

VER, OUVIR, INTERPRETAR: a propósito dos Sete contra Tebas de Ésquilo

Jacyntho Lins Brandão
(FALE-UFMG)

Résumé

Ce travail a pour but d'analyser les relations entre la mise-en-scène et le discours dans le **Sept contre Thèbes** d'Eschyle. On y étudie les données visuelles et auditives en rapport avec le discours, en soulignant leur valeur dans la construction du **texte dramatique**, du **spetacle** et du **destin tragique** d'Étéocle.

Os **Sete contra Tebas** costumam ser considerados, por grande parte da crítica, como um dos melhores momentos do teatro de Ésquilo. Conforme o ponto de vista de Kitto, a peça seria o representante mais bem acabado da por ele chamada "tragédia antiga", correspondendo ao que o **Édipo Rei** de Sófocles é para a "tragédia intermédia"¹. Isso supõe que, nela, se realiza de forma exemplar uma certa concepção da tragédia, a "tragédia de uma personagem", sendo Etéocles "o primeiro homem do palco europeu" (1972:106). Ora, a avaliação de Kitto, colocada na dependência de uma certa tipologia, desvela o impasse que, para além da mera constatação do que há de positivo nos **Sete**, torna a peça de difícil fruição para um leitor moderno²: apenas se admite sua alta qualidade no contexto de uma tipologia que, embora não seja cronológica, não deixa de ser marcada por uma intenção evolutiva³ que repete, em outros termos, o ponto de vista aristotélico de que cabe a Ésquilo uma etapa na evolução da tragédia, por ter ele elevado de um para dois o número de atores, diminuído a importância do coro e feito do diálogo protagonista (**Poética**, 1449 a). De outra forma, a mesma constatação da importância de Ésquilo nessa "evolução" repete-se em Murray (1943), que o qualifica de "criador da tragédia", em Lesky (1976) e em outros.

Não pretendo negar essa posição referencial do drama de Ésquilo no contexto do que poderia tê-lo antecedido ou sucedido. Gostaria, no entanto, de tentar uma abordagem dos **Sete** que, abstraindo de sua localização na história do teatro ático, ou seja, absolutizando a obra no que ela é em si mesma, procure aquilatar seus valores do ponto de vista das funções poética, estética e comunicativa do próprio texto⁴. Isso supõe que se deva considerar o texto, antes de tudo, segundo sua intencionalidade, isto é, um texto dramático, destinado à representação e não à leitura. Ao contrário de Aristóteles, consideraria arriscado admitir que qualquer obra trágica "pode atingir sua finalidade, como a epopéia, sem recorrer a movimentos, pois uma tragédia, só pela leitura, pode revelar todas as suas qualidades" (**Poética**, 1462 a). Sem entrar em outros detalhes, é necessário voltar sempre a insistir no ponto já reiteradamente repetido pela teoria do teatro de que o mesmo compreende texto, ator e público, pelo menos da forma como o teatro é entendido e praticado no Ocidente, a partir do modo como se instituiu desde seus primórdios na Grécia. Sintomaticamente, o passo citado de Aristóteles ocorre no contexto de crítica aos maus atores, tratando de concluir a respeito da superioridade da tragédia sobre a epopéia, pelo discernimento do trabalho do poeta daquele do ator⁵. Na

1 – A classificação proposta por Kitto inclui quatro tipos: 1) a "tragédia lírica"; 2) a "tragédia antiga"; 3) a "tragédia intermédia"; 4) a "tragédia nova". Tal classificação é de ordem tipológica e não histórico-cronológica.

2 – Murray (1943:145) reconhece esse fato: "Pocos lectores modernos considerarían **Los Siete contra Tebas** su drama griego favorito".

3 – Esse sentido é patente inclusive na utilização dos termos "antiga", "intermédia" e "nova", embora a 'evolução' não coincida com a cronologia.

4 – Tomo os conceitos e terminologia de Jauss 1977.

5 – "... tal censura (de exagero na representação) não atinge a arte do poeta, mas sim a do ator". **Poética** 1462 a (parênteses meus).

verdade, a distinção é apenas formal e feita num contexto marcado, pois logo adiante se admite a superioridade da tragédia justamente “porque contém todos os elementos da epopéia (chega até a servir-se do metro épico), e demais, o que não é pouco, a melopéia e o espetáculo cênico que acrescentam a intensidade dos prazeres que lhe são próprios” (*Poética*, 1462 a).

Sabe-se que a trilogia em que se incluíam os *Sete* teria sido muitíssimo apreciada em seu tempo. A ela coube o primeiro prêmio em 467 e, Segundo Ateneu (21 f), a montagem obteve grande aceitação sobretudo pela atuação do bailarino Telestes que, com sua dança justamente nos *Sete*, conseguia fazer que o público “visse as coisas que estavam ocorrendo” (cf. Murray 1943: 146; também Silva 1983: 171-172, em especial nota 79). Trata-se, nesse caso, de observação relativa diretamente ao processo dramático: ver, na verdade, é o que há de mais teatral no teatro, lugar onde se vê. O que haveria pois de superior nos *Sete* poderia ser entendido neste sentido: uma estrutura de tal forma concebida e articulada que tornaria possível a fruição estética do espetáculo enquanto objeto de visão. A distância que pode existir entre a apreciação do leitor moderno e a do espectador antigo, nos termos propostos por Murray, poderia ser detectada a partir da diferença entre leitura do texto e visão do espetáculo. Isso poderia mesmo induzir a crítica que se baseia na leitura a considerar de um ponto de vista equivocado os fatos, admitindo ser inferiores justamente aquelas obras em que o espetáculo, deixando de ser o que há de “menos artístico e menos próprio da poesia” (*Poética*, 1450 b) na tragédia, participa efetivamente da composição poética, dos efeitos estéticos e da intenção comunicativa da obra. O espetáculo deixa de ser um dado acessório e prescindir dele afeta a fruição e compreensão do objeto. Não se trata de discutir sobre se esse tipo de peça tem mais ou menos valor que outros em que o caráter espetacular é menos importante⁶. Interessa antes constatar que o espetáculo pode ter peso diferente em peças diferentes. Se tendo a concordar que, em peças como o *Édipo* de Sófocles, o texto (o mito, a “íntima conexão dos fatos”) tem enorme relevância sobre o espetáculo, acredito que em peças como os *Sete* este assume importância considerável.

Crendo nisso é que proponho meu ângulo de abordagem do drama esquiliano em pauta: uma avaliação do papel que tem nele o ver, o ouvir e o interpretar. Em princípio, trata-se de algo impossível de se avaliar, já que não dispomos de registro do espetáculo, mas apenas desse ponto de partida que é o texto dramático. Como ponto de partida, entretanto, intencionalmente direcionado para a representação, o texto pode fornecer indicações referentes a sua forma plena de realização, o que Aristóteles já admitia ao afirmar que, no teatro, “o visual se manifesta na leitura e na cena” (*Poética*, 1462a). Dito de outro modo, com maior abrangência, o texto dramático possui “signos do espetá-

6 – Corroborando seu ponto de vista sobre o problema, Aristóteles cita o *Édipo* de Sófocles: “o mito deve ser composto de tal maneira que, quem ouvir as coisas que vão acontecendo, ainda que nada veja, só pelos sucessos trema e se aplade, como experimentará quem ouça contar a história de Édipo. Querer produzir emoções unicamente pelo espetáculo é processo alheio à arte e que depende mais da coregia” (*Poética* 1453 b).

culo”⁷, as marcas de teatralidade que confirmam a intenção que regeu sua composição. Essa intenção, em vista da finalidade do trabalho poético, tem necessariamente conseqüências para a tessitura da obra, do mesmo modo que, nos poemas homéricos, a finalidade determinada pela destinação oral dos poemas gera uma série de marcas no texto como produto. Se, nesse caso, como pioneiramente demonstrou Parry (1980), a oralidade afeta as técnicas de composição, também no caso do teatro a representação e o espetáculo o fazem. Ainda que de modo fragmentário, creio que se pode, a partir do único dado de que dispomos, o texto⁸, abordar o aspecto espetacular. Não apenas pelo interesse de saber mais sobre a realização plena da tragédia ática, mas, sobretudo, na busca de maior compreensão do próprio texto.

Essa última intenção é a minha – aplicada aos *Sete contra Tebas*, pois parece-me que neles, mais que em outras peças, as marcas do espetáculo se fazem notar não de modo marginal mas integrador. O espetáculo, nesse caso, não apenas acrescentaria mais prazer à fruição estética, mas, inseparável do texto, é parte integrante das funções poética e comunicativa da obra. O texto é portanto o ponto de partida e o ponto de chegada e não imagino que possa ser de outra forma, já que é o documento por excelência que possuímos. A questão coloca-se, na verdade, em orientar de tal modo a leitura que se possa tirar dele o máximo de informação e de sentido.

1. Ver: o áfono discurso

Julgo que a característica básica dos *Sete* é pôr sobre a cena uma situação à *huis clos*. Se coubesse acrescentar um subtítulo à peça, elucidativo de seu caráter, sugeriria algo como “a cidade sitiada”. Mais ainda: não consideraria nem mesmo o processo de pôr a cidade em sítio, mas o próprio estado de sítio, uma vez que estamos diante de uma situação estática, que põe a cidade sozinha diante de si mesma. Há um perigo externo que, contudo, não se materializa sobre a cena, a não ser através de indícios que, interpretados, conformam o desenrolar da ação. De fato, os sinais do que se passa no exterior e conforma o perigo que gera a situação de crise que, por sua vez, instaura a esfera dramática e trágica penetram na cena unicamente através de dois canais sonoros: os ruídos e as falas do mensageiro e do coro, sendo interpretados pelas personagens reclusas na cidade – o coro e Etéocles, em primeiro grau; o público, em segundo grau.

Voltemos ao ponto de partida: *théatron* é ‘lugar em que se vê’. Existe uma cena em que se materializam as coisas e para a qual se constrói o discurso dramático. Tudo, no teatro, visa ao visual, deve ser transposto para uma esfera visual. O que não signifi-

7 – “De fato, os signos do espetáculo que, nas peças em geral, encontramos no texto secundário ou sub-texto, na tragédia grega são expressos pelo texto principal, isto é, pelo texto pronunciado” (Malhadas 1987: 33-34).

8 – Eventualmente podemos dispor de registros visuais de cenas do teatro antigo ou de cenas pintadas inspiradas na *mise-en-scène* do teatro. São contudo dados esparsos, de difícil interpretação.

ca, por outro lado, que possa ou deva ser simplesmente visual, mas também o visual mediatizado pelo auditivo, entendido como o que se costuma chamar de “efeito sonoro” ou como a fala articulada, o discurso. Retomando a conclusão da fórmula aristotélica, visual e auditivo devem estar conjugados, pois no teatro o “visível está tanto na leitura quanto nas ações” (“τὸ ἐναργὲς ἔχει καὶ ἐν τῇ ἀναγνώσει καὶ ἐπὶ τῶν ἔργων” *Poética*, 1462 a), ou tanto nas palavras (ditas ou escritas) quanto nos fatos representados.

No *huis clos* da cidade sitiada há, realmente, pouco a representar. Do texto, poderíamos inferir aspectos de *mise-en-scène*, poucos contudo com segurança, muitos hipotéticos que dependem mais da sensibilidade de uma leitura de cenógrafo que de dados documentalmente verificáveis. Assim, do discurso em segunda pessoa introduzido no primeiro verso pelo vocativo “*Kádmou politar*” supõe-se a presença de figurantes na cena aos quais Etéocles se dirigiria, bem como as ordens dadas a partir do verso 30 poderiam corresponder a movimentação desses figurantes, colocando-se eles a postos na defesa da cidade. Se admitirmos o ponto de vista de Taplin, referendado por Vidal-Naquet⁹, de que não há na tragédia discursos destinados ao público, Etéocles só poderia estar se dirigindo a outras personagens cuja presença o texto não teria registrado, já que não lhes cabe fala alguma.

A conclusão, contudo, não deve ser absoluta, uma vez que possuímos, das peças conservadas em sua integridade e que, portanto, permitem uma análise mais segura, apenas mais dois exemplos de prólogo em segunda pessoa – no *Édipo de Sófocles* e nas *Suplicantes* de Eurípides – sendo indubitável apenas no primeiro caso que o ator se dirige a outras personagens em cena, o que se deduz do seguimento da ação. Por outro lado, há exemplos de prólogos dirigidos não diretamente, mas em segundo grau, ao público¹⁰, como nas *Bacantes* e *Fenícias*, na *Hécuba*, no *Hércules*, nas duas *Ifigênia*, no *Hipólito* e na *Helena*, singularmente todas elas peças de Eurípides. Para além do problema do destinatário, o que todas essas falas têm em comum é o fato de apresentar ao público a situação de crise em que tem início a ação trágica. Por mais tentadora que seja a possibilidade de deduzir do prólogo dos Sete a evidência da presença de figurantes sobre a cena, julgo preferível ater-me ao único dado incontestável de que o discurso de Etéocles pinta para o público a situação em torno da qual se desenvolverá a intriga: Tebas sitiada.

É secundário, na verdade, se a fala é “ilustrada” pela representação das ações que refere, já que o discurso, por si só, é capaz de instaurar a realidade dessas ações. Não vejo como pudesse ser menos eficaz se Etéocles estivesse sozinho sobre o palco. Em última instância, os figurantes podem estar presentes mas são dispensáveis, ainda quando se registre em Ésquilo o recurso de colocar em cena personagens mudas, o que me parece não se aplicar a esse caso, pois o silêncio da *Violência no Pro-*

9 – Cf. *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford, 1977, citado por Vidal-Naquet 1986: 122.

10 – O endereçamento não é direto por não ser o texto em segunda pessoa, mas é evidente que toda a fala tem sua razão de ser em vista do público, pois a personagem, muitas vezes, se apresenta: eu sou Dioniso (*Bacantes*); chamam-me Jocasta (*Fenícias*); etc.

meteu prisioneiro é eloqüente por ser rico de significado, o que não aconteceria aqui. “Ver as coisas acontecendo”, no meu modo de entender, diz respeito mais a uma visão mediatizada pelo discurso que a qualquer tipo de realismo.

Ainda outras hipóteses que depreendem ações do texto padecem da mesma incerteza. Penso nas sugestões de que os sete guerreiros tebanos que deverão opor-se aos sete inimigos estão em cena, no momento em que são nomeados por Etéocles, o que considero muito improvável (ao contrário do que supõe Kitto 1972: 209), ou de que o diálogo de Etéocles com o coro, a partir do verso 677, seja escandido pelo armamento do mesmo como hoplita (cf. Schadewaldt, *Die Woffnung des Eteokles*, apud Vidal-Naquet 1986: 120), o que produziria um belo efeito em termos de marcação de cena, mas cujas evidências nos faltam¹¹. Mais seguro parece fazer depreender o sistema de fazer ver as coisas da atividade daquela personagem que, na peça, tem como função ver e fazer ver: o espião. Sem dúvida, é através dele que os reclusos na cidade sitiada podem ver o que se passa **extra-muros**. É através dele que o próprio estado de sítio penetra na cidade e mesmo, em outra escala, no teatro.

Desde o início cabe ao espião introduzir o dado primordial da peça: os sete inimigos que atacarão as sete portas. Significativamente sua primeira fala se abre com a explicitação de seu próprio estatuto – aquele que vê e que traz evidências – de que depende a autoridade do que lhe cumpre realizar no contexto da ação:

“ἦκω σαφῆ τὰ χεῖθεν ἐκ στρατοῦ φέρων
αὐτὸς κατόπτης δ’ εἶμ’ ἐγὼ τῶν πραγμάτων” (v.41-42)¹².

Da ação do **Katóptes**¹³ à do **phéron saphê**¹⁴ conforma-se um círculo de transmissão visual, efetivada não diretamente, mas pela intermediação do discurso. É desse modo, e apenas desse modo, que os sete guerreiros inimigos ganham a cena, bem como é pelo discurso de Etéocles que os seis campeões tebanos o fazem. Ou seja: a presentificação de realidades concretamente ausentes que o mensageiro proporciona a Etéocles, Etéocles proporciona ao público ao nomear e descrever os seis guerreiros tebanos. É a função do **Katóptes phéron saphê** que Etéocles repete, fazendo, ele também, ver as coisas ao público.

Ainda o coro participa dessa função. Suas primeiras palavras fazem referência à cena grandiosa e terrível dos cavaleiros que fluem contra a cidade, ao pó que se eleva, “ἀναυδὸς σαφῆς ἔτυμος ἄγγελος” (v. 82: “mensageiro sem voz, evidente, verda-

11 – Outro início, mas de pouca relevância para este estudo, diz respeito à presença na cena de estátuas dos deuses, como poderia depreender dos v. 94-95.

12 – “chego evidências de lá, do exército, trazendo e espião eu próprio sou dos fatos.” (Na tradução das citações gregas, opto por me ater o mais literalmente possível ao original).

13 – O termo define bem o estatuto da personagem; a intenção de sublinhá-lo fica evidente pela ênfase obtida com o uso de **αὐτὸς** e **ἐγὼ**.

14 – **Saphês** tem evidentemente uma carga visual a partir de seu sentido primeiro: ‘claro’.

deiro")¹⁵. Através do discurso impõe-se a evidência que, sem palavras, os indícios apontam. Assim como o mensageiro, na função que lhe é própria, faz ver, traz evidências, os indícios também fazem ver ao coro o perigo que se aproxima e este, transpondo o visto para o nível discursivo, faz ver o mesmo ao público: seja a "onda de homens de capacetes ondulantes" (v.113), seja "a multidão de escudos brancos" (v. 90-91) ou o sítio da cidade (v.287-300) e mesmo, projetando-se sobre o futuro, o aspecto da cidade conquistada pelo inimigo (v.321-344)¹⁶. No universo visual (visível, evidente: *saphés*) que tal discurso instaura, exige-se apenas que se veja o que se evidencia. Fato sublinhado na súplica dirigida aos deuses, que pede (ordenando no imperativo):

ὦ χρυσοπήληξ δαΐμον ἐπίδ' ἐπίδε πόλιν" (v.106)¹⁷;
 "θεοὶ πολιάρχοι πάντες ἴτε χθονός,
 ἴδετε παρθένων
 ἱκέσιον λόχον δουλοσύνας ὑπερ" (v.110-112)¹⁸.

2. Ouvir: a fala dos ruídos nos ruídos da fala

Do interior da cidade sitiada não é entretanto ao visível que cabe papel principal, a não ser em segundo grau, como vimos. De fato, no **hús clos** que o estado de sítio supõe, a angústia impõe-se justamente pela carência de visão direta e não mediatizada do que se passa no exterior, geradora de incerteza e de medo. É ao medo que se referem as primeiras palavras do coro, no párodo: "Θρεῦμα φοβερὰ μεγάλ' ἄχη" (v.78: "Grito de medo e de grande dor")¹⁹. Embora os discursos precedentes de Etéocles e do mensageiro tenham exposto a situação, com o canto turbulento e angustiado do coro é que, de fato, cresce seu impacto – em outros termos, materializa-se sobre a cena aquilo que a peça visa a mostrar. Essa materialização depende assim menos do que se realiza por ações e mais do que se diz (dizer é também um modo de agir no teatro, ou o modo de agir por excelência), na dança enlouquecida das mulheres tebanas. Se é verdade que através da dança do bailarino Telestes é que o público lograva "ver as coisas que estavam ocorrendo", fica claro que esse ver tem uma amplitude maior e que se inclui nele a mediação do discurso verbal, que orienta e dá sentido à própria dança.

Há ainda outro aspecto. A angústia que toma conta do coro depende das informações que o mesmo pode decodificar do que se passa fora da cidade. De um lado, há

15 – A ordem em que os adjetivos aparecem é bastante significativa: diferentemente do espião, a poeta é sem voz; mas nem por isso menos verdadeira.

16 – Ainda em outras ocasiões o coro descreve fatos que se passam sobre a cena, com toda probabilidade, como a entrada do mensageiro e Etéocles que para junto dele ocorre, nos v. 369-374. Em princípio, essa função comum do coro (e mesmo de outras personagens no teatro grego) não é diferente da que venho analisando. Apenas se dá ela, nos **Seta**, de forma mais ampla e em grau mais complexo.

17 – "Ó nume de capacete de ouro, olha, olha a cidade".

18 – "deuses que têm a cidade, todos, vinde!
 vede das virgens
 súplice batalhão contra a escravidão!"

19 – Sobre a questão específica da angústia e do medo no teatro de Ésquilo, pode-se consultar Romilly 1971, onde se fazem considerações também a propósito dos **Seta**.

o que se sabe através do mensageiro e que é do conhecimento tanto do coro quanto do público. De outro lado, há os dados que o coro, ele mesmo, pode perceber e interpretar, em conjunto com o público: Inicialmente, um dado visual, a poeira acima referida; mas logo a seguir, com grande força, uma detalhada seqüência de dados auditivos, denunciadora do exército que se aproxima e assedia as portas da cidade²⁰.

A importância desses últimos tem sido realçada pela crítica, que geralmente concorda em atribuir-lhes o papel de destaque na *mise-en-scène* (Kitto 1972: 241; Romilly 1971: 17-18, em que opõe a imaginação; Murray 1943: 149-150). Não seria absurdo admitir essa hipótese, embora a própria fala do coro, sozinha, pudesse provocar o mesmo efeito²¹. De qualquer forma, também nesse caso temos um processo de comunicação mediatizado, já que o coro transmite o que ouve, com o mensageiro transmite o que vê. O próprio canto do coro, turbulento, poderia por si dramatizar o impacto sonoro.

Toda sua fala é singularmente marcada no nível do estrato fônico, sobretudo nos trechos alusivos aos ruídos percebidos (*κτυποι*). Assim, nos versos 83-84, que descrevem o estrépito das armaduras e dos cascos dos cavalo²², encontra-se uma seqüência de quatro palavras, que ocupam boa parte dos dois versos, constituídas quase que exclusivamente de sons labiais e dentais alternados, sugerindo um efeito que, foneticamente, corresponderia a algo como *pt* (imitação do som provocado pelos cascos ou pelas armas que se chocam?):

"...πεδί' ὄπλοκτύπος
ποτιχρίμπτεται, ποτᾶται ... " 23

20 – Romilly (1971: 17, nota 1) enumera a seqüência desses dados que têm influência direta no estado de ânimo do coro: a poeira apenas, o barulho dos cascos (v.83), os clamores (v.89), o barulho dos escudos (v.100), o dos carros (v.151) e das pedras contra os muros (v.158).

21 – O argumento de Murray (1943: 149) de que seria "fatal" que ao grito "de uma mulher" (sic) no verso 100 ("ouvis ou não ouvis o choque dos escudos?") não acompanhasse o ruído correspondente não me parece decisivo. Pelo contrário, a forma como a pergunta é feita – ouvis ou não ouvis? – parece antes sugerir que os ruídos referidos, se de fato percucidos, não deveriam ser muito ruidos.

22 – "E toma os campos de minha terra o fragor dos cascos:

apressa-se, voa e ribomba..." Romilly (1971: 17) entende *hoplóktupos* como "fracas des sabots"; etimologicamente, ambas as leituras seriam justificáveis, o que torna o termo mais rico do ponto de vista que aqui interessa.

23 – Há notável regularidade na alternância de labiais e dentais surdas, com apenas uma ocorrência de sonora (d), além de duas guturais também surdas: p/d/p/k/v/p/ /p/t/vk/(mp)/v/v/p/v/v. Existe uma ordem relativa nessa sucessão, que poderia ser assim representada:

p (e)	_____	p (o)
d (l'ho)	_____	t (l)
		kh (r) (l)
p (t) (o)	_____	mp _____ p (o)
k	_____	
t (y)	_____	t (e) _____ t (a)
p (os)	_____	t (al) _____ t (al)

Note-se a ocorrência paralela do grupo oclusiva mais vibrante (plo/khrl), além da correspondência marcada em -mptetai/potatai.

O mesmo acontece no verso 100, que se refere o ruído dos escudos,

“ἀκούετ' ἢ οὐκ ἀκούετ' ἀσπίδων κτύπον;”²⁴

centrando-se o efeito na concentração de consoantes surdas oclusivas (que a gramática grega trata sugestivamente de explosivas), cuja tônica corresponderia à seqüência kt, presente tanto em akouíte (ouvis) quanto em Ktypon (estrépido)²⁵.

Fixemo-nos neste ponto por um momento: de um lado há ruídos; de outro o ouvir. Por mais que se entulhasse a cena de efeitos sonoros, estes apenas teriam sentido na medida em que fossem ouvidos corretamente. O mero fato de se ouvir não significa grande coisa – é preciso saber, num caso, que se trata do choque dos cascos ou das armaduras; em outro, de escudos; ainda das pedras, dos carros, etc. Ora, apenas o coro pode ouvir e, em segunda instância, fazer o público ouvir. Daí ser irrelevante se os ruídos se produziãem concretamente e de que natureza eram. O importante é que, em qualquer caso, se o coro não mediatiza sua produção, representando-os (o que, em certa medida, faz concretamente, através, das ressonâncias fonicamente obtidas), pelo menos os ecoa em seu discurso e, a partir disso, faz ouvir o que se passa. Como acima observei ser imperioso ver, segundo as súplicas dirigidas pelo coro aos deuses, é igualmente imperioso ouvir:

“κλῦθι Διόθεν

Πολεμόκραντον ἄγνὸν τέλος ἐν μάχῃ...” (v. 161-162)²⁶;

“κλύετε παρθένων κλύετε Πανδίκως

χειροτόνους λιτάς” (v. 171-172)²⁷.

Poder-se-ia argumentar que estes versos se referem não ao ouvir ruídos bélicos que atomentam o coro, mas às súplicas que seu tormento o leva a dirigir aos deuses. A observação é exata e dá margem a que se possa discutir com mais detalhes o que se pode chamar de estrato sonoro da peça: de um lado existem sons materiais inarticulados; de outro o som da fala humana. Ambos estão em estreita relação e ambos se somam para produzir o efeito trágico, para fazer ver a cidade sitiada.

De uma parte, a fala humana, no ritual do pânico, imita a sonoridade confusa que percebe fora da cidade, através das aliterações que dominam todo o primeiro canto do

24 – “ouvis ou não ouvis o fragor dos escudos?”

25 – Ocorre apenas uma consoante sonora (d), em *aspídon*. De novo se pode observar alguma regularidade:

[k t] k [k t] p (d) [k t] p.

Abstraindo da única sonora, teríamos uma seqüência bastante regular kt, alternando com outros sons surdos isolados. Ainda o verso 151 apresenta ressonância notável, baseada na seqüência de labiais (b/m/ph/p: “ὄτοβον ἄρμάτων ἀμφὶ πόλιν κλύω”) reforçada pela proximidade fônica entre *pólln* e *pótni*, que aparece no verso seguinte (152). De fato, todo discurso do coro está repleto de efeitos sonoros no nível dos significantes, não obtidos de modo gratuito mas em correlação com os significados (o verso 151 descreve o ruído dos carros em torno da cidade).

26 – “ouve, de Zeus

árbitro sagrado do fim da guerra ...”

27 – “ouvi as virgens, ouvi plenamente

as preces de braços erguidos.”

coro. O coro fala uma linguagem apenas em parte humana, em que o significante invade e seqüestra esferas que deveriam pertencer exclusivamente ao significado. Em outros termos, o significante deixa de ser apenas instrumento do espírito, cresce em autonomia, sublinhando justamente o que tem de material, e pode ter mais significado que o próprio significado. Trata-se de um embrutecimento da linguagem, o que lembra a acusação de Etéocles contra o coro, ao observar que, com sua dança, semeia entre os cidadãos "ápsykhon káken" (v. 192). Ora, ápsykhos significa 'sem coragem', 'tímido', como em geral se traduz o termo nessa passagem²⁸, sentido derivado da idéia literal de 'privado de psyché' ('sem vida', 'sem ânimo')²⁹ – mas, lido na plenitude etimológica, pode significar ainda 'sem alma' (enquanto psyché se opõe a **sóma**, corpo ou cadáver) ou 'sem inteligência' (entendida a psyché como sede dessa faculdade³⁰). Além pois de 'timidez medrosa', a expressão poderia dar a entender uma 'má disposição privada de espírito (ou de inteligência)'. E não é essa privação de espírito, essa mescla inumana da fala com a sonoridade desarticulada das coisas que caracterizaria de modo marcante e particular o canto coral em questão?³¹

Por outro lado, os ruídos falam apenas através do coro. Falam ao coro que, os ecoando, fala por eles. Toda a larga reprimenda de Etéocles contra as mulheres baseia-se, enfim, nesta ordem: escutai a voz dos ruídos mas sem demonstrar. Ou seja: ouvi, mas não ecoeis; ouvi, mas não faleis:

"ΧΟΡΟΣ – Καὶ μὴν ἀκούω γ' ἑπικῶν φρυγαμάτων
ΕΤΕΟΚΛΗΣ – Μὴ νυν ἀχούουσ' ἐμφανῶς ἄκου ἄγαν." (v.245-246)³².

Etéocles desautoriza e proíbe essa fala de mulheres que ecoa sons inumanos para declarar-se o único intérprete (cf. v. 248)³³, prescrevendo-lhes o tipo de discurso que devem assumir: ouvir o próprio discurso de Etéocles e acompanhá-lo (ecoá-lo?) com o **ololygmós**, conforme o costume grego (v.267-269)³⁴. Não fazer isso, significa colaborar com o inimigo, enfraquecer uma cidade que fala a voz da Grécia ("pólin ... Helládos phthóggon khéousan" – literalmente, cidade que versa o som da Grécia – v. 71-73), conforme a definição dada em passagem anterior pelo próprio Etéocles.

28 – Mazon (In Eschyle 1953:117) traduz "ápsykhon káden" por "lâcheté peureuse". Os sentidos referidos, além de nessa passagem de Ésquilo, são atestados também em Aristóteles e Xenofonte (Cineg., 3, 2.), conforme anotam Liddel-Scott e Rocci (s.v.).

29 – Cf., por exemplo, Eurípides, **Hipólito** 952 (em que se opõe animal a vegetal): também registrado em Arquíloco, Simônides, Platão, etc.

30 – Esse sentido de psyché é registrado em Heródoto 5, 124: "psychén ouk ákros".

31 – Etéocles acusa ainda o coro, no verso 186, de lançar gritos que são "misémata sophrónon", objeto de ódio para os sensatos (etimologicamente, para os que têm mente sadia).

32 – "Coro – Sem dúvida ouço bem dos cavalos o relinchar".

"Etéocles – Ouvindo agora não demonstres claramente ouvir".

33 – Significativamente a primeira investida de Etéocles contra as mulheres (v. 182-202) termina com a questão "ékousas è ouk ékousas, è kouphèi légo?", que ecoa a própria fala do coro no verso 100: Sobrepondo-se ao coro e aos ruídos que este imita, é como se Etéocles quisesse marcar que se impõe também à "fala" turbulenta e inumana que vem do exterior.

34 – Sobre a importância desse grito ritual e sobre seu significado nesse contexto, na distinção entre o feminino e o masculino, ver Vidal-Naquet 1986: 125.

Também o coro sublinhara anteriormente a vergonha de ser submetida Tebas a um “**heterophónoi stratói**” (v. 170), passagem difícil de se interpretar se tivermos presente que os atacantes são, eles também, gregos. Mas não se poderia lembrar que a única voz do inimigo presente na cena, sem mediação, é aquela constituída pelo estré-pito inarticulado das coisas com que o coro dialoga?

A fala do coro, entregando-se ao medo, embrutecendo a linguagem, fazendo-se **ápsykhon**, reduplica, dentro da cidade, a fala do inimigo. Aos ruídos exteriores do exército (co)respondem os ruídos emitidos pelas mulheres no interior. Barrado pelas muralhas, o inimigo já penetrou portanto, de um certo modo, na cidade, espalhando pânico entre seus habitantes. Mais ainda, encontrou neles (nas mulheres do coro) seu principal aliado (cf. v. 193-194). Nesse contexto, ganha novo significado a observação misógina de Etéocles de que as coisas do exterior dizem respeito ao homem e a mulher não deve se manifestar:

“μέλει γὰρ ἀνδρί, μὴ γυνὴ βουλευέτω
τᾶξωθεν” (v. 200-201)³⁵.

Mais que simplesmente repetir um lugar comum, em que **táxothēn** signifique ‘as coisas fora de casa’, a observação poderia aplicar-se à cidade sitiada, referindo-se o termo ao exterior da própria cidade, onde se encontra o inimigo estrangeiro³⁶. Às mulheres cabe “ficar dentro” (**endon oûsa** – v. 201), o que nesse caso não significa voltar para dentro de casa, mas cessar de ouvir, ecoar e dialogar com os ruídos que invadem a cidade a partir do exterior.

A divisão de funções entre homens e mulheres e sua oposição é que dá lugar assim à tensão dramática que faz caminhar a ação. Como bem observa Reinhardt (1972:75-76), drama significa, nessa época, menos uma ação progressiva que um complexo de relações e de tensões³⁷. Essa tensão constrói-se justamente pelas diferentes leituras que Etéocles e o coro fazem da situação. De um lado, o protagonista quer afastar os indícios de perigo, quer calá-los pelo autodomínio, pelo domínio das outras pessoas e dos fatos; de outro, as mulheres deixam-se dominar pelos indícios, representando o que eles sugerem a sua angústia, deixando-se dominar por sua linguagem e repetindo-a. O canto de 287 a 374 é um magistral exemplo de como, a partir dos dados auditivos que penetram na cidade, o coro pode representar visualmente o sítio, a tomada da cidade e o destino de seus habitantes. A partir dessa atividade interpretativa é que se logra fazer ver o que acontece. Ao contrário de Etéocles, que dá pouca importância aos indícios auditivos, que os ouve sem demonstrar recusando-se a decodificá-los, o coro, no envolvimento elevado a grau máximo pelo pavor, não só os ouve

35 “pois interessam ao homem, a mulher não o queira, as coisas de fora.”

36 O termo **éxothēn**, aplicado ao ‘exterior’, pode também abranger a idéia de ‘estrangeiro’.

37 A observação diz respeito ao **Prometeu prisioneiro**, em que se contrapõe o destino masculino do protagonista ao destino feminino de Io.

como os vê: **"ktyphon dédorka"** ("vi o barulho" – v. 103), afirma literalmente, aliando a seguir o dado auditivo ao visual: **"pátagos oukh henòs dorós"** ("o fragor de não uma única lança" – v. 103) . **Ver ruídos**, de fato, pode ser entendido como a principal função do coro no contexto da peça.

Assim se retorna ao problema da **mise-en-scène**, pois sem a atividade clarividente do coro o recurso dos ruídos seria inócuo. É preciso que eles sejam decodificados através da fala que os transpõe para a esfera visual. Auditivo e visual, na verdade, se fundem no canto ruído, como canto e dança se associam no desempenho do coro. O texto que pereniza um discurso voltado para essa finalidade não passa de um espetáculo maior, ainda que seja marcado pela intenção espetacular. Ouvindo, falando, cantando e dançando é que o coro logra fazer ver as coisas acontecendo de modo sinestésico, o que seria característica distintiva do teatro. Como se pode ver ruídos, também se pode ouvir visões, o que, afinal, é o que faz o público ao ouvir as descrições do coro e, repetindo o que faz o próprio coro, ao representar mentalmente as cenas que ouve³⁸. Ouvir e ver, saber ver a partir do que se ouve – isso é o que se exige. Quebram-se os limites entre os diferentes canais de percepção na experiência plena da representação. Como se pede aos deuses, esses espectadores privilegiados da ação trágica, seu público por excelência, que vejam a cidade (v. 106; 110-112) e ouçam suas súplicas (v. 160-165), significativamente também se pede que **ouçam** a "prece de braços erguidos" (**kheirotonous litás** – v. 172).

3. Interpretar: a hermenêutica dos signos

Se as considerações até aqui feitas têm algum valor, devem servir como instrumento para uma abordagem da figura central da peça, Etéocles, e do que nele há de trágico. Com razão se afirma que os Sete são a tragédia de um homem só. Baste lembrar que em Etéocles é que se cumpre o fim trágico, através do aniquilamento. Tebas se salva – a intriga da cidade sitiada chega a bom termo, a peripécia se dá da infelicidade para a felicidade. Etéocles se perde – e o espectador se dá conta de que, afinal, quem se encontrava sitiado era o herói. O que provoca sua queda e faz com que o mesmo herói que salva a cidade inteira não logre salvar-se com ela?

Para responder a tal pergunta seria necessário partir do pressuposto de que houve um erro da parte de Etéocles – que venha a configurar sua **hamartia**, nos termos do ceneito aristotélico – caso contrário seu estatuto de herói trágico sofreria prejuízo, pois o fracasso, sendo totalmente gratuito, deixaria de ter sentido. No contexto de uma ação que caminha com base na leitura de indícios, o erro de Etéocles deve ser procurado no modo como efetiva ele essa leitura, ou seja, estaria menos numa falha de

38 – A importância das narrativas na tragédia é realçada por Gregorio (1967:6 ss.) com relação ao papel do mensageiro, que exigia inclusive maior perícia da parte do ator (cf. Plutarco, **Lys** 2,3,4) para transmitir ao público o impacto dos fatos narrados. Nessa linha é que considero o papel do coro nos **Sete**, o que a tradição conservada por Ateneu parece confirmar.

caráter ou na força de um destino inelutável que na forma como o herói logra interpretar os dados que lhe são postos adiante pela própria situação. O modo como faz isso revela, sem dúvida, seu caráter e seu destino, mas o ponto de partida é a ação que, para usar a fórmula em tudo exata de Vidal-Naquet (1986:130), “é um apelo constante à interpretação, a um jogo interpretativo”, nos mais diversos graus, envolvendo as personagens, o público e os leitores de outras épocas. Como protagonista cabe a Etéocles ser a peça central desse jogo de que depende o destino da cidade e do próprio herói.

Etéocles não se encontra sozinho: ele conta com os olhos e os ouvidos do mensageiro, que até certo ponto age como seu duplo; do coro, que o duplica igualmente, mas em sentido contrário; e, de um modo menos evidente mas essencial, dos adivinhos. Ao mesmo tempo, Etéocles encontra-se absolutamente só: recebendo através desses canais os dados da situação, cabe-lhe, e apenas a ele, ler os fatos, interpretá-los e atacá-los de modo conveniente. Missão que reconhece como sua e que assume de imediato na qualidade solitária de

“ὅστις φυλάσσει πρᾶγος ἐν πρύμνῃ πόλεως
οἴακα, νωμῶν βλέφαρα μὴ κοιμῶν ὕπνῳ” (v.2-3)³⁹.

Sua função é a do *oiakonómos*, do timoneiro que não só maneja o timão, mas ainda o dispensa, dirige, governa e, num sentido mais amplo, considera no espírito. Assumindo a condição de chefe político – e esquecendo, de modo fatal, por exemplo, sua condição de filho de Édipo sobre o qual pesa uma maldição – Etéocles sabe que a salvação da cidade depende dele e que sua glória pessoal depende do que lograr fazer pela cidade (cf. v. 4-9), sem pôr em causa o problema de sua própria salvação. Unindo seu destino ao de Tebas, divide também com Tebas a circunstância de estar sitiado e não poder conhecer diretamente os perigos que o ameaçam. Sitiado, o herói necessita de interlocutores que lhe transmitam os sinais da crise a serem decifrados por sua perícia hermenêutica, submetida ela mesma a teste pelos próprios sinais revelam e ocultam.

O primeiro sinal parte do adivinho (provavelmente Tirésias) referido no verso 24 – um sinal que marca o início da ação (o *nyn* da cena dramática) e a impulsiona:

“νῦν δ’ ὡς ὁ μάντις φησὶν οἰωνῶν βοτῆρ,
ἐν ᾧσὶ νωμῶν χαὶ φρεσίν. πυρὸς δίχα,
χρηστηρίους ὄρνιθας ἄψευδεῖ τέχνη
οὗτος τοιῶνδε δεσπότης μαντευμάτων
λέγει μεγίστην προσβολὴν Ἀχαιίδα
νυκτηγορεῖσθαι κάπιβουλεύσειν πόλει” (v. 24-29)⁴⁰.

39 – “quem vigia os negócios na proa da cidade, o timão manejando, as pálpebras não descansando em sono.”

40 – “e agora, como o adivinho diz, de pássaros pastor, nas orelhas manejando e nas entranhas, sem fogo, oraculares aves com não mentirosa arte – este senhor de tais presságios diz um grande ataque aqueu à noite decidir-se e tramar-se contra a cidade.”

Ao referir assim as palavras do adivinho, o próprio Etéocles introduz na ação outro discurso diferente do seu e que o informa. Fica claro tratar-se de um discurso autorizado: como Etéocles, também o adivinho é *despótes*; como a Etéocles, também lhe cabe a ação de *nomáein*⁴¹. É significativo que o mesmo verbo seja usado com referência às duas personagens (v. 3 para Etéocles; v. 25 para Tirésias), fazendo corresponder ao “*nomáein* o timão da cidade” relativo a Etéocles, o “*nomáein* com ouvidos e entra-nhas” do adivinho. Ao mesmo tempo que os aproxima, a mesma ação os distingue, delimitando a competência de cada um, mas sobretudo estabelecendo que a Etéocles cabe a *olakonómia*, mas não o que poderíamos chamar analogicamente de “otonomia” e “frenonomia”, as quais definem a competência do adivinho. O primeiro maneja a cidade mas não os ouvidos e o espírito, isto é, não está apto para ouvir e interpretar. Justamente o que se exige dele nessa hora. Mas é cedo ainda para tirar qualquer conclusão.

O segundo sinal vem através do mensageiro, os olhos com que Etéocles perscruta o que acontece além dos muros que o cercam. Tem-se observado com frequência que o mensageiro não constitui de fato um deuteragonista, uma vez que não se coloca como antagonista diante do herói⁴². A chave de sua função, com efeito, explicita-se nos primeiros versos de sua fala (v. 40-41), como já se observou acima: ver as coisas e trazer evidências. De sua ação depende que o herói permaneça incólume:

“κἀγὼ τὰ λοιπὰ πιστὸν ἡμεροσκόπον
ὄφθαλμὸν ἔξω καὶ σαφηνεῖα λόγου
εἰδὼς τὰ τῶν θύραθεν ἀβλαβῆς ἔσῃ” (V. 66-68)⁴³

Constrói-se assim um esquema que passa pelos olhos fidedignos e vigilantes do mensageiro e por seu discurso que informa o herói e o impele a agir conforme a oportunidade (“*καὶ τόνδε καιρὸν hóstis ókiston labé*” – v. 65). Do mesmo modo que Etéocles é incapaz de ouvir e interpretar como o adivinho, é incapaz de ver sem o mensagei-

41 – *Nomáein* é termo quase intraduzível na amplitude de seu sentido que comporta três esferas básicas: 1) dividir, distribuir, dispensar; 2) mover, agitar, manejar, governar, dirigir (como no verso 3); 3) revolver no espírito, observar, considerar (como no verso 25).

42 – “...Etócle n'aura pas d'interlocuter citoyen, à moins qu'on ne tienne le messager, que n'est pas un personnage tragique, pour un tel interlocuteur. Mais son rôle est purement fonctionnel.” (Vidal-Naquet 1986: 122-123). Sobre a função do mensageiro na tragédia pode-se consultar Gregório 1967: 61-62 em especial, em que aponta inovações na relação tradicional do mensageiro com o coro detectadas justamente nos *Sete* (na última *aggelía* que relata o fim dos dois irmãos).

43 – “e eu, de resto, como fiel sentinela
o olho mantereí e, pela evidência do discurso
sabedor das coisas do inimigo, incólume permanecerás.”
Deve-se sublinhar a importância do visual, marcada: 1) pela referência explícita ao olho – fiel sentinela; 2) pelo uso do termo *saphéneia*; e 3) pela carga visual que o termo *eidós* guarda, enquanto perfeito de ‘ver’ (o que tornaria ilícito traduzir o trecho como:

“... e, pela evidência do discurso
tendo visto as coisas do inimigo...”.) Uma outra observação diz respeito ao termo *thyrathen*, que quer dizer inimigo, mas que literalmente significa ‘além das portas’, ‘extra-portas’ (ou *extra-muros*). Ensalando uma nova tradução, mais radical na apreensão do sentido literal enriquecedor.

“...e, pela evidência do discurso
tendo visto as coisas dos (que estão) além (das) portas...”

ro. Em níveis diferentes, tanto o discurso de um quanto o de outro revelam o mesmo fato: prepara-se um grande ataque, coisa que, por si só, Etéocles não saberia. A ele, na condição de rei, cabe tomar as decisões pertinentes a partir das informações que recebe.

O terceiro sinal é dado pelo coro que, de forma eloqüente e provocante, traz o exterior para dentro da cidade, simula o embate e a derrota. Na verdade, o coro age como verdadeiro antagonista do herói, tanto enquanto é capaz de ver, ouvir e interpretar, utilizando uma hermenêutica diferente da de Etéocles (que poderíamos chamar de hermenêutica do pânico), quanto porque representa, dentro da cidade, o perigo que o príncipe procura evitar⁴⁴. Já observei como este desautoriza o discurso do coro, sobrepondo a ele seu próprio discurso. Na condição de antagonista, contudo, o coro é a única entidade em cena capaz de agir sobre o herói. Ainda que aparentemente se deixe dominar, é sob sua pressão que Etéocles toma a resolução de designar seis guerreiros dos melhores para defender as seis portas ameaçadas, cuidando ele próprio da sétima (v. 282-284),

“πρὶν ἄγγέλους σπερχνοὺς τε καὶ ταχυρρόθους
λόγους ἰκέσθαι καὶ φλέγειν χρεΐας ὕπο” (v. 285-286)⁴⁵.

O que se faz evidente nessa passagem, que coroa o processo iniciado com as palavras do adivinho e completado com as do mensageiro e do coro, é que Etéocles quer adiantar-se a novas palavras – antes que novos mensageiros e novas palavras venham: mensageiros impetuosos e ligeiros (*spērkhnōús*) e palavras impetuosas e de ligeiro estrépito (*takhyrróthous*). Os adjetivos, que podem ser sinônimos em parte, parecem apontar com segurança para os desempenhos anteriores do mensageiro e do coro, para a fala precipitada de um e para o canto ruidoso de outro. Ambos, na verdade, preparam a escolha do herói. Tomando sua decisão, contudo, Etéocles visa menos a cumprir seu papel que controlar seus interlocutores. Ao invés de, na esfera do *kairós*, buscar mais indícios que informem uma decisão madura, precipita-se⁴⁶.

Pretensão vã, pois tem início novo processo que, ao inverso, repete o primeiro: o coro, declarando-se incapaz de conter o medo, a angústia e o terror (v. 287-289), entrega-se a novo canto ruidoso que termina apenas com a marcha precipitada do espaço

44 – “La cité, disons-le dans un premier temps, se trouve prise entre deux dangers, un péril extérieur et celui de la subversion féminine”. (Vidal-Naquet 1986: 123).

45 – “antes de mensageiros impetuosos bem como estrepitosos discursos chegarem e inflamarem por força.”

46 – Julgo que, para essa precipitação, contribui decisivamente o coro. Ele é que força Etéocles, ao espalhar o pânico pela cidade. Do ponto de vista de Etéocles o coro distingue-se claramente do mensageiro, pois enquanto o discurso do segundo visa garantir que o herói permaneça *ablábēs*, como observei acima, o do primeiro *bláben títel*, segundo as palavras do próprio rei (v. 201).

que, como da vez anterior, traz novidades (*néan phéroi* – v. 369-371)⁴⁷. O próprio Etéocles é descrito em afobada corrida na direção do espião, movido pelo desejo de informar-se do "*artikollon aggléou lógou*" (oportuno/ bem ajustado discurso do mensageiro – v. 372-374): dessa feita, a detalhada descrição dos sete inimigos que atacam as sete portas, sem dúvida o momento culminante da peça, para o qual tudo converge.

Toda a fala do mensageiro está repleta de sinais (*sémata*) que se oferecem à interpretação. Parece-me que Vidal-Naquet (1986:132) salienta bem este aspecto, chamando a atenção para a predominância de elementos visuais, compostos de "objetos fabricados, de objetos falantes, de objetos significantes, a um só tempo enquanto presságio e enquanto obras de arte". Não é necessário repassar aqui toda a série de discursos em que se emitem os sinais aos quais Etéocles procura responder, guiado por certo critério exegético. Baste recordar que o caráter de cada inimigo desvela-se pelos *sémata* inscritos em cada escudo, do que, em certa medida, Etéocles descura. Com efeito, declara ele, abrindo sua série de falas neste ponto:

"κόσμον μὲν ἀνδρὸς οὕτιν ἄν τρέσαιμ ἐγὼ
οὐδ' ἔλκοποιὰ γίνεται τὰ σήματα" (v. 397-398)⁴⁸.

Raciocínio equivocado, pois os *sémata* são o que se oferece à interpretação, da qual poderia advir a salvação do herói⁴⁹. Perpetua-se assim o erro de cálculo que configura sua *hamartía*, manifestada antes na precipitação em conter novos anúncios e novas palavras, ou seja, em conter a irrupção de novos signos.

De fato, ele tem seis possibilidades de escolha⁵⁰. Cada um dos outros seis guerreiros não passa de delegado ou herói, ao qual cabe, em última instância, a defesa da cidade, como ele próprio declarara desde o início. Cada um dos *sémata*, de um certo modo, aponta para Etéocles, provoca-o. Isso devia ser bastante evidente para

47 – O esquema é geometricamente perfeito. Até a revelação final, quando o espião informa que Polínice está na sétima porta, temos, emoldurando a escolha do herói, os discursos do adivinho (incluído no de Etéocles), do mensageiro e do coro, antecedendo-a: do coro, do mensageiro e, referido no discurso deste, a fala do adivinho Anfiaraos, sucedendo a escolha (logo: adivinho/mensageiro/coro/ESCOLHA/coro/mensageiro/adivinho).

48 – "nem a aparência de homem nenhum temeria eu,
nem danosos vêm a ser os signos."

49 – Diferentemente de Etéocles, o mensageiro atribui aos *sémata* grande importância, esforçando-se em reproduzir com exatidão o que viu, como promete no início de sua fala: "*légoim 'ân eidòs eū*" (v. 375).

50 – A delicada questão sobre o momento em que Etéocles toma a decisão relativa à distribuição dos guerreiros tebanos pelas portas tem suscitado muita polêmica, sobretudo em vista do uso alternado do futuro, perfeito, presente e aoristo em sua fala com o mensageiro. Não considero entretanto que a presença do perfeito justifique a tese de uma escolha prévia (principalmente se observando que, com relação à terceira porta, usa-se um presente (v. 472) e um perfeito (v. 473) correlacionados). O argumento decisivo, a meu ver, é que a intenção última da descrição dos inimigos seria emoldurar a escolha do herói. Por outro lado, mesmo que houvesse acontecido uma escolha prévia, ela só se materializa sobre a cena quando explicitada verbalmente – isto é: só então passa a existir no universo do drama representado e do público que assiste ao mesmo. Sobre a questão, veja-se o recente artigo de Ryzman (1987).

o público pois, antes de nomeados, os outros seis guerreiros são desconhecidos e não deveriam estar nem mesmo sobre a cena⁵¹. Sendo assim, em quem o público poderia pensar a cada descrição do mensageiro senão em Etéocles? Quem opor à fúria de Tírfu, o primeiro adversário, senão o primeiro dos tebanos? Quem opor a Capaneu, que promete “incendiar a cidade”, senão aquele a quem mais dizem respeito as coisas da cidade? Não seria Etéocles o adversário mais adequado para Etéocles? Contra Tírfu, representado no escudo do gigante Hipomedonte, não deveria lutar justamente o rei, ligado de modo estreito a Zeus em virtude da realeza? À esfinge de Partenopeu não deveria sobrepor-se justamente o filho daquele que livrara Tebas de seu flagelo? Etéocles descarta cada um desses indícios (convites, provocações), interpreta-os equivocadamente e busca soluções tangenciais que o levam à escolha de outros guerreiros, segundo o critério fatal de

“ἀρχοντί τ' ἄρχων καὶ κασιγνήτῳ κάσις
ἐχθρὸς σὺν ἐχθρῷ στήσομαι” (v. 674-675)⁵².

Merece atenção especial o sexto inimigo o adivinho Anfiaraos. Em primeiro lugar porque leva um escudo sem signo (*sēma d'ouk epēn kykloi* – v.591), o que representa uma ruptura no esquema de significação de todo esse trecho, em que os signos visuais são o elemento básico. Como adivinho, Anfiaraos dispensa os signos visíveis, do modo como o primeiro referido dispensava o fogo, e alcança diretamente os fatos, cultivando o interior (*phrén*). Em outros termos, não se move na esfera do parecer, mas na esfera do ser, o que se afirma literalmente nos famosos versos:

“οὐ γὰρ δοκεῖν ἄριστος ἀλλ' εἶναι θέλει
βαθεῖαν ἄλοκα διὰ φρενὸς καρπούμενος
ἐξ ἧς τὰ κεδνὰ βλαστάνει βουχεύματα” (v. 592-594)⁵³.

Não o parecer, mas o ser cultivado nas entranhas de onde brotam os nobres desígnios. É significativo que, no caso dos dois adivinhos haja referência à recusa de signos visuais e à preeminência do interior. É igualmente significativo que Etéocles se depare, enfim, de novo com um adivinho: este é o derradeiro sinal de que a intriga termina onde começou e de que desde o princípio a *hamartía* esteve em deixar-se levar por aparências. Nesse ponto, de fato, não existe mais chance de Etéocles escapar ao destino que

51 – Como já observei, nada impediria sua presença, mas ela não tem sentido para o desenrolar da ação. Prefiro acreditar que não estivessem gratuitamente junto do herói.

52 – “e a rei, rei, e a irmão, irmão,
inimigo com inimigo disporei.”

O equívoco de tal critério é evidente, pois quem são os reis, os irmãos e os inimigos envolvidos na ação senão Etéocles e Polínice?

53 – “não pois parecer excelente, mas ser quer,
profundo sulco pelas entranhas cultivando,
de que nobres germinam os desígnios.”

se esconde na sétima porta. Ao contrário de nas situações anteriores, ele não é o mais indicado para bater-se contra um adivinho, a partir da diferença estabelecida no começo entre sua competência e a do outro adivinho.

Por outro lado, Anfiaraos faz ver o que está na iminência de desvelar-se. Ele antecipa o aparecimento de Polinice – o opositor natural de Etéocles segundo o critério que ele próprio utiliza – cujo nome fora sintomaticamente (intencionalmente?) silenciado até então. Referindo-se a Teu, que ataca a primeira porta, e em seguida a Polinice, Anfiaraos abarca a totalidade da cena descrita pelo mensageiro. Etéocles não teria mais motivo para ignorar o que o espera. Mas move-se ainda no campo das aparências e recusa-se a interpretar o novo dado decisivo que se lhe oferece. Como cada um dos seis tebanos designados para defender as seis primeiras portas pode ser considerado um duplo de Etéocles, cada um dos seis primeiros inimigos pode ser considerado um duplo de Polinice. O que Etéocles se recusa a ver desde o início é que a guerra em curso é a guerra entre ele próprio e o irmão. Na sétima porta cessa a função dos signos, líquida-se o mundo de aparências que apenas duplica simbolicamente o que se esconde por detrás delas: o embate entre os dois filhos de Édipo.

Não resta mais que ir ao encontro do que o próprio herói escolheu para si. A concretude dos fatos impõe-se de agora em diante – seja dos fatos passados relativos à raça de Édipo, que o coro recorda (v. 720-791); seja dos presentes que o mensageiro narra: Tebas está salva mas não seus reis (v. 792-819); seja principalmente através dos dois cadáveres que, com grande plausibilidade, são levados para a cena durante o canto coral iniciado no verso 822. Invadido o espaço simbólico da cena pela concretude dos dois corpos, qualquer mediação passa a ser desnecessária, pois, conforme lamenta o coro,

“...ἦλθε δ' αἰ -
 ακτὰ πῆματ' οὐ λόγῳ
 Τὰδ' αὐτοδῆλα προὔπτος ἀγγέλου λόγος” (v.846-848)⁵⁴

Em certo sentido, ou em seu pleno sentido, esse **proóptos lógos** (discurso manifesto, visível, posto diante dos olhos), que faz experimentar como uma só coisa a descrição do fim trágico e a visão dos cadáveres, atinge o que se perseguia desde o início: o discurso como ante-visão, pró-visão e pré-visão⁵⁵.

54 – “...vem a deplorável calamidade não em discurso.

Isso é evidente por si, antevisão discurso do mensageiro.

55 – Enquanto **prooráo** (de que deriva **proóptos**) pode dar a entender tanto 'ver diante', em sentido espacial, quanto 'antever', 'prever', na acepção temporal que o prefixo empresta ao radical

INDICAÇÃO BIBLIOGRÁFICA

- ARISTÓTELES. **Poética**. Edición trilingüe por V.G.Yebra. Madrid, 1984.
- . **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. Porto Alegre, 1966.
- ESCHYLE. **Les suppliants. Les Perses. Les Sept contre Thèbes. Prométhée enchainé**. Texte de P. Mazon. Paris, 1953.
- GREGORIO, L. Di. **Le scene d'annunzio nella tragedia greca**. Milano, 1967.
- JAUSS, H.R. **Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik I**. München, 1977.
- KITTO, H.D.F. **A tragédia grega**. Coimbra, 1972.
- LESKY, A. **A tragédia grega**. São Paulo, 1976.
- MALHADAS, D. Hipólito, mito e espetáculo. In: DEZOTTI, M.C.C. (org.). **Fedra-Hipólito: a permanência de um mito**. Araraquara, 1987.
- MURRAY, G. **Ésquilo, el creador de la tragedia**. Buenos Aires, 1943.
- PARRY, M. **The Making of Homeric Verse**. Ed. by A. Parry. New York, 1980.
- REINHARDT, K. **Eschyle-Euripide**. Paris, 1972.
- ROMILLY, J. De. **La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle**. Paris, 1971.
- RYZMAN, M. The Departure of the Champions in Aeschylus' 'Septem'. **Hermes** 115, 1 (1987) : 116-119.
- SILVA, M.F.S. **Crítica literária na comédia grega: gênero dramático**. Coimbra, 1983.
- VIDAL-NAQUET, P. Les boucliers des héros. In VERNANT, J.-P. & VIDAL-NAQUET, P. **Mythe et tragédie – deux**. Paris, 1986.