretende que os cidadãos sejam novamente devorados, dessa vez por Partenopeu. Além disso, a figura do

⁴⁰¹ O flagelo da Esfinge surge como castigo de Hera pelo fato de Tebas não ter reagido à sedução e rapto de Crisipo por parte de Laio, que o reteve na cidade. Laio o praticara enquanto hóspede de Pélops, pai do jovem.

Cadmeu está posicionada a receber a maior parte dos dardos, obrigando, desse modo, os Tebanos a atingir um concidadão, aquele representado no escudo. Essas imagens colocam em cena um conjunto de valores e tensões que afetam a cidade. Etéocles, de novo, aceita o presságio de modo a vaticinar a ruína de Partenopeu: será a Esfinge quem receberá os dardos e, como paga por tal tratamento, voltar-se-á contra Partenopeu.

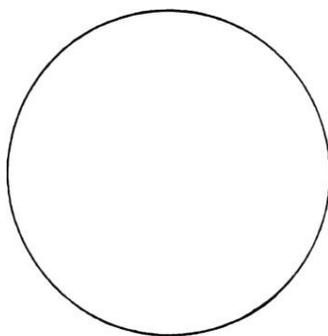
5.6.1.7 Escudo de Anfiareu

Para defender a sexta porta Etéocles nomeia **Lástenes** “guerreiro irrepreensível contra ataques de fora, guardião de acessos, ancião na mente, mas jovem nos ossos. Veloz no olhar, ágil no braço” (vv. 620-623). O sexto atacante é **Anfiareu**, o mais sábio de todos, um justo entre os insensatos, bravo no combate e grande profeta, “um homem notoriamente sábio, combatente exemplar, um vidente, [...] postado junto à porta Homolóis” (vv. 568-570).⁴⁰² Anfiareu não profere ameaças contra os deuses nem contra a cidade, tampouco ostenta símbolo algum em seu escudo. Enquanto os demais chefes são um reflexo da *hybris*, Anfiareu é um reflexo da *sophrosyne*, ele que “colhia os frutos do sulco que a sabedoria aprofundara em sua mente, onde verdejavam sábios conselhos” (vv. 592-594). Mostra-se tão ciente quanto Eteócles de que é preciso “proferir palavras adequadas” (v. 1). Para Fialho, a apresentação de Anfiareu representa um tempo de suspensão pressagiante: como o da falsa acalmia antes da batalha decisiva ou do suspender da respiração antes da catástrofe que se adivinha.⁴⁰³

⁴⁰² Homolóis é um dos filhos de Níobe e Anfião, tendo ajudado o pai a erguer as muralhas de Tebas, razão pela qual uma das portas da cidade leva o seu nome.

⁴⁰³ Cf. FIALHO, op. cit., 1996, p. 64.

De todos os escudos descritos, o seu é o único que não tem brasão, “pois ele não queria parecer o melhor, quer sê-lo” (vv. 591-592). O ser não tem representação, não tem nome. Anfiareu pertence ao domínio do ser. Tem o dom profético outorgado pelos deuses. Ele mesmo é o profeta de sua própria morte. Os demais chefes argivos, situados no mundo das aparências, não conseguem perceber que os emblemas de seus escudos pressagiam e precipitam sua própria ruína. Estão todos sob o domínio da *ate*. Após consultar as entranhas da vítima sacrificada e perceber que os presságios não se mostram favoráveis ao ataque argivo, Anfiareu recrimina o furor guerreiro, a imprudência e a arrogância do violento Tideu, e Polinices, o traidor da pátria, amaldiçoa-o. Tideu o insulta e acusa-o de covardia, faz pouco caso das palavras do adivinho, age contra os desígnios divinos. A *ate* lhe perturba a mente. É um ato de *hybris* que não há de ficar impune.



“Empunhava tranquilo um escudo de bronze maciço, em cujo centro não se via emblema algum” (vv. 589-591).

Figura 15: *Escudo de Anfiareu*. VIDAL-NAQUET, Pierre, 2008, p. 253. Adaptado pela autora.

Não há para Etéocles, no escudo de Anfiareu, nenhum *kledon* a ser interpretado, nenhum presságio a ser aceite. Diz Etéocles: “Livrem-nos os céus de aves cujo voo determina a união de homens justos com ímpios” (vv. 597-598). Ou seja, para

Etéocles um homem justo, por si mesmo, é formidável, mas um homem justo que se une aos malvados, morre com eles. “[...] No campo da *ate*, que cega, floresce a morte, [...] ele não se lançará contra a porta [...] por saber que seu destino é morrer na luta” (vv. 609-618). Enquanto os demais atacantes profetizaram, sem o saber, sua própria morte, Anfiareu, um adivinho, fá-lo conscientemente:

“Eu, um vidente, enriquecerei esta terra, sepulto em território inimigo. À luta! Espero uma morte que não me envergonhará. Tais foram as palavras do vidente. Empunhava tranquilo um escudo de bronze”(vv. 587-589).

Como os demais chefes argivos, Anfiareu é uma personagem nomeada, não uma personagem representada que apareça no palco; ao mesmo tempo, é adivinho, e como tal conhece seu destino.⁴⁰⁴ É o único que se conhece a si mesmo. O conhecimento de si vale mais que o hábil manejo das armas. Segundo Vernant e Vidal-Naquet, “o adivinho, o imputador de sentido, transporta os escudos de seus companheiros do mundo do ser ao do parecer e nos convida a interpretá-los enquanto falsas aparências”.⁴⁰⁵ Para Schüler, deformada é a imagem que os comandantes fazem deles. Nada garante que sejam confiáveis as máscaras que para eles mesmos construíram. Os emblemas estão na ordem do desejo. Não revelam o que os comandantes são, antes apontam para o que eles gostariam de ser.⁴⁰⁶

⁴⁰⁴ Vide VERNANT e VIDAL-NAQUET, op. cit., 2008, p. 231. Segundo a tradição mítica, conta-se que Anfiareu escondera-se numa gruta para não ser arrastado à expedição, pois previu o seu desenlace funesto: todos os heróis morreriam, exceto Adrasto. Mas Polinices, que trouxera de Tebas um colar magnífico, presente dos deuses a Harmonia quando ela desposou o herói Cadmo, ofereceu-o a Erífila, esposa do adivinho. O colar, que tem a forma da serpente, fascina e tenta as mulheres. Seduzida pelo esplêndido presente, Erífila denunciou o esconderijo do marido que, arrancado da caverna, foi constringido a juntar-se aos outros seis chefes. Vide SAINT-VICTOR, op. cit., 2003, p. 249.

⁴⁰⁵ VERNANT e VIDAL-NAQUET, loc. cit.

⁴⁰⁶ Vide ÉSQUILO, op. cit., 2003, p. 30.

Anfiareu é um adivinho protegido por Zeus e Apolo e apenas se curva a eles, pois foram esses próprios deuses que lhe outorgaram o dom profético. Sendo assim, suas palavras exprimem uma verdade divina. Anfiareu é capaz de conhecer o futuro graças a Apolo: “Penso que ele não se lançará contra a porta, não por lhe faltar coragem ou por carência de audácia, mas por saber que seu destino é morrer na luta, se frutíferos lhe são os oráculos de Lóxias”⁴⁰⁷ (vv. 614-617). Por sua vez, Zeus não permite que ele seja morto por seu perseguidor e lhe proporciona uma morte gloriosa. Uma lenda interessante é contada sobre Anfiareu. O adivinho, arrastado na debandada do exército argivo, fugia de Periclímenes, mas no momento em que a lança do guerreiro tebano ia feri-lo, o chão se abriu de súbito e tragou-o juntamente com o carro de quatro cavalos brancos. Desse modo, desceu vivo aos Infernos, assustando os Manes⁴⁰⁸ com seu corpo banhado no sangue e no suor do combate. Um templo assinalava o local do prodígio,⁴⁰⁹ doravante cercado por um sacro terror; à volta, os rebanhos se recusavam a pastar a erva impregnada do travo infernal. Anfiareu, adorado como um deus em Tebas e Argos, continuou a profetizar do fundo do Érebo. Os que iam consultá-lo sacrificavam-lhe um carneiro e deitavam-se sobre a pele da vítima ao pé do santuário. O oráculo falava-lhes durante o sono, sob a forma de um sonho propício ou funesto.⁴¹⁰

⁴⁰⁷ *Lóxias* (“Equívoco”) é um dos epítetos de Apolo, divindade dos profetas e adivinhos. Vide ÉSQUILO, Tradução do grego e prefácio de Donaldo Schüler, 2003, p. 70.

⁴⁰⁸ Apud HARVEY, op. cit., 1998, p. 323. Os Manes eram essencialmente os espíritos dos mortos considerados coletivamente, tidos como hostis e por isso chamados eufemisticamente “os generosos”. Designam-se por antíteses (como as Erínias), uma vez que *manes* era um antigo vocábulo latino que significava os “Benevolentes”. Ver ainda GRIMAL, op. cit., 2009, p. 289.

⁴⁰⁹ O suposto local da desapareção do adivinho ficou conhecido como Harma (*hárma*, carro) e tornou-se a sede de um oráculo – o oráculo de Anfiareu. Vide BOUCHÉ-LECLERCQ, op.cit.,2003, p. 766. Em *Sete*, uma frase do adivinho relatada pelo Mensageiro, no segundo episódio, pode ser interpretada com uma referência ao santuário de Anfiareu: “Eu, vidente, enriquecerei esta terra, sepulto em território inimigo.” (vv. 5867-588)

⁴¹⁰ Cf. SAINT-VICTOR, op. cit, 2003, p. 266.

Na sequência da descrição dos sete chefes atacantes, tendo já nomeado seis outros vencedores de Tebas para combater seis dos invasores inimigos nos portões, Eteócles descobre que o sétimo oponente é o seu irmão. Essa informação perturba seu espírito, fazendo subir à superfície as lembranças lúgubres de um antigo oráculo. A princípio ele desaba, como o cedro cujas raízes o machado decepa, lamentando a maldição sobre sua família: “Família de Édipo, a minha, enferma de fúria divina, objeto de ódio celeste, demente, digna das lágrimas de todos, cumprem-se hoje, ai!, as *Arai*, Maldições de meu pai” (vv. 653-6). Em seguida ele se ergue abruptamente, detém-se como o galope de um corcel à beira do abismo, declarando que não é adequado prantear ou afligir-se, pois contra a injusta violência de seu irmão postará um vencedor apropriado – ele mesmo. A tensão dramática fica mais poderosa. Se até o presente momento a prudência conduziu Eteócles, com padrões claros de equilíbrio e moderação, o rei encarna aqui uma outra faceta, sua máscara trágica.

Ao lançarmos um olhar sobre os chefes de Tebas nomeados e os invasores inimigos, cremos na interpretação de Sousa e Silva, quando em seu estudo afirma que seus uivos e os gritos exprimem a bestialidade mais feroz, a sede de sangue que a razão não controla; se determinadas pelo espírito, quer proferidas quer gravadas sobre os escudos, as palavras são uma confissão de *hybris*, de desmedida, ânsia de vitória.⁴¹¹ Seus atos são com justiça dignos de repreensão, desvelam a disposição dos chefes com relação aos deuses e a disposição dos deuses com relação a eles. A trama da complexa relação entre as dimensões humana e divina está posta.

⁴¹¹ Cf. SOUSA E SILVA, op.cit.,1993, pp. 50-64.

5.6.1.8 Escudo de Polinices

O Destino não tarda a rematar sua obra e o Mensageiro lança o dado fatal no campo da morte: quem marcha para a sétima porta é teu próprio irmão **Polinices**, “promete enfrentar-te ou para te matar, ainda que isso lhe custe a vida, ou para te banir vivo e desonrado como paga justa por aquilo que tu lhe fizeste” (vv. 635-638). Polinices, filho do parricida Édipo e com uma carga hereditária culposa, vem consumir as antigas loucuras de Laio e as iradas maldições de Édipo, alimentadas através de três gerações, clamando aos berros e invocando os deuses ancestrais por Justiça.

Como nos escudos números 2 (Capaneu) e 3 (Etéoclo), o de Polinices traz uma divisa escrita e também apresenta uma personagem humana, um “guerreiro talhado em ouro”, não um simples *hoplita*. O escudo de Polinices ostenta o seguinte emblema:



“Porta um recém-forjado escudo circular, provido de emblema duplo, trabalhado com arte. Exibe um homem talhado em ouro, armado, conduzido por uma mulher serena. Ela se apresenta como a própria justiça, a crer no que diz a legenda: restaurarei este homem, ele recuperará a cidade e o palácio de seus pais” (vv. 642-648).

Figura 16: *Escudo de Polinices.* VIDAL-NAQUET, Pierre, 2008, p. 253. Adaptado pela autora.

Com o escudo de Polinices retorna-se ao texto verbo-visual. Nele se pode ver um duplo emblema fixado com arte, duas figuras incrustadas em seu escudo: um guerreiro de ouro, representando ele mesmo, e uma mulher majestosa, a figura da Justiça, que o conduz pela mão e diz, segundo a inscrição: “restaurarei este homem, ele recuperará a cidade e o palácio de seus pais” (vv. 647-648). Polinices apresenta-se portanto como a própria Justiça que vem restabelecer o que é seu por direito. A presença do texto-imagem da Justiça no escudo é uma intertextualidade implícita, indicando que os Tebanos compartilham desse conhecimento.

Ao ouvir o nome de Polinices, a impregnação de Édipo regressa bruscamente a Etéocles, que até então estava calmo, e ele estremece, com o coração dominado pelo furor da guerra. Seu ódio configura-se, sua *hybris* parece se desenhar a partir deste estado de fúria, acelerando sua marcha rumo ao suplício, tomado pelo acesso supremo que o vai precipitar ao fratricídio. O Coro tenta retê-lo e apartar o duelo desnaturado que se apresta.

“Não. Amado meu, eleito dentre muitos, não, filho de Édipo, não te iguares na ira a quem vituperaste, o execrado. Que cadmeus venham a braços com argivos, basta. Esse sangue poderá ser expiado. Mas a morte de homens do mesmo sangue que se aniquilam, essa mancha jamais envelhecerá”(vv. 676-683).

Etéocles tem consciência da fatalidade que o arrebatou e se apercebe do destino traçado pelos deuses, pois vê o que não pode ver o Coro, a Erínia que o assoberba. Diante deste destino de ruína, poderá algum deus alterar seus desígnios? Não se pode escapar dos males dados pelos deuses. A ágil e negra Erínia vem dar um fim em tudo. O Coro insiste ainda: um sacrifício talvez consiga aplacar os deuses. Etéocles sente-se

condenado. É agora um homem a quem domina a maldição, já em *hybris*, lamentando-se, em meio a um jogo de palavras que confrontam o divino com o humano. Mas age mais como homem do que como divino. Ele toma em suas mãos os rumos dos acontecimentos: combaterá ele próprio contra o irmão. Inimigo contra inimigo, rei contra rei, irmão contra irmão, em breve saberemos aonde vai se cumprir o escudo. Diferentemente do que vinha fazendo até então, Eteócles, dominado pela cegueira, enganado pelo furor e pela paixão do mal, não percebe, não interpreta nem aceita o presságio no emblema do escudo de seu irmão, pois a Justiça representada no escudo de Polinices, além de significar “trazer de volta do exílio”, também significa “conduzir ao Hades” No entanto, ao invés de aceitar o presságio, resignificando-o de modo a ser desfavorável a Polinices, ele o renega, acreditando que a Justiça seria completamente infiel com seu nome, unindo-se a um homem de coração que a tudo se atreve – ou seja, de que a justiça não está do lado de Polinices, antes do seu. Dominado por um impulso selvagem, Eteócles, num passo vertiginoso, corre para a sua desgraça, para a porta fatal onde o espera a morte.

Com efeito, a imagem de Etéocles pintada por Ésquilo não é a de um simples soberano carregado de *hybris*. O amor pela cidade e o reconhecimento do ideal fundado na ordem estão também presentes na figura do rei. É descrito como um soldado heroico e sereno que defende sua cidade. Entretanto, acreditando defender sua cidade contra a intemperança e a selvageria, Etéocles deixa transparecer sua ambiguidade. Aparece como um homem culpado e condenado, amarrado ao seu destino, não consegue manter distância dos projetéis da cólera, completamente dominado pela *hybris*: na falta da *sophrosyne* o excesso inebria a sua alma, não dando oportunidade para o

distanciamento. Sem a razão não há recuo, e a vida humana está completamente traçada, pois a tragédia não se contenta em louvar as virtudes do herói. Envolvido na estrutura do drama trágico que tem como princípio operar a reviravolta na finalidade da ação do herói, isto é, construir a passagem da felicidade para a desdita, Etéocles é tanto governante quanto besta-vítima. Sua resignação não passa de um desespero aceite. Um auto-engano. Não parece sentir nenhuma relutância em realizar sua escolha entre suas obrigações cívicas e militares e seus deveres como irmão. Há uma negação absoluta do laço familiar. É vencido por fantasmas interiores. Mesmo que consideremos que tenha agido sob coação das circunstâncias, a culpa que carrega por sua má ação não pode ser diminuída. Polinices, por sua vez, acreditando em uma justiça possível, conduz um exército estrangeiro para dizimar a terra pátria. Há justiça possível? De que lado ela se encontra? Percebemos aqui que, para Ésquilo, o lugar do homem e da civilização entre deuses e bestas torna-se problemático, confuso e ambíguo.

Na análise dos sete pares de discurso, ao interpretar e ressignificar os presságios percebidos nas palavras, nas inscrições e nos emblemas dos escudos dos Argivos, Etéocles, enquanto dirigente e defensor da cidade de Tebas, simboliza a ordem. É o paradigma do esforço humano para definir a ordem entre deuses, homens e bestas. Os inimigos, entre eles Polinices, simbolizam o irracional, a animalidade, a barbárie, o caos e a desordem. Mas Etéocles, mesmo simbolizando a ordem, pouco vai dando contornos nítidos de confusão entre o humano e o bestial. Nele, as normas da civilização são postas em questão, mediante o violento conflito de valores. Caminha na linha fronteira entre o estatuto civilizado e sua latente bestialidade,

confrontando os polos extremos da condição humana. A carga hereditária culposa e maldição paterna fundem-se. Os decretos divinos cumprem-se.

Etéocles, herói defensor da cidade, de seus lares e muros, “afrontando os inimigos, preferiu morrer pela pátria, íntegro, irrepreensível no juízo dos sacrários pátrios. Morreu da morte que glorifica jovens” (vv.1009-1010). Já Polinices, que a violou com a guerra, trazendo-lhe o ferro e o fogo, não entrará em seu seio, pelo que “o corpo dele deve ser jogado insepulto aos cães como pasto, por ter atacado a pátria. Teria devastado a terra dos cadmeus, se o socorro divino não o tivesse detido” (vv. 1012-1016). Desfecho duplo, de luto e alegria. Os dois irmãos se degolaram um ao outro, mas a cidade de Tebas está salva. O *mythos* cumpriu sua função na tragédia: a de extremar o grau de precariedade da condição humana. Cumpre-se o destino de uma maldição germinada na desobediência de Laio e consumada com a destruição da descendência. Cumpre-se, segundo Fialho, enquanto a ele adere, pela sua vontade e natural disposição, o rei de Tebas, empenhado na defesa da cidade, mas seduzido, no seu pendor de afrontamento, pelo chamamento do sangue proibido.⁴¹² Tudo consumado. A *ate*, vitoriosa, retira-se.

5.6.2 ENTRETECER DE SÍMBOLOS

Ao longo da peça, Ésquilo reflete sobre o poder e as possibilidades e limites da ação humana, temas articulados pelos valores democráticos da pólis e que relacionam os mundos dos deuses e dos homens. O cerco da cidade de Tebas pelo exército argivo constituiu o eixo temático, delineado pela imagem da cidade enquanto nau, imagem

⁴¹² Cf. FIALHO, op. cit., 1996, p. 45.

que aparece nos primeiros versos e na sequência das ações concretas torna-se recorrente como recurso para o reforço do sentido do drama. No entrelaçar dessas imagens temos o drama da dimensão humana. O homem é um enigma, um símbolo. A tragédia questiona suas ações, suas consequências e limites. O efeito da cena central em que temos os sete discursos paralelos decorre da descoberta daquilo que desde o início parecia evidente. Ésquilo soube dar à sua peça uma forma magnífica, um espetáculo de imagens, um encantador jogo de símbolos.

Na textura poética de *Sete contra Tebas* os símbolos flutuam numa rede de imagens, gerando, tanto no eixo sintagmático quanto no paradigmático, uma teia semiótica. A imagem da nau-cidade é construída e mantida durante toda a peça com imagens tanto do domínio marítimo quanto do domínio geográfico. Esses símbolos funcionam como mediadores no ato de dramatizar a dimensão trágica da vida mediante a estrutura do *mythos*, revelando que a divindade constitui a própria tessitura da realidade. O homem encontra-se sob o regime da fascinação do mito dos deuses e, portanto, é um homem que não se reconhece como tal: é um homem excêntrico, que não se distingue da natureza e dos outros animais, pois todas as formas de vida estão impregnadas do divino. Aqui, *mythos* e símbolo são partes de um mesmo universo, eles se autoalimentam, o que torna mais viva a representação poética.

Considerados deste ponto de vista, imagem e símbolo são, na peça, irmãos gêmeos. A diferença entre os dois reside no facto de que, tudo o que nas imagens está representado de forma apenas figurada, no símbolo se amplifica. A metáfora e a imagem concretizam a significação sem a anunciar, de sorte que só a maneira como as imagens e metáforas estão associadas é que indica diretamente o que elas significam.

A metáfora apresenta uma significação que é clara em si mesma, por meio de fenômenos da realidade concreta que lhes são próximos e a ela estão relacionados. A expressão metafórica só tem um aspecto, o da imagem; quanto à significação propriamente dita, essa revela-se no conjunto de que a imagem faz parte e de modo direto, sem que seja preciso abstraí-la da imagem. No símbolo, as relações entre o sentido e a forma exterior estão longe de ser tão diretas e necessárias. Nessa perspectiva, as metáforas em *Ésquilo* pertencem a um domínio superior, encontram-se em um grau mais acentuado, próximas ao símbolo. São símbolos-metáfora que tangenciam com símbolos, representados por um complexo jogo de imagens, em direções variadas, e que nos conduzem a uma ação dramática que fala de nós, de nossa condição.

5.7 SENTIDO E REFORÇO NO SENTIDO DO DRAMA

Em *Sete contra Tebas*, *Ésquilo* metaforiza (representa ou re-apresenta), em seu misterioso simbolismo, o mito tenebroso dos Labdácias, suas vinganças sanguinárias e crimes consanguíneos. Como pretende Saint-Victor, “a imprecação paterna, uma vez pronunciada, cobrava vida e alento; penetrava numa divindade vingadora, que ocorria para executá-la das profundezas do Érebo. A Erínia inspirava e assimilava o anátema”⁴¹³ Na interpretação de Lesky, essa maldição nos revela uma parte da visão ética de *Ésquilo*, com a ideia de que os deuses amiúde só vêm a castigar o culpado na pessoa de seus filhos e filhos de seus filhos. Esse tipo de pensamento era afim à concepção grega da unidade genealógica através de todas as gerações. A ideia sobre a

⁴¹³ Vide SAINT-VICTOR, op. cit., 2003, p. 248.

natureza da maldição da linhagem se aprofunda da tal maneira que o dramaturgo não a vê como um acaso sem sentido a passar através das gerações, arrastando para a perdição seres inocentes, mas como algo que continuamente se revela em ações culposas a que se segue o infortúnio como castigo.⁴¹⁴

Resulta que esse entrelaçamento de imagens, na unidade da forma e da significação da peça, funciona antes de tudo como processo de reforço do drama. Levados a um grau intenso, a influência determinante do destino e de suas peripécias na trajetória dos heróis quer exprimir e exteriorizar a sua agitação e, ao mesmo tempo, a sua persistência por meio de representações variadas, imagens múltiplas, passando de uma a outra, aproximando uma das outras, em suma, reforçando-se umas com as outras. O homem tem seu caráter e intenções postos em cheque, invertidos e devolvidos ao contrário, principalmente quando tenta resistir às profecias e ao mando divino. Suas ações ora são tomadas por ele, ora vêm de cima, o englobam e passam de geração em geração, criando um ciclo hereditário. Ésquilo irá explorar essa tensão entre o caráter e o mando dos deuses principalmente na esfera das famílias malditas, cujos crimes antigos são pagos pelos descendentes.

Há na obra de Ésquilo uma evolução. Parte-se de uma teologia em que para cada culpa existe um castigo, chegando-se à lei da aprendizagem através da dor. Ou seja, a compreensão dos desígnios divinos no teatro esquiliano é coberta por um véu de ansiedade que desvela pouco a pouco os caminhos de uma justiça e de uma sabedoria cuja apreensão desdobra-se através do sofrimento.⁴¹⁵ Esse desdobramento da justiça divina revela o alcance trágico da ação. Imbricado nos desígnios dos deuses,

⁴¹⁴ Vide LESKY, op.cit.,2010, pp. 104-105.

⁴¹⁵ Vide ROMILLY, op.cit.,1985, p. 53.

o resultado da ação escapa ao controle humano. Com efeito, para os Gregos o perigo estava no excesso. Os heróis, homens nobres e virtuosos tentados pelos maus *daimones*, cometem um ato de desmedida (*hybris*) ou são acometidos por uma espécie de cegueira (*ate*), pois acreditam serem superiores aos demais, ferem as leis universais, desequilibram o universo moral, não respeitam proporções. Isso os leva à *hamartia*, causando-lhes a desgraça. A propósito desta questão, escrevem Vernant e Vidal-Naquet:

Entre os deuses e os homens, o modo normal de comunicação é o sacrifício [...] Mas, precisamente no mundo trágico de Ésquilo, não há sacrifício regular, todo sacrifício está corrompido [...]. Reciprocamente, todo assassinato, o de um irmão, de uma filha, de um marido, de um pai, todo assassinato é pintado com as tintas de um sacrifício [...]. Na tragédia grega, a norma só é colocada para ser transgredida, ou porque já foi transgredida; é nisso que a tragédia depende de Dioniso, deus da confusão, deus da transgressão.⁴¹⁶

Há aqui, indubitavelmente, o reconhecimento de que a *hamartia* já é algo premeditado pelos deuses, ou seja, inscrito pelas *Moiras* (Destino) como inerente ao indivíduo. Por mais que os heróis lutem ou tentem enfrentar seu Destino, ele se mostra fixado e qualquer de suas ações apenas o confirmará. Foram as decisões cegas do Destino que tornaram os mortais culpados, apesar de seu desejo de permanecer virtuosos. Em Ésquilo, além de Etéocles e Polínicos, temos, exemplarmente, Agamêmnon, Clitemnestra, Jocasta ou Édipo, entre outros. É precisamente essa situação paradoxal do drama trágico, o facto de o herói ser culpado sem o ser, que suscita no espectador tanto o *pathos* do terror quanto o da piedade. Podemos entender o terror como aquilo que assombra, e, assim, afasta o leitor/espectador, e a piedade como uma espécie de compaixão em face de um mal imerecido que provoca uma

⁴¹⁶ Vide VERNANT e VIDAL-NAQUET, op. cit., 2008, p. 323.

identificação e aproxima o leitor/espectador, ou seja, faz com que ele se compadeça daquela espécie de mal sofrido pelo herói, assim surgindo o que se denomina de empatia. A piedade e o medo que o espectador experimenta são como que purificados da amargura que o impregna na realidade.

Isso nos fala direto à noção de *katharsis*, que proporcionada pela tragédia é a reafirmação de valores cívicos e políticos do homem ateniense clássico, antes de tudo cidadão, pertencente a um *oikos*, uma família, uma pólis. É o ápice da conscientização da importância da cidade perante todos os outros aspectos da sua realidade social, o destino da cidade interligado ao do povo que a habita. A pólis sempre vence na tragédia, é pela sua salvação que se luta, é ela que se torna impura pela *harmartia* cometida pelo seu governante, em função da *hybris* do herói. No texto teatral em análise, irrompe um conflito em que o alvo do drama expõe a inconsistência ou tragicidade da condição humana, condição essa que vacila entre a norma-ordem e o caos-desordem. A ironia trágica expande o conflito: posicionando-se de um lado e desconhecendo as contradições de seus atos, Etéocles transforma sua ação em *hybris*. O paladino da ordem acaba por se colocar às avessas. Do universo da civilização, o herói passa ao reino da selvageria. Em nome da ordem e defesa da cidade, Etéocles expõe toda a bestialidade contida no homem. Do outro lado, Polínicos, não obstante suas ações em nome da justiça, acaba por acarretar também ele injustiças e desordem, ou seja, é também sinônimo de desmesura e de atentado à ordem da civilização. Nesse universo de acontecimentos, os dois heróis enredam-se em tensões e ambiguidades subjacentes à condição humana.

O caráter ambíguo de Etéocles começa a se modelar a partir do sentimento de patriotismo que ele mesmo invoca no Prólogo (“Ó Zeus, ó Terra, ó deuses pátrios, Ruína e a poderosa Erínia de meu pai [...]”, vv. 9-2), mascarando uma vontade louca de extermínio a que se entrega, sem luta, a descendência maldita de Laio. A imagem do heroísmo de Etéocles se manifesta, ainda, no sentimento de honra evocado pelo Coro no segundo episódio (“os deuses acompanhem nosso campeão, que se levanta como justo defensor de nossa cidade [...]”, vv. 417-420). Essa natureza se afirma, ainda, na reação serena e equilibrada às palavras do Mensageiro. Porém, o mal não se apresenta à luz senão como ameaçadora sombra a obscurecer a alma humana, arrebatando-nos às profundezas do desvario, do desespero. Na ação dramática, a *hamartia* se apresenta na figura de Etéocles que, na grandeza de se afirmar demasiadamente humano, mostra-se esquecido da dependência essencial do homem em relação à divindade ou se ilude sobre os limites da sua condição humana. Esses sinais já prenunciam o desastre e reforçam o sentido do drama:

“Rogai, antes, que as torres contenham a lança inimiga. Deuses cuidam da defesa? Consta que os divinos debandam da cidade vencida”(vv. 216-218).

“Fazer sacrifícios e consultar oráculos é tarefa de homens. Homens enfrentam inimigos: teu dever é ficar quieta em casa”(vv. 230-232).

Esta cena de revolta contra os deuses ilumina-nos os segredos da humanidade de Etéocles, que há de eclodir mais tarde com a perspectiva da morte. A sua natureza encontra-se intimamente afetada por uma ideia de culpa hereditária, que o faz sentir o destino como uma espécie de condenação. Vê a Erínia que lhe acena de longe e o instiga

a executar o que ela jurou. Aqui se mostrará nova faceta da humanidade de Etéocles, tocada pela maldição fatal. O herói revela agora, claramente, a sua íntima ambiguidade:

“Família de Édipo, a minha, enferma de fúria divina, objeto de ódio celeste, demente, digna das lágrimas de todos, cumprem-se hoje, ai! As Arás, Maldições de meu pai”(vv. 653-656).

“A negra Ará, Maldição proferida por meu próprio pai, de olhos secos me persegue, declara sem pranto, que morrer hoje é preferível a morrer amanhã”(vv. 694-697).

“Como poderia eu negligenciar os deuses? Causará espanto se lhes ofertar a graça de minha sorte? Por que deter ainda meu destino?” (vv. 702-704).

Não devemos perder de vista que o valor funcional dos excertos acima citados é o de reforçar a ideia de que Etéocles interpreta seu desvario fratricida como o efeito da imprecação paterna. O Coro insiste numa palavra de esperança, sugerindo a possibilidade de uma mudança de sorte. Mas Etéocles recusa a sua ajuda, não ouve nada, não quer ouvir nada, e endurece contra os deuses que o abandonaram. Não vê senão as visões dos seus sonhos que lhe falam da maldição de Édipo e da divisão do seu patrimônio. O sombrio desgosto de sua raça tira-lhe todo o desejo de viver.

“As Maldições de Édipo me encandecem. Verdadeiras foram assaz as aparições de fantasmas sonhados que repartem o legado paterno”(vv. 709-711).

“Estou decidido. Teu conselho não poderá deter-me”(v. 715).

Esses fragmentos revelam que Etéocles, desiludido dos homens e dos deuses, encontra-se entregue a um desespero sem limites, com ressaibos de culpa em relação ao seu pai, uma solidão total que confere à sua figura grandeza trágica inigualável“Não posso evitar ocorrências preparadas por deuses”, v. 719).Saliente-se que a figura de

Polinices se opõe a Etéocles no que respeita à questão do direito. Ao tentar justificar a sua *hamartia*, Etéocles o acusa de cometer um atentado contra a terra de seus pais, um argumento que, segundo Pulquério, “teria peso na boca de qualquer que não fosse Etéocles, que, ao defender a cidade, defende, simultaneamente, a sua posição no trono”.⁴¹⁷ Etéocles equaciona os problemas em termos grosseiramente humanos. Não podemos deixar de considerar, como fator significativo, que a figura de Polinices desenhada pelo poeta não corresponde à característica da impiedade atribuída à maioria dos chefes atacantes de Tebas. Essa impiedade falta em Polinices, o que “confere à reivindicação dos seus direitos certa ressonância de legalidade”.⁴¹⁸ Etéocles se deixou embriagar pela realeza que lhe tocou, ocupando um trono que recusa dividir com seu irmão.

Ésquilo traz para discussão as forças contraditórias que se conjugam na imagem do herói trágico e explora uma gama de contradições próprias da tragédia. Representante dos mais altos valores, o herói trágico é também o que representa as incompletudes da condição humana – divino e bestial, civilizador e pária. Ele resume em sua pessoa as ambivalências que o drama grego explora na tessitura do *mythos*. No jogo trágico, entre Etéocles e Polinices, norma e transgressão pontuam toda a tragicidade de *Sete*, seja na pessoa de um, seja na natureza do outro. Portadores de uma natureza ambígua, os heróis representam o enigma da condição do homem. Na tessitura da intriga vacilam entre a virtude e o caos, entre a clareza e a obscuridade da posição humana na ordem do caos. São paradigmas da norma e presa do caos, expressão por excelência da tragicidade da condição humana.

⁴¹⁷ PULQUÉRIO, op.cit., 1964, p. 67.

⁴¹⁸ Ibidem, p. 66.

Ao fazermos uma leitura sobre o processo de justiça divina em *Ésquilo*, não se trata de uma justiça que se abate sobre o pecador no sentido cristão, nem tampouco o homem esquiliano é um mero instrumento da vontade arbitrária dos deuses, faltando-lhe qualquer traço de responsabilidade em suas ações e decisões. Devemos antes entender que o cosmos, de que tanto homens quanto deuses fazem parte, é uma ordem cuja harmonia está enraizada na ideia de justiça. Por isso a justiça se manifesta de modo trágico no texto esquiliano. No transcorrer da intriga os heróis não se dão conta de todos os aspectos da interferência da justiça cósmica em suas ações. Recebendo uma mensagem dirigida a ele, o sujeito trágico a interpreta de maneira equivocada. Aqui temos Etéocles, incapaz de lidar com as tensões que permeiam a condição humana, rejeitando deliberadamente o sentido das mensagens dos escudos de seus adversários. Defendendo e levando às últimas consequências suas convicções, recebe de modo paradoxal os sinais divinos. Se Etéocles está firme na defesa da cidade, Polinices, cioso em defender os limites da norma e da justiça, quer expurgar da cidade a *hybris* do irmão, pelo que o deus acaba por punir a *hybris* dos dois heróis. É o homem que se vê diante das contradições de seu ser. Baralham-se as fronteiras entre o homem e deus, mortal e imortal. Nesse instante, a intriga já preparou todos os laços da inversão. Quando os opostos confluem nos personagens, eles se descobrem dilacerados. O desenlace parece não indicar qualquer solução.

CONCLUSÃO - ENTRETECENDO AS PEÇAS

Do estudo desenvolvido, esperamos ter cumprido o objetivo primordial de apresentar a aplicabilidade da Teoria Geral dos Signos de Peirce às obras literárias que foram objeto de análise, da qual destacamos a segunda tricotomia que considera a relação **signo-objeto**. A tipologia foi tomada como uma ferramenta que nos ajudou a decompor teoricamente a experiência dinâmica da semiose. Dos três modos de representação propriamente ditos, a partir dos quais se distinguem os signos (ícone, índice e símbolo), trabalhamos com o símbolo. Sustentamos aqui a hipótese de que os significados das articulações figurativas, notadamente dos **símbolos-metáfora** que ocorrem no plano da textualidade poética das peças, não são propriedades das formas das línguas, mas resultados de operações mentais que se processam em formas de imagens e que podem ser observadas do ponto de vista da sua aplicação semiótica, uma vez que são construções dinâmicas, moldáveis às necessidades de representação de pensamentos, operadas por sujeitos inseridos em um contexto sócio-histórico, ou seja, em um tempo e um espaço reais ou instaurados em mundos possíveis de serem mentalmente projetados pela linguagem. Com efeito, na Semiótica peirceana o interpretante de um signo é sempre outro signo – um signo mais desenvolvido – que pode ser uma ideia, uma palavra, um comportamento, um silêncio ou qualquer outra coisa gerada a partir da relação que o signo percebido motivou.

Nesse sentido, como “signos dos signos”, as formas linguísticas são expressões mais ou menos transparentes das representações com que codificamos os fatos do mundo em imagens para arquivá-los em domínios mentais, tornando-os informações disponíveis na construção dos sentidos que as estruturas gramaticais engendram. Quer

no processo de construção de sentidos, quer no processo de desconstrução (interpretação), os espaços mentais funcionam como arquivos transitórios de organização de pensamentos em linguagem. Interligando-os, há uma extensa rede de espaços mentais. Como imagens, tais construções mentais são signos – representações de mundo, de percepções, experiências, vivências, ideias, enfim, de realidades que constituem os “mundos” e os fatos sobre os quais falamos e/ou as situações nas quais interagimos. Assim sendo, as formas da linguagem manifestada nas peças de Ésquilo são signos, pistas mais ou menos evidentes que nos instruíram a gerar interpretantes, que são por sua vez, teórica e pragmaticamente, operações mentais ou comportamentais processadas a partir da ativação de relações que estabelecemos entre um **signo**, um **objeto** e um **interpretante**. Entrelaçam-se os signos, e o resultado do interpretante emana dessas múltiplas semioses.

Observa-se, assim, que a semiótica nos fornece uma estrutura para o estudo da literatura que visa alargar o âmbito do foco restrito apenas aos signos verbais para o escopo mais amplo de um *locus* criativo de confluência de signos verbais com muitos outros tipos e modalidades de signos. Para chegarmos a um resultado interpretativo, o processo semiótico ofereceu um mapa lógico para o reconhecimento e entendimento desse universo simbólico. Uma gama de sensações e procedimentos foram mobilizados no intuito de apreender os sentidos das imagens e dos símbolos. Com sua linguagem imagética e o simbolismo manifesto, Ésquilo deu-nos **indícios**, um **quadro indicial** que nos levou aos **símbolos-metáfora**. Ao entrecruzarmos ambas as peças a fim de reestabelecer seus sentidos simbólicos como macrossignos que reúnem os significados

dos elementos que os compõem, verificámos que formas diversas se combinam para estruturar um grande mosaico multisemiótico.

Ésquilo surge como um encantador de palavras mágicas. Um raio de beleza ilumina sua linguagem. No meio desse brilho suas imagens surgem desmesuradas. O tom das narrativas é de uma energia tão precisa, de uma veemência tão ardente, de um relevo tão forte que equivale à ação mostrada. Cada imagem reflete um fulgor de visão súbita, cada verso dardeja como uma seta. O oráculo é instantâneo, o crime que anuncia segue-se à palavra com tanta rapidez quanto o raio segue-se ao relâmpago. Suas imagens revelam, além dos planos luminosos dos séculos clássicos, uma Grécia obscura, pré-histórica, com rasgos de um manto oriental de que se traja a sua poesia.

Representado na linguagem através das imagens, o simbolismo nos textos de Ésquilo se corporifica recortado pela cultura grega. Em ambas as peças, o poeta utiliza a mesma estratégia dramatúrgica de uma rede de imagens. Em lances de jogos, as palavras, as ideias, as regras e normas, as falas trágicas dos coros, o terror e a piedade, a comoção provocada pelos personagens, a extensão de suas ações, tudo isso vai se tornando em imagens mentais capazes de ultrapassar o sentido literal (a realidade interna) e recriar um sentido simbólico. Nesse refazer de imagens, a própria imagem se desconstrói, reconstruindo-se na cadeia de significações da textualidade poética em uma montagem e desmontagem de signos. A linguagem em Ésquilo é mágica. Personagens reais ou imaginárias, homens, deuses, fantasmas, abstrações e concretudes habitam nas suas peças, personificando-se em imagens e símbolos. Esses símbolos, flutuantes, levam-nos a um templo poético que é um verdadeiro labirinto com mil dédalos e que converge para um ponto fulcral. Problematizando referentes

contextuais do mundo grego, o dramaturgo os reformula em sua estrutura poética, utilizando-os para os seus próprios fins.

Unidas ambas as peças por aspectos temáticos comuns, depreende-se que o *mythos* trágico elaborou uma estrutura particular para falar sobre o homem. Ambas, pela ficção da *mimesis*, apresentam-nos uma forma poética voltada para os problemas capitais do homem, desvelando uma nova forma de ver a existência humana e sobre-humana. Situado a meio caminho entre a civilização e a selvageria, e oscilando nas incertezas de sua natureza, o homem trágico descobre-se uma criatura ambígua, para quem o cerne de todo o agir ético está no reconhecimento de seus próprios limites. O homem precisa de autodomínio, não pode deixar-se dominar pelas paixões e inclinações. No campo de reflexão sobre o agir humano, Ésquilo nos mostra a necessidade do exercício das virtudes, tais como a prudência, a coragem e a justiça, pois sem virtude o homem não está em condições de enfrentar os lados trágicos da existência.

Na tessitura do *mythos* trágico das peças, Ésquilo explora também a ambiguidade na temporalidade grega, confrontando o tempo do cosmos e o tempo do homem. Desse modo, rompe-se a continuidade entre a Grécia arcaica e a pólis do século V. a.C. Se o grego dos tempos homéricos vivia sob a ordem do tempo divino e imutável, caracterizada sobretudo pela eficácia da palavra mágico-religiosa, a Grécia trágica estabeleceu-se sobre a angústia da cisão entre cosmos e cidade. Em *Persas*, narrando um fato histórico (as Guerras Médicas), Ésquilo transpõe os acontecimentos desse evento para o *status* da lenda heróica. No entanto, o herói que protagoniza a tragédia perdeu seu estatuto de exemplo para apresentar-se agora como problema. O dilema

dos heróis esquilianos não é pontuado pelo problema do *kleos* homérico, isto é, da glória pessoal, antes pelo forte peso da justiça, amplamente ancorada no plano divino e no plano da pólis. O herói trágico é o “lugar” de representação simbólica de um mundo de passagem: dos valores conflitivos vivenciados pelo grego-cidadão, da questão dos deuses e sua hierarquia, das leis que se perderam no tempo, das novas leis, dos costumes que formavam o *ethos* antigo para o novo *ethos* da pólis.

Pela justiça poética, podemos dizer seguramente que o simbolismo utilizado pelo poeta de Elêusis como expediente para a construção de seus dramas contribui enormemente para que a emoção e a tensão dramática sejam criadas e mantidas ao longo das tragédias, uma vez que, tanto em *Persas* quanto em *Sete*, a grande força dramática se sustenta no seu suporte simbólico. O simbolismo mostra ser um elemento de grande importância e funcionalidade. Ésquilo consegue manter a emoção e a tensão dramáticas do início ao fim. Em *Persas*, os maus pressentimentos do Coro, o sonho de Atossa e o presságio avistado por ela são fundamentais para que se crie uma tensão e uma expectativa que repousam no fato de que, quanto mais certos e fatais os acontecimentos se tornam, mais comoção eles causam uma vez concretizados. E também a longa narração do Mensageiro ganha intensidade e dramaticidade, pois nela se contempla a inexorabilidade dos fatos. A cena de necromancia desempenha uma função dramática de grande importância, a qual se deve menos à aparição em cena da alma de um morto do que às desgraças que ele vem anunciar, destruindo uma vez mais as esperanças do Coro e da Rainha e criando novamente aquela tensão quanto ao futuro, não pelo que este possa trazer de inesperado, mas pela certeza da inevitabilidade do que ele trará.

Em *Sete*, Ésquilo perscruta o enigma de Édipo, que encerra todas as contradições da fatalidade e do livre arbítrio. Mas o fratricídio de Etéocles e Polinices desaparece em meio ao espanto de uma Tebas assediada, cidade personificada pelo Coro. Os olhos do Coro e do Mensageiro amplificam e inflamam tudo, e o perigo se reflete em suas imaginações como imagens monstruosas. O canto das mulheres reflete as imagens horrendas da guerra. A cidade, comprimida pelo círculo estreito de suas fortificações, sufoca sobre a pressão dos atacantes como um atleta imobilizado pelo adversário. Os chefes descritos por Ésquilo são, também por isso, talhados em hipérboles; com seus corpos formidáveis, eles são seres sobre-humanos, um conjunto de imagens que borbulham em sangue.

Nos conflitos dramatizados pelos personagens, a estrutura de oposição da tragédia torna-se evidente. Norma e transgressão pontuam toda a tragicidade. Ésquilo explora uma gama de contradições inteiramente conforme às especificidades da tragédia. Como se procurou mostrar, o drama não reproduz os problemas da sociedade grega. Em ambas as peças, o tratamento dos caracteres confirma que a tragédia é muito mais uma reflexão do que mera cópia. Expondo os conflitos no interior dos heróis, o drama dirige sua reflexão para um propósito bem delineado – não as instituições, antes o homem, ele mesmo centro e razão de toda a civilização. Ésquilo busca a lei sob a fatalidade, a justiça por trás das legislações bárbaras. Se não explica esses problemas inexplicáveis, ao menos tira daí uma fé invencível na equidade final que rege os destinos do homem e a ordem do mundo.

O simbolismo seminal nas peças leva-nos, notadamente, à compreensão de que não podemos nos esquivar de nosso destino, porque temos, como indivíduo humano,

consoante à nossa espécie ou gênero, uma *pré-disposição* natural (feita impulsões de um movimento de vida) que a todos dispõe em vista do que é preciso ser. Carecemos, com efeito, de seguir o ritmo de nossa própria natureza, sem repressão desmedida; não, porém, sem esforço interior (sem contensão), e sem aplicação do *logos* ou dos recursos de nossa mente. Na realização dessa tarefa, o pressuposto de nosso relativo sucesso está, primeiro, em nos contentar em ser homem, em descartar o sonho descabido de querer ser um deus (à imagem de Xerxes). Os deuses não gostam que os homens se julguem poderosos demais. Para tanto, só temos uma saída: conhecer-nos a nós mesmos. Para tal, impõe-se a moderação, sendo que a experiência do viver nos oferece a percepção de nossas possibilidades e de nossos limites. Com efeito, somente a razão (o exercício noético) nos leva a aprender a lidar com eles e nos ensina a considerar, frente a eles, a justa medida: nem para mais, nem para menos. Por isso a moderação, o aprender a não se exceder, a cultivar o equilíbrio, o “nada em excesso” (μηδὲν ἄγαν), a fim de, satisfeitos, vivermos dentro dos limites e das possibilidades de nossa própria natureza. “Nada em excesso” é a chave que preserva o homem de infringir o estatuto da sua humanidade e cometer *hybris*. O simbolismo em *Ésquilo* atravessa o tempo, vivo, pulsante, com um poder irresistível de nos fazer refletir sobre a cultura de uma época que o produziu e que ainda está viva em nosso imaginário coletivo, como uma fonte inesgotável para pensar o homem e conhecer-se.

Considerando o presente estudo pelo aspecto da representação como meio de significar cada cultura, entendemos, por meio de um simbolismo poetizante em *Ésquilo*, que o herói trágico está alojado no mito e nas categorias mentais da cultura grega e não na racionalidade moderna. Desnudado em cena, ele mostra o que não

podemos nem devemos fazer, indica-nos o abismo do deslimite, da falta de fronteiras, e em seu insano sofrimento recolhemos nossos próprios limites. Palco de um complexo emaranhado de signos marcados por imagens culturais, as peças teatrais em análise são pura convenção, criadas e legitimadas no âmbito de sua arte – são discursos icônicos, indiciais e simbólicos, respectivamente, passíveis de estudos semióticos.

BIBLIOGRAFIA

FONTES PRIMÁRIAS:

AESCHYLI, *Septem quae supersunt tragoedias*. Ed. D. Page. Oxford Classical Texts, Oxford, 1985.

AESCHYLUS, *Suppliant Maidens. Persians. Prometheus. Seven against Thebes*, Translation by Herbert Weir Smyth. Cambridge: Harvard University Press, 2001.

_____, *Tragoediae cum incerti poetae Prometheus*. Ed. M. L. West, Teubner, Leipzig, 1990.

_____, *Persians. Seven against Thebes. Suppliants. Prometheus Bound*. Edited and translated by Sommerstein Alan H. Loeb Classical Library: Harvard University Press, Revised ed., 2009.

ÉSCHYLE, *Tragédies: Les suppliantes, Les perses, Les sept contre Thèbes, Prométhée enchaîné*; texte établi et traduit par Paul Mazon, 2, éd. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

CAMERON, H. D., *Studies on the Seven Against Thebes of Aeschylus*, Mouton: The Hague, Paris, 1971.

ÉSQUILO, *As Suplicantes*, Tradução, prefácio e notas de Urbano Tavares Rodrigues. Editorial Inquérito Limitada, Lisboa, Edição nº 16 102/0002.

_____, *Tragedias completas*, Traducción de José Alsina Clota, Cuarta Edición, Catedra: Letras Universales, Madrid, 1993.

_____, *Persas*, Introdução, tradução do grego e notas de Manuel de Oliveira Pulquério, Edições 70, 1998.

_____, *Os Sete contra Tebas*, Tradução do grego e prefácio de Donaldo Schüler, Porto Alegre: L&P, 2003.

_____, *Tragédias, Os Persas. Os Sete contra Tebas. As Suplicantes. Prometeu Candeeiro*. Estudos e Traduções de Jaa Torrano, São Paulo: Iluminuras, 2009.

_____, *Oresteia: Agamémnon, Coéforas, Euménides*, Introdução e tradução de Manuel de Oliveira Pulquério, Lisboa: Edições 70, 2010.

DUMORTIER, Jean. *Les Images dans la Poésie d'Eschyle*. Paris: Société d'Édition Les Belles Lettres, 1975.

GAGARIN, Michael, *Aeschylean Drama*, University of California Press, Los Angeles, California, 1976.

HUTCHINSON, G. O., *Aeschylus. Septem Contra Thebas*, Oxford: Clarendon Press, 1985.

MURRAY, Gilbert, *Aeschylus: The Creator of Tragedy*, Oxford: Clarendon Press, 1940.

THALMANN, W. G., *Dramatic Art in Aeschylus' Seven Against Thebes*, New Haven and London, Yale University Press, 1978.

FONTES DE APOIO PARA ESTUDO:

AGOSTINHO DE HIPONA, *De doctrina Cristiana*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid: La Editorial Catolica, 1969.

ALGIRDAS J. GREIMAS, *Du Sens II, Essais Sémiotiques*, Paris: Seuil, 1983.

ANNE HÉNAULT, *Les Enjeux de la Sémiotique*, Paris: PUF, 1979.

ANOMINO, *Sobre lo sublime*. ARISTÓTELES, *Poética*, ERASMO, textos bilíngues, Colección dirigida por J.I.Ciruelo Borges y A. Verjat Massmann. Bosch, Casa Editorial, S.A. Espanha/Barcelona, 1996.

ARENDDT, Hannah, *A condição humana*, Tradução portuguesa, Rio de Janeiro, Forence Universitária, 1993, pp. 37-59.

___, "A pólis e a família", in *A condição humana*, Tradução portuguesa, Rio de Janeiro, Forence Universitária, 1973, pp. 37-59.

___, *Entre o passado e o futuro*. Tradução portuguesa, São Paulo, Perspectiva, 1992.

ARISTÓFANES, *As Rãs*. Prefácio, Tradução, Introdução e Notas de Américo da Costa Ramalho, Editor: FESTEIA Tema Clássico, 2004.

ARISTÓTELES, *De l'interprétation*, trad. de Tricot, J., Bibliothèque des Textes Philosophiques, Librairie Philosophique Jean Vrin, Paris, 1946.

___, *Categorias*, Tradução, introdução e comentário de Ricardo Santos, Porto: Porto Editora, 1995.

___, *Ética à Nicômaco*, Traducción de María Araujo y Julián Marías. Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, 1999.

___, *Poética*, Tradução e notas de Ana Maria Valente, Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2008.

- ___, *Poética*, Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Imprensa Nacional: Casa da Moeda, Coimbra, 2010a.
- ___, *Obras Completas. Sobre a alma*. Tradução de Ana Maria Lobo. Revisão científica de Tomás Calvo Martinez. Coordenação de Antonio Pedro Mesquita. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. Biblioteca de Autores Clássicos. Vol.III.Tomo I.Imprensa Nacional –Casa da Moeda.Lisboa. 2010b.
- ___, *História dos animais I*, *Obras Completas*. Tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva, Coordenação de António Pedro Mesquita, São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- AUMONT, Jacques, *A imagem*, Tradução de Estela dos Santos Abreu, Campinas: Papyrus, 1993.
- BARTHES, Roland, *Elementos de Semiologia*, Lisboa: Edições 70, 1977.
- BAKHTIN, Mikhail, *Estética da Criação Verbal*, São Paulo, Martins Fontes, 2003.
- BALDOCK, Marion, *Greek tragedy, an introduction*, London, Bristol Classical Press, 1995.
- BECKER, Udo, *Dicionário de símbolos*, Tradução: Edwino Royer, São Paulo: Paulus, 1999.
- BERVEILLER, Michel, *A tradição religiosa na tragédia grega: Ésquilo e Sófocles*, São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935.
- BOUCHÉ-LECLERCQ, Auguste, *Histoire de la Divination dans l'Antiquité*, Paris: Leroux, 1879-1882, 4 vols.
- BRANDÃO, J. L., “Ver, ouvir, interpretar: a propósito dos Sete contra Tebas de Ésquilo”, *Clássica* — Revista da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, São Paulo, núm. 2, 1989.
- BRANDÃO, Junito de Souza, *Mitologia Grega*, Petrópolis: Vozes, 1999.
- BRENT, Joseph, *Charles Sanders Peirce: A Life* [Charles Sanders Peirce: Uma vida], Bloomington: Indiana University Press, 1993.
- BURKERT, Walter, *Religião grega na época clássica e arcaica*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- BURNET, Henry. *Para ler o nascimento da tragédia de Nietzsche*, São Paulo Edições Loyola, 2012.
- CALDERÓN, Esteban, “Rito y sacrificio en Esquilo: aspectos léxicos”, *Ítaca. Quaderns Catalans de Cultura Clássica*, Societat Catalana d'Estudis Clàssics, num. 19, 2003.

- CAMPOS, Haroldo, *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*, Editora Perspectiva, 2004.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro*. Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade, Tradução de Gilson César Cardoso de Souza, São Paulo: Editora UNESP, 1997.
- CASSIRER, ERNST. *Linguagem e mito*, Tradução portuguesa, São Paulo, Perspectiva, 1972.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain, *Dicionário de Símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*, Tradução: Vera da Costa e Silva [et. Al.], Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- CÍCERO, *Sobre o destino*, Tradução e notas de José Rodrigues Seabra Filho, São Paulo: Nova Alexandria, 2001.
- CICÉRON, *De la divination. Du destin. Académiques*, Traduction nouvelle avec notices et notes par Charles Appuhn, Paris: Librairie Garnier Frères, 1937.
- COCCO, Vincenzo, *Aspectos pré-históricos da tragédia grega*, Coimbra, 1945.
- COELHO NETO, J. Teixeira, *Semiótica, informação e comunicação*, São Paulo: Perspectiva, 2007.
- COULANGES, Fustel de. DENIS, Numa, *A cidade Antiga: estudo sobre o culto, o direito e as instituições da Grécia e de Roma*; tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martin Claret, 2009. (Coleção a obra – prima de cada autor; 2).
- COMMELIN, P., *Mitologia grega e romana*. Tradução Eduardo Brandão, São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- CROISSET, Maurice, *Eschyle, Études sur l'invention dramatique dans son théâtre*, Société d'édition: Les Belles Lettres. Paris, 1928.
- CUNHA, Antonio Geraldo da, *Dicionário Etimológico*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- DEELY, John, *Introdução à Semiótica, História e Doutrina*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1995.
- DETIENNE, Marcel, *A invenção da mitologia*, Tradução portuguesa, Rio de Janeiro: José Olympio, Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1992.
- ___, *Dioniso a céu aberto*, Tradução portuguesa, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1988.

- DIEL, Paul, *O simbolismo na mitologia grega*, Tradução Roberto Cacuro e Marcos Martinho dos Santos. São Paulo: Attar, 1991.
- DODDS, Eric Robertson, *Los Griegos y lo irracional*, Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- DUCROT, Oswald; TZVETAN, Todorov, *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*, Tradução: Alice Kioko Miyashiro, J. Guinsburg, Mary Amazonas Leite de Barros e Geraldo Gerson de Souza, São Paulo: Perspectiva, 2007.
- ECO, Umberto. *Tratado Geral de Semiótica*, Editora Perspectiva – Coleção Estudos, vol. 73, 1976.
- _____, *O Signo*, Lisboa: Editorial Presença, 1981.
- _____, *Semiótica: os limites da interpretação*, Tradução: Pérola de Carvalho São Paulo: Perspectiva, 1995.
- _____, SEBEOK, Thomas A., (eds.), *El Signo de los Tres*, Dupin, Holmes, Peirce, Editorial Lumen, Barcelona, 1989.
- ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*. Paris, Gallimard, 1963.
- _____, *O sagrado e o profano : a essência das religiões*. Tradução portuguesa. São Paulo, Martins Fontes, 1992.
- _____, *O mito do eterno retorno*, Lisboa: Edições 70, 2000.
- EIRE, António López; FIALHO, Maria do Céu, PORTOCARRERO, Maria Luiza (coord.). *Poética (s) – Diálogos com Aristóteles*. Lisboa: Editora Ariadne, 2007.
- ETÓLICO, Alexandre. *Aulus Gellius. An Antonine Scholar and his Achievement*. Revised edition by Leofranc Holford –Strevens. Oxford University Press, 2003.
- EURÍPIDES et al. *O melhor do teatro grego*. Tradução Mário da Gama Kury; apresentação geral, material de apoio e revisão das notas Adriane da Silva Duarte. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- _____, *Tragedias III. Helena, Fenicias, Orestes, Ifigenia en Áulide, Bacantes, Reso*. Introducciones, traducción y notas de Carlos Garcia Gual y Luis Alberto de Cuenca e Prado. Editorial Gredos, S. A. Madri. España, 1979.
- FERRAZ JR. Expedito, “*O conceito peirceano de metáfora e suas interpretações: limites do verbocentrismo*”, *Estudos Semióticos* (www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es). 2011, vol. 7, num. 2.

- FERRAZ JÚNIOR, Tércio Sampaio, *Introdução ao estudo do direito: técnicas, decisão, dominação*, 4 ed. Ver. E ampl. São Paulo: Atlas, 2003.
- FIALHO, Maria do Céu Grácio Zambujo, "Algumas considerações sobre o homem trágico", *Biblos* 53, 1977, pp. 375-388.
- ___, "Sólon e Ésquilo: duas concepções de tempo afins", *Humanitas* 41-42, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos, 1989-1990.
- ___, "Os Persas de Ésquilo: História e Mito", *Boletim de Estudos Clássicos*, Coimbra, 24 (Dezembro de 1995), pp. 21-38.
- ___, *A nau da maldição. Estudos sobre os Sete contra Tebas de Ésquilo*, Editora Minerva-Coimbra, 1996.
- ___, "Helenos e Bárbaros em Ésquilo. Autognose e problematização do Eu na representação do Outro", *Actas do Congresso Máscaras vozes e gestos: nos caminhos do teatro clássico*, Aveiro, 2001, pp. 51-69.
- ___, "Os Persas de Ésquilo na Atenas do seu tempo", *Máthesis* 13, Universidade Católica Portuguesa Viseu, Faculdade de Letras, Homenagem ao Prof.Dr. Manuel de Oliveira Pulquério, 2004, pp. 209-225.
- ___, "Representações de identidade e alteridade em Ésquilo", in Maria do Céu Fialho, Maria de Fátima S. Silva e M. H. Rocha Pereira (coords.), *Génese e consolidação da ideia de Europa, Vol. I: de Homero ao fim da época clássica*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2005a, pp. 77-94
- ___, Recensão a J. A. López Férez (ed.), *La tragedia griega en sus textos. Forma (lengua, estilo, métrica, crítica textual) y contenido (pensamiento, mitos, intertextualidad)*. Madrid, Ediciones Clásicas, 2004. *Humanitas* 57, 2005b, pp. 474-480.
- FINLEY, Moses I., *El mundo de Odiseo*, Tradução espanhola, México, Fundo de Cultura Económica, 1996.
- FOUCAULT, Michel, *As palavras e as coisas*, Lisboa: Edições 70, 1966.
- FREUD, S., *Obras Completas*, Tradução Ramon Ray Ardid, Madrid: Biblioteca Nueva, 1968a.
- ___, "La interpretación de los sueños", in: *Obras Completas*, V. I. Madrid: Biblioteca Nueva, 1968b.
- GAZOLA, Rachel, *Para não ler ingenuamente uma tragédia grega: ensaio sobre aspectos do trágico*, São Paulo: Edições Loyola, 2001.

- GIRAUD, Pierre, *La sémiologie*, (Que sais -je?), Paris: PUF, 1973.
- GOETHE; SCHILLER. *Der Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller*. Frankfurt: Insel, 1977.
- _____, *Companheiros de Viagem*. Tradução de Claudia Cavalcanti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- GOODMAN, Néelson, *As linguagens da arte. Uma abordagem a teoria dos símbolos*, Tradução de Vitor Moura e Desidério Murcho, Lisboa: Gradiva, 2006.
- GRIFFITH, M. The authenticity of “Prometheus Bound”. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- GRIMAL, Pierre, *O teatro antigo*, Tradução portuguesa, Lisboa, Edições 70, 1978.
- _____, *Dicionário da mitologia grega e romana*. Editora: DIFEL, Lisboa, Coordenador da edição portuguesa: Victor Jabouille, 2009.
- GUSDORF, Georges, *Mito y metafísica: introducción a la filosofía*, Tradução de Néstor Moreno. Buenos Aires: Editorial Nova, 1970.
- HACQUARD Georges, *Dicionário de mitologia grega e romana*, Tradução de Maria Helena Trindade Lopes, Edições ASA, Lisboa, 1996.
- HAMILTON, Edith, “The idea of tragedy”, in *The great age of greek literature*, New York, The Vail-Ballou Press, 1942, pp. 227-283.
- HAVELOCK, Eric, *A revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais*, Tradução portuguesa, São Paulo, Editora da Universidade Estadual Paulista e Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996.
- HARVEY, Paul, *Dicionário Oxford de Literatura Clássica: grega e latina*, Tradução: Mário da Gama Cury, Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, 1988.
- HEGEL, G. W. F., *Curso de Estética: o belo na arte*, Tradução Álvaro Ribeiro Orlando Vitorino, Martins Fontes, São Paulo, 2009.
- HERÓDOTO, *História*, Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury, 2 ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.
- HESÍODO, *Teogonia, a origem dos Deuses*, Estudo e tradução Jaa Torrano, São Paulo: Iluminuras, 2001.

- ___, *Teogonia, Trabalhos e Dias*, Tradução Ana Pinheiro, José Ribeiro Ferreira, Lisboa, INCM, 2005.
- HJELMSLEV, Louis, *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*, 2ª ed., [Trad. J. Teixeira Coelho Netto], – São Paulo: Perspectiva, 1975.
- HOGAN, James C., “The theater of Aeschylus”, in *A comentary on the complet Greek tragedy*. Chicago, The University of Chicago Press, 1984, pp. 1-25.
- HOMERO, *Hinos homéricos*, Introdução e tradução de Jair Gramacho, Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.
- ___, *Odisséia*, Tradução e prefácio de Frederico Lourenço, Introdução e notas de Bernard Knox, São Paulo, Penguin Classics, Companhia das Letras, 2011.
- ___, *Íliada*, Tradução e prefácio de Frederico Lourenço, Introdução e apêndice de Peter Jones. São Paulo, Penguin Classics, Companhia das Letras, 2013.
- HORÁCIO, *Arte Poética*, Trad. R. M. Rosado Fernandes, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.
- IBRI, Ivo Assad, *Kósmos Noétós*, São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992.
- JAEGER, Werner Wilhelm, *Paidéia: a formação do homem grego*, Tradução Artur M. Parreira, 5ª edição, São Paulo, Martins Fontes, 2010.
- JACKSON, E., "The argument of Septem Contra Thebas", *PHOENIX* 42, 1988.
- JEANMEIRE, Henri, *Dionysos, Histoire du culte de Bacchus*, Paris, Payot, 1951.
- JENSEN, Adolf Ellegard, *Mito y culto entre pueblos primitivos*, México: Fondo de Cultura Econômica, 1998.
- JOLY, Martine, *Introdução à análise da imagem*, Tradução: Marina Appenzeller, 1996.
- KANT, I., *Crítica da razão pura*, Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão, introdução e notas de Alexandre Fradique Morujão, Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Educação e Bolsas, Lisboa, 2008.
- KERÉNYI, Karl, *Os heróis gregos*, Tradução portuguesa, São Paulo, Editora Cultrix, 1998.
- KITTO, H. D. F., *Greek Tragedy: A Literary Study*, 3ª ed. London: Cox & Wyman Ltd., 1961.
- ___, *Os Gregos*, Tradução portuguesa, Coimbra, Armênio Amado Editora, 1970.

- ___, *A Tragédia Grega*, Tradução do alemão por J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik, São Paulo: Perspectiva, 1996.
- KRISTEVA, Júlia, *Introdução à Seminálise*, São Paulo: Debates, 1969.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark, *Metáforas da vida cotidiana*, Tradução: Maria Sophia Zanotto, Campinas, SP: Mercado de Letras, 2002.
- LAMBERT, *Semeiotica e Fenomenologia*, ed. CIFFARDONE, Raffaele, Piccola Biblioteca Filosofica Laterzza, Editori Laterzza, Roma, Bari, 1973.
- LEITE, Lourenço. *Do Símbolo ao Racional. Ensaio sobre a Gênese da Mitologia Grega como Introdução à Filosofia*. Editora: Letras da Bahia, 2001.
- LESKY, Albin, "Decision and responsibility in the tragedy of Aeschylus", in Erich Segal (org.). *Greek Tragedy: Modern essays in criticism*, New York, Oxford University Press, 1983, pp. 13-23.
- ___, *História da literatura grega*, Tradução de Manuel Losa, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1995.
- ___, *A tragédia grega*, Tradução: J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik, São Paulo: Perspectiva, 2010.
- LÉVY-BRUHL. Lucien, *Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, 9 ed. Paris: Press Universitaires de France, 1951.
- ___, *La mentalité primitive*, 15 ed. Paris: Press Universitaires de France, 1960.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris: Plon, 1958.
- ___, *Mito e Significado*, Tradução portuguesa, Lisboa, Edições 70, 1978.
- LEÃO, D. F.; Fialho, M. C.; Silva, M. F. (edd.), *Mito clássico no imaginário ocidental*, Coimbra: Ariadne Editora, 2005.
- ___, Fialho, M. C.; Ferreira, J. R. (edd.), *Paideia e Cidadania na Grécia Antiga*, Coimbra: Ariadne Editora, 2006.
- LEXIKON, Herder, *Dicionário de símbolos*, Tradução: Erlon José Paschoal, Editora Cultrix: SP, 1990.
- LIMA, Luiz Costa, *Mimesis e Modernidade*, Rio de Janeiro, Martins Fontes, 1992.
- LOCKE, John, *Ensaio Sobre o Entendimento Humano*, vols. I e II, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1999.

- LURKER, Manfred, *Dicionário de simbologia*, São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- MALHADAS, Daisi. *Tragédia grega. O mito em cena*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- MANGUEL, Alberto, *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Tradução de Rubens Figueiredo et al. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- MANIATOGLOU, Maria da Piedade Faria, *Dicionário de Grego-Português*, Porto, Porto Editora, 1ª edição, 2010.
- MARTINS DE JESUS. C. A., *Ésquilo, Suplicantes. Estudo introdutório, tradução e notas*. Coimbra: FESTEIA - Tema Clássico, 2012.
- MAXWELL, J., *La divinazione: Magia e divinazione, Arti divinatorie e profezie, L'indivitalità e la personalità umana*. Versión de Anna Musettini. Bari: Laterza & Figli, 1932, p. 9.
- MENESES, Adelia Bezerra de, *As portas do sonho*, São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- MERREL, Floyd, *A semiótica de Charles S. Peirce hoje*, Ijuí: Ed. Unijuí, 2012.
- METZ [et al.], Christian, *A análise das imagens*, Petrópolis: Vozes, 1974.
- MEUNIER, Mário, *Nova mitologia clássica, A legenda Dourada, História dos Deuses e Héreis da Antiguidade*, Trad. Alcântara Silveira, 2ª edição, Instituição Brasileira de Difusão Cultural S.A., 1976.
- MYLONAS, George Emmanuel, *Eleusis and the eleusinian mysteries*, Princeton: Princeton University Press, 1961.
- MOREAU, A., *Eschyle, la Violence et le Chaos*, Paris: Les Belles Lettres, 1985.
- MORRIS, Charles, *Writings on the General Theory of Signs*, The Hague: Mouton, 1971.
- MOUNIN, Georges, *Introduction à la Sémiologie*, Paris: Éditions de Minuit, 1970.
- MOSSÉ, Claude, *Dicionário da Civilização Grega*, Tradução do francês por Carlos Ramalhete, com a colaboração de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2004.
- _____, *A Grécia arcaica de Homero a Ésquilo*, Tradução do francês por Emanuel Godinho. Lisboa: Edições 70, 1984.
- MOTA, Marcos, "Sete contra Tebas de Ésquilo", in *ARCHAI: Revista de Estudos sobre as Origens do Pensamento Ocidental*, Brasília, 2013, num. 10, jan-jul, pp. 145-168.

- _____, *A dramaturgia musical de Ésquilo*. Investigações sobre composição, realização e recepção de ficção audiovisual. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.
- MURPHY, John, *O Pragmatismo. De Peirce a Davidson*, Lisboa: Asa, 1993, 38-41.
- MURRAY, Gilbert, *Eurípides y su tiempo*, Tradução espanhola, México, Fondo de Cultura Económica, 1966.
- NIETZSCHE, Friedrich, *O nascimento da Tragédia ou Mundo Grego e Pessimismo*, Introdução Geral: António Marques, Tradução, comentários e notas: Tereza R. Cadete. *Acerca da Verdade e da Mentira no Sentido Extramoral*, Relógio D'água Editores: Lisboa, 1997.
- NILSSON, Martin P., *A history of Greek religion*. Oxford, The Clarendon Press, 1925.
- NOGUEIRA, Ricardo de Souza, *Etéocles, o Chefe Ideal*. Dissertação de Mestrado defendida em 29 de julho de 2002, Faculdade de Letras, UFRJ.
- NÖTH, Winfried, *Panorama da semiótica: de Platão a Peirce*, 3ª ed. São Paulo: Annablume, 2003.
- _____, *A semiótica no século XX*, São Paulo: Annablume, 1996.
- _____, *Handbook of Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press, In: Exedito, 1995.
- OLIVEIRA, V.S.de, *Poesia e pintura: um diálogo em três dimensões*. São Paulo, Fundação Editora da UNESP, 1999.
- PAGLIARO, Antonino, *A Vida do Sinal, Ensaios Sobre a Língua e Outros Símbolos*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1983.
- PAOLI, Beatriz, "A cidade e a palavra: considerações sobre Sete contra Tebas", in Revista *Archai*, Brasília, num. 4, pp. 39-44, Jul 2010. (<http://archai.unb.br/revista>).
- PEIRCE, Charles, S. *The Seven Systems, of Metaphysics* [1903, Os Sete Sistemas, da Metafísica] in *The Essential Peirce*. [1891-1913, O Essencial de Peirce- Seleção de Escritos Filosóficos] Volume 2, editado pela Peirce Edition Project. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1998.
- _____, *Semiotic and Signifcics: The Correspondence between Charles S. Peirce and Victoria Lady Welby*, Ed. Charles S. Hardwick, Bloomington: Indiana University Press, 1977.
- _____, *Semiótica e Filosofia*, Introdução, seleção e tradução de Octanny Silveira da Mota e Leonidas Hegenberg, Ed. Cultrix: São Paulo, 1972.

- ___, (1839-1914). *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Cambridge, Harvard UP, [Tradução bras., de José Teixeira Coelho Neto], *Semiótica*, 4 ed. São Paulo: Perspectiva, Estudos 46, 2010.
- PEREIRA, S. J. Isidro, *Dicionário Grego-Português e Português-Grego*, Editora Braga: Livraria Apostolado da Imprensa, 1998.
- PHILIPPSON, Paula, *Origini e forme del mito Greco*, A cura di Angelo Brelich, Torino: Giulio Einaudi, 1949.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. W., *The theatre of Dionysus in Athens*, Oxford, Clarendon Press, 1946.
- PIGNATARI, Décio, *Informação, Linguagem, Comunicação*, Cultrix Ltda: São Paulo. 1984.
- ___, *Semiótica e Literatura*, Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- PÍNDARO, *Nemeia 6. Odas y Fragmentos. Olímpicas- Píticas-Nemeas- Ístmicas-Fragmentos*. Introducción, traducción y notas de Alfonso Ortega. Editorial Gredos S.A. Biblioteca Clásica Gredos, 68. Madrid.España, 1984.
- PLATÃO, *Cratyle*, Flammarion, Paris, 1998. ARISTÓTELES, *De l'interprétation*, trad. de Tricot, J., Bibliothèque des Textes Philosophiques, Librairie Philosophique Jean Vrin, Paris, 1946.
- ___, *República*, Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.
- ___, *Fedro*, Tradução de Jorge Paleikat, São Paulo, Ediouro, 1985.
- ___, *Íon*, Introdução, Tradução e Notas de Victor Jabouille, Editora Inquérito Ltda: Lisboa, 1988.
- POHLENZ, Max, *La tragedia greca*, Traduzione italiana di Maria Bellincioni, Volume secondo, Biblioteca di Studi Classici. Brescia: Italy, Paideia, 1961.
- PORTOCARRERO, Maria Luisa, *Horizontes da hermenêutica em Paul Ricoeur*, Coimbra, Ariadne, 2005, (a).
- ___, "Paul Ricoeur: a linguagem simbólica do mito e as metáforas da *práxis*", in LEÃO, D. F.; FIALHO, M. C.; SILVA, M. F., *Mito clássico no imaginário ocidental*, Coimbra, Ariadne, 2005, pp. 31-42, (b).
- PLUTARCH. *Plutarch's Moralia*. With an english translation by Frank Cole Babbitt, Cambridge: Havard University Press, 1936, v. 5.

PULQUÉRIO, Manuel de Oliveira, *Estrutura e função do diálogo lírico-epirremático em Ésquilo*, Dissertação de Doutoramento, Portugal: Coimbra, 1964.

___, “A personalidade de Etéocles”, *MÁTHESIS* 1, 1992, pp. 11-19.

ROBERT, Fernand, *A literatura grega*, Tradução portuguesa, São Paulo: Martins Fontes, 1987, p. 19.

ROCHA PEREIRA, Maria Helena da. *Estudos de História da Cultura Clássica*, Fundação Calouste Gulbenkian: Lisboa, I Volume- Cultura Grega, 2006.

___, *Poesia Grega Arcaica*, Coimbra: Instituto de Estudos Clássicos, Universidade de Coimbra, 1994.

ROSENMEYER, Thomas G., “Tragedy and religion: the *Bacchae*”, in Erich Segal (org.), *Greek tragedy: modern essays in criticism*, New York, Oxford University Press, 1983, pp. 370-389.

RICOEUR, Paul, “The narrative function” in *Hermeneutics and the human sciences*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

___, *Tempo e narrativa*, Tomo I, Tradução portuguesa, São Paulo: Papyrus, 1994.

___, *Teoria da Interpretação*, Tradução Artur Morão, Porto, Porto Editora, 1995.

___, *A metáfora viva*, Tradução: Dion Davi Macedo, Edições Loyola, 2005.

ROHDE, Erwin, *Psique, la idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*, Tradução espanhola, México, Fondo de Cultura Económica, 1948.

ROMILLY, Jacqueline de, “La tragédie et le langage des mythes”, in *Entre mythe et politique*, Paris, Seuil, 1996.

___, *La tragédie Grecque*. Paris: Presses Universitaires de France, 1970.

___, *Time in Greek Tragedy*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1968.

___, *La crainte et l'angoisse dans le theater d'Eschyle*. Paris, Les Belles Lettres, 1971.

___, *A short history of greek literature*. Tradução inglesa, Chicago, The University of Chicago Press, 1985.

___, *A tragédia grega*, Tradução: Leonor Santa Bárbara, Edições 70 Ltda: Lisboa, 1997.

___, *História e razão em Tucídides*. Tradução portuguesa, Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1998.

- SAINT-VICTOR, Paul de, *As duas máscaras. Tragédia-Comédia*, Tradução brasileira de Gilson César Cardoso de Souza, Editora: Germape Ltda, 2003.
- SANTAELLA, Lúcia, *A teoria Geral dos Signos, Semiose e autogeração*, São Paulo: Ática, 1995.
- ___, *A Teoria Geral dos Signos: como as linguagens significam as coisas*, São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.
- ___, *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual e verbal*, São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2005.
- ___, *Semiótica Aplicada*, São Paulo: Cengage Learning, 2008.
- ___, NÖTH, Winfried, *Imagem: cognição, semiótica e mídia*, São Paulo: Iluminuras, 2008.
- ___, *Leitura de imagens*. São Paulo. Editora Melhoramentos, 2012.
- SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Linguística Geral* [1916], Charles Bally e Albert Sechehaye (orgs.), Tradução: Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein, Editora Cultrix: São Paulo, 2008.
- SAVAN, David, *An Introduction to C. S. Peirce's Full System of Semiotic*, Toronto: University of Toronto, 1988.
- SCHOPENHAUER, A., *O mundo como Vontade e como Representação*, São Paulo: UNESP, 2005.
- SCHÜLER, Donaldo, *Aspectos estruturais na Ilíada*, Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1972.
- SEBEOK, Thomas A., *Contributions to the Doctrine of Signs*, Bloomington: Indiana University Press, 1976.
- SEGAL, Charles, *Tragedy and civilization. An interpretation of Sophocles*, Cambridge/London, Havard University Press, 1981.
- ___, *Dionysiac poetics and Euripides' Bacchae*. New Jersey, Princeton University Press, 1982.
- ___, "Tragedy, orality, literacy", in Bruno Gentile e Juseppe Baioni (orgs.), *Oralidade, cultura, letteratura, discorche (attti tel convergno internazionale, Urbino, julho 1980)*. Roma, Ateneo, 1985.
- ___, "O ouvinte e o espectador", in Jean-Pierre Vernant (org.), *O homem grego*, Tradução portuguesa, Lisboa, Editorial Presença, 1994.

SOUSA E SILVA, Maria de Fátima, “Etéocles de *Fenícias*: ecos de um sucesso”, *Humanitas* 45, 1993, pp. 50-64.

___, *Ésquilo, o primeiro dramaturgo europeu*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2005.

SNELL, Bruno, *A descoberta do espírito*, Tradução portuguesa, Lisboa, edições 70, 1992.

SOBRAL, Gilson. *Mito e Logos*, Brasília: Círculo de Estudos Clássicos Brasília: Thesaurus, 2001.

SOMMERSTEIN, Alan H., *Aeschylean tragedy*, London: Bloomsbury, 2010.

SOUSA, Eudoro de, *Mitologia I: Mistério e Surgimento do mundo*, 2 ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995.

___, *Origem da Poesia e da Mitologia e outros ensaios dispersos*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000.

___, *História e Mito*, Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981, p. 86.

SOUZA, Lícia Soares de, *Introdução às Teorias Semióticas*, Petrópolis: Rio de Janeiro, Editora Vozes, 2006.

THOMPSON, D'arcy W. *A glossary of greek birds*, Geog Olms Verlagsbuchhandlung Hildesheim, Germany, 1966.

TODOROV, Tzvetan. *Teorias do Símbolo*, Edições 70, Lisboa, 1979.

___, *Nós e os outros: a reflexão francesa sobre a diversidade humana*, Tradução portuguesa, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1993.

VERNANT, J. P. & VIDAL-NAQUET, P. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*, Vários tradutores, São Paulo: Perspectiva, Vols. I e II, 2008.

VERNANT, Jean-Pierre, “A bela morte e o cadáver ultrajado”, *Discurso*, São Paulo, num., 1979, pp. 31-62.

___, *A morte nos olhos: figuração do outro na Grécia antiga, Ártemis e Gorgo*. Tradução portuguesa, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1988.

___, *Mito e pensamento entre os Gregos*, Tradução portuguesa, São Paulo, Paz e Terra, 1990.

___, *O homem grego*, Tradução portuguesa, Lisboa: Editorial Presença, 1994.

—, *O universo, os deuses, os homens*, Tradução Rosa Freire d'Aguiar, São Paulo: Companhia das letras, 2000.

—, *Mito e religião na Grécia antiga*, Tradução do francês por Joana Angélica D'Avila Melo, São Paulo; Martins Fontes, 2006.

VIDAL-NAQUET, Pierre, *Formas de pensamento y formas de sociedade en el mundo griego: el cazador negro*, Tradução espanhola, Barcelona. Ediciones Península, 1983.

—, *O mundo de Homero*, Tradução Conceição Moreira, Fátima Costa, Telma Costa, Lisboa, Teorema, 2002.

VILELA, Mário, *Metáforas do nosso tempo*, Livraria Almedina: Coimbra, 2002.

VOLLI, Ugo, *Manual de semiótica*, Tradução: Silva Debetto C. Reis, São Paulo: SP: Edições Loyola, 2007.

WINNINGTON-INGRAM, R. P., "A religious function of greek tragedy", *The Journal of Hellenic Studies* 74, 1954.

REFERÊNCIA DAS IMAGENS

Figura 5 (p.219) - *O fantasma de Dario aparece a Atossa enquanto ela lhe oferece sacrifício.* Pintura em vaso (jarro) ático.

Data: 427 a. C.

Fonte: Roma, Museu do Vaticano.

Figura 6 (p.296) - *Cena do juramento dos sete chefes de Alfred Church, 1897.*

Fonte: Portal HellenicaWorld:

www.hellenicaword.com/Greece/Mythology/en/Polynices.html. **Consulta:** 02/07/2012. Imagem reproduzida com permissão.

Figura 10 (p.323) - *Capaneu tenta invadir Tebas.*

Ânfora campaniana de figuras vermelhas do Pintor de Caivano.

Data: c. -340.

Malibu, Getty Villa.

Imagem: Mary Harrsch, 2007.

Fonte: The Chiron Web.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

Aeschyli,167.
Aeschylus,21,145,167.
Agostinho de Hipona, 20.
Anne Hénault, 30.
Aristóteles, 40,74, 84,102, 116, 125,184, 207.
Arendt, Hannah, 128, 297.
Aristófanes, 130, 136, 158.
Aumont, Jacques, 76.

B

Barthes, Roland, 30.
Baldock, Marion, 150.
Becker, Udo, 94.
Bouché-Leclercq, Auguste, 206, 330.
Brandão, Junito de Souza,158, 159, 160,161.
Brandão, J. L, 291.
Brent, Joseph, 31, 32, 65.
Burkert, Walter, 205,207.

C

Calderón, Esteban, 217, 294,299.
Cameron, H.D.,146,147.
Campos, Haroldo, 28.
Coelho Neto, J. Teixeira, 35, 48, 57.
Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain,93, 95, 173, 193, 201, 202, 209, 216, 272, 276, 297.
Commelin, P., 160,161, 206, 259, 269, 279, 280, 281, 282,285, 283, 293, 311, 313.
Coulanges, Fustel de; Denis, Numa,218, 219.
Claude Lévi-Strauss, 29.
Croiset, Maurice, 145, 167, 210, 228, 231.
Cunha, Antonio Geraldo da, 205.

D

Deely, John., 20, 28.
Dettiene, Marcel., 125, 141.
Diel, Paul, 189, 281.
Dodds, Eric Robertson, 150,151.
Ducrot, Oswald, 41.
Dumortier, Jean, 170, 173, 180, 198, 201, 266, 267, 271.

E

Eco, Umberto, 30, 42, 47, 117.
Eliade, Mircea, 125, 139.
Éschyle,21, 145, 148.
Ésquilo, 21, 133, 145, 146, 147, 148, 155, 157, 159,165, 191, 192, 197, 243, 253,257, 260, 261, 262, 269, 289, 303, 309, 321 324, 325, 329, 330, 335, 336.
Etólico, Alexandre, 131.
Eurípides, 144,319.

F

Ferraz, Jr. Expedito, 109,111.
Ferraz Júnior, Tércio Sampaio, 202.
Fialho, Maria do Céu, 133, 143, 152, 160, 235, 238, 240, 247, 262, 271,272, 275, 280, 288, 290, 292, 295, 297, 299, 301, 327, 333, 342.
Foucault,Michel, 20.
Freud, S, 209.

G

Gagarin, Michael, 144.
Giraud, Pierre., 33.
Goethe;Schiller, 10.
Goodman, Néelson, 76.
Greimas, Algirdas J., 30.
Griffith,M., 144.
Grimal, Pierre., 156, 258, 270, 271, 282, 320, 336.
Gusdorf, Georges, 138,141,142.

H

Hamilton, Edith, 128.
Harvey, Paul, 129, 130, 132, 146, 191, 192, 206, 330.
Havelock, Eric, 136.
Hesíodo, 250, 311.
Heródoto, 155,175, 247, 250,300.
Hjelmslev. Louis, 30.
Hogan. James C.,146.
Homero, 151, 200.
Hutchinson, G. O.,144, 147.

I

Ibri, Ivo, Assad, 37.

J

Jaeger, Werner Willeim, 126.

Jeanmeire, Henri, 127.

Joly, Martine, 75, 76,78,79.

K

Kant, I, 40.

Kerényi, Karl, 126.

Kitto, H. D.F., 126,166, 227, 234, 247.

L

Lakoff, George; Johnson, Mark, 81, 82, 83, 84.

Lambert, 20, 31.

Leite, Lourenço, 93.

Lévy-Bruhl, Lucien, 138, 139, 210.

Lévi-Strauss, Claude, 30, 125.

Lesky, Albin, 126, 127, 200, 253, 339.

Lexikon, Herder, 96.

Locke, John., 20, 31.

Lurker, Manfred, 94.

M

Malhadas, Daisi,126.

Manguel, Albert, 19, 76.

Maniatoglou, Maria da Piedade Faria, 205.

Martins de Jesus.C.A.,144, 147.

Maxwell, J., 208.

Merrel, Floyd, 20, 31, 32.

Metz [et al.], Christian, 76.

Moreau, A., 250.

Mossé, Claude, 153, 221, 238.

Mota, Marcos, 157, 260, 311.

Mounin, Georges, 19.

Morris, Charles, 31.

Murphy, John, 32.

Murray, Gilbert, 144, 145, 146, 168, 223.

Mylonas, Georges, 136.

N

Nöth, W., 20, 28, 32, 40, 44, 46, 48,49, 54,76, 91, 98, 109, 263.

P

Paoli, Beatriz, 309.

Pagliari, Antonino, 19.

Platão, 74.

Peirce, C.S, 24, 32, 33, 34, 36, 37, 39, 40, 41, 42, 44, 45, 48, 50, 51, 52, 58, 59, 61, 67, 68, 69, 92,98, 100, 101, 102, 106, 107, 111, 112, 117, 118.

Pereira, S. J. Isidro, 205.

Pignatari, Décio, 28, 32, 37, 50, 52, 65, 66, 67, 68.

Píndaro, 250.

Philippson, Paula, 154.

Pulquério, M. O., 260, 290, 297, 344.

R

Ralph, Waldo Emerson, 108, 163.

Ransdell, J, 41, 43.

Ricoeur, Paul, 84, 85, 86, 88,125.

Robert, Fernand, 128.

Rocha Pereira, Maria Helena da, 153.

Romilly, Jacqueline de, 126, 128, 129, 137, 142,143, 149, 150, 156, 227, 230, 253, 339.

S

Santaella, Lúcia, 28, 32, 33, 35, 37, 38, 39, 41, 42,44, 48, 59, 60, 62, 63, 64, 65, 66,73, 76, 77, 89, 90, 91, 99, 103, 104, 105, 117, 119,120,121, 122, 266.

Saussure, Ferdinand, 96.

Saint-Victor, Paul de, 129, 130, 131, 133, 135, 136, 145, 146,152, 153, 174, 186, 187 196, 209, 221, 229, 232, 248, 251, 253, 258, 261, 262, 288, 289, 293, 307, 309, 315, 329, 330,338.

Snell, Bruno,150.
Soares, Oliveira Valdevino, 72.
Sousa, Eudoro de, 137,140, 153, 210, 291.
Souza, Lícia Soares de, 37, 53, 60, 75, 116.
Sousa e Silva, Maria de Fátima de, 146, 331.
Sommerstein, Alan H, 305.
Savan, David, 32.
Schüler, Donaldo, 151.
Schopenhauer, A.,73.
Sebeok, Thomas, 19, 42.
Segal, Charles, 150, 151, 304

T

Thalmann, W. G., 282.
Thompson, D'arcy W., 215.
Tzvetan, Todorov, 73.

V

Vernant, Jean Pierre, 127, 149, 150, 160, 324.
Vernant, Jean-Pierre; Vidal-Naquet, Pierre,
126, 314, 318, 323, 329, 306, 340.
Vidal-Naquet, Pierre, 303, 306, 315, 320,
325, 327, 330, 331, 334, 338.
Vilela, Mário, 80.
Volli, Ugo,47.