

humanitas

Vol. LIII

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS



HVMANITAS

VOL. LIII • MMI



O MOTIVO ÉPICO DA *TEICHOSCOPIA*
CONFRONTO DO MODELO DE *ILÍADA*, 166-242
E DE *FENÍCIAS*, 88-196

CARLA GONÇALVES
Universidade de Coimbra

Abstract: In his play *Phoenissae*, Euripides gives a dramatic shape to a typical military description in catalogue, generally known as *teichoscopia*, which reveals the direct influence of the *Iliad*. The analysis of the two texts, dramatic and epic, shows technical, compositive, thematic and stylistic affinities. At the same time, it shows the innovations introduced by Euripides in the epic structure.

No período clássico, os poemas homéricos continuam a deter um poderoso ascendente na educação do gosto artístico¹ e a sua herança manifesta-se na obra dos poetas subsequentes. Além disso, o aproveitamento de material literário pré-existente podia constituir um estímulo para a criatividade e para a emulação artística.

Na tragédia *Fenícias* (88-197), Eurípides verte para moldes dramáticos uma característica descrição militar, em catálogo, que evidencia a influência directa da *Iliada* (III.166-242). As duas composições, épica e dramática, revelam afinidades técnico-compositivas, temáticas e estilísticas. Foram erigidas sobre o artifício literário da *teichoscopia* e é pela dinâmica dialógica que se estabelece entre as personagens que evolui a acção extracénica contemplada do alto de uma cidadela.

¹M.H. Rocha Pereira, *Estudos de História da Cultura Clássica, I, Cultura Grega*, Lisboa, 1993⁷, 146-151

Próximo do início da *teichoscopia* homérica, Príamo encontra-se, na companhia de mais dois anciãos troianos, no alto da fortaleza de Tróia, e, a certa altura, avistam Helena, a caminhar sobre o adarve das muralhas, o que suscita o célebre comentário acerca da sua beleza (156-160). Príamo chama-a, então, para junto dele e convida-a a contemplar, no exército aqueu, o marido, os familiares e os amigos (162-163). Logo a seguir, remete-a para um guerreiro que se distingue pelo vigor físico, pela beleza e pelo porte majestoso (166-170)²:

«ὄς μοι χαί τόνδ' ἄνδρα πελώριον ἐξονομήνης,
ὅς τις ὄδ' ἐστὶν Ἀχαιῶς ἀνήρ ἠΰς τε μέγας τε.
ἦτοι μὲν κεφαλῇ καὶ μείζονες ἄλλοι ἕασι,
καλὸν δ' οὕτω ἐγὼν οὐ πω ἴδον ὀφθαλμοῖσιν,
οὐδ' οὕτω γεραρόν· βασιλῆϊ γὰρ ἀνδρὶ ἔοικε.»

As primeiras palavras de Helena são palavras de deferência para com o velho rei de Ílion (172):

«αἰδοῖός τέ μοί ἐσσι, φίλε ἔκυρέ, δεινός τε.»

Segue-se um lamento amargurado do dia fatídico em que deixou Esparta (173-176):

«ὥς ὄφελεν θάνατός μοι ἀδεῖν κακὸς ὀππότε δεῦρο
υἱεῖ σῶ ἐπόμην, θάλαμον γνωτούς τε λιποῦσα
παῖδά τε τηλυγέτην καὶ ὀμηλικίην ἐρατεινήν.
ἀλλὰ τά γ' οὐκ ἐγένοντο· τὸ καὶ κλαίουσα τέτηκα.»

A introdução de apontamentos sobre o estado anímico das personagens denota o cuidado de começar, desde o início da *teichoscopia*, a desenvolver estratégias, para quebrar uma certa aridez, que pode vir agregada a este tipo de descrições catalogares.

² As citações serão feitas a partir da edição de David B. Monro e Thomas W. Allen, Oxford, 1963.

Helena identifica, finalmente, o guerreiro, pela raça, pelo epíteto convencional e pelo nome (178):

«οὗτός γ' Ἀτρεΐδης εὐρὸν κρείων Ἀγαμέμνων»

Caracteriza-o como (179):

«ἀμρότερον βασιλεύς τ' ἀγαθὸς κρατερός τ' αἰχμητής»

Conclui-se, portanto, que quem vai fazer as perguntas em relação ao exército aquele é Príamo e é Helena que, pela sua proveniência, está em condições de identificar e caracterizar os guerreiros.

Agamémnon parecia um rei (170: βασιλῆϊ γὰρ ἀνδρὶ ἔοικε) e é, de facto, um rei: embora a causa bélica, em última instância, dissesse respeito a Menelau, Agamémnon era o líder militar da expedição aqueia e o seu perfil revela-se adequado ao cargo que desempenha.

Helena reconhece-o, ainda, como o seu antigo δαήρ, num verso (180) em que volta a assomar a sua amargura e uma certa nostalgia, em relação a um passado tão longínquo, que se duvida, já, da sua veracidade (180):

«δαήρ αὐτ' ἐμὸς ἔσκε κυνόπιδος, εἴ ποτ' ἔην γε.»

Príamo comenta, de forma expressiva (182-183):

«ὦ μάκαρ Ἀτρεΐδην, μοιρηγενές, ὀλβιόδαιμον,
ἦ ῥά νύ τοι πολλοὶ δεδμήατο κοῦροι Ἀχαιῶν.»

O venerando monarca está, claramente, impressionado, como demonstram a interjeição e a acumulação assindética de adjectivos de significados afins. Príamo admira, particularmente, o grande número de guerreiros que Agamémnon traz sob o seu comando (183).

A menção da vastidão do exército grego desperta em Príamo uma memória do seu passado, em que teria contactado com outros exércitos numerosos (184-189):

«ἦδη καὶ Φρυγίην εἰσήλυθον ἀμπελόεσσαν,
ἔνθα ἴδον πλείστους Φρύγας ἀνέρας αἰολοπάλους,

λαοὺς Ὀτρῆος καὶ Μυγδόνος ἀντιθέσιο,
οἳ ῥα τότε ἔστρατόωντο παρ' ὄχθας Σαγγαρίοιο·
καὶ γὰρ ἐγὼν ἐπίκουρος ἐὼν μετὰ τοῖσιν ἐλέχθη
ἤματι τῷ ὅτε τ' ἦλθον Ἀμαζόνες ἀντιάνειραι»

Príamo qualifica os elementos que compunham os λαοὶ Ὀτρῆος καὶ Μυγδόνος de *πλεῖστοι*. Porém, a vastidão dos exércitos frígios só é valorizada para servir de termo de comparação ao exército aqueu, cuja superioridade numérica acaba por sair reforçada (190):

«ἀλλ' οὐδ' οἳ τόσοι ἦσαν ὅσοι ἐλίκοπες Ἀχαιοί.»

Repare-se na expressividade da adversativa, em posição inicial, bem como na posição destacada de Ἀχαιοί, no outro extremo do verso. Príamo já tinha estado entre exércitos numerosos, mas o dos Aqueus superava-os. Destaca-se o uso correlativo do adjectivo, do grau e da expressão de teor comparativo: os Aqueus eram πολλοί (183); os Frígios eram πλεῖστοι (185); estes não eram, contudo, τόσοι ὅσοι ἐλίκοπες Ἀχαιοί (190).

Fornece-se, aqui, uma visão global – numérica – do exército. No entanto, ela surge na sequência da apresentação de um guerreiro e integra-se na sua caracterização. O exército aqueu era um exército excepcionalmente vasto e Agamémnon era o seu líder. Em última instância, é a sua imagem de rei poderoso que sai reforçada. Assim, o comentário de Príamo corrobora e desenvolve a caracterização do guerreiro³.

De seguida, o monarca troiano vê Ulisses e volta a interpelar Helena, com a mesma fórmula – ὅς τις ὄδ' ἐστί· –, desta vez, destacada em posição final⁴, o que denota o interesse de Príamo (192):

«εἴπ' ἄγε μοι καὶ τόνδε, φίλον τέκος, ὅς τις ὄδ' ἐστί·

O rei está entusiasmado com o que vê e, até, algo impaciente, como se pode ver pela sucessão do imperativo, da interjeição e do vocativo. Ulisses é (193-194):

³ Este esquema pergunta-resposta-comentário opera ao longo da *teichoscopia* homérica e é aplicável, também, ao texto de Eurípides.

⁴ Cf. 167.

μείων μὲν κεφαλῆ~ Ἀγαμέμνονος Ἄτρεΐδαο,
εὐρύτερος δ' ὄμοισιν ἰδὲ στέρνοισιν ἰδέσθαι.»

O esquema da pergunta é o mesmo que foi utilizado em relação a Agamémnon (193-194) e assenta no uso correlativo de μὲν e δέ. Assim, num primeiro verso, em que figura o elemento μὲν, é avançada uma característica, em relação à qual o guerreiro sai em desvantagem, em comparação com os demais – Agamémnon não é o mais alto dos Aqueus, Ulisses é mais baixo do que Agamémnon; num segundo verso, em que figura o elemento δέ, avança-se uma característica, em relação à qual o guerreiro em causa se superioriza, que anula a relevância da característica em que o guerreiro fica a perder, sobrepondo-se-lhe e valorizando a imagem definitiva do herói – é certo que há outros mais altos, mas Agamémnon é o mais belo e o mais imponente guerreiro que Príamo já viu e a imagem que dele fica não é a de um guerreiro com uma altura deficitária, mas a de um líder nato. Em relação a Ulisses, repare-se na posição paralelística dos dois comparativos e das expressões que lhes vêm agregadas: Ulisses é μείων κεφαλῆ (193), mas εὐρύτερος ὄμοισιν (194).

O uso expressivo de μὲν e δέ prossegue, nos dois versos seguintes – as suas armas estão imóveis, mas o guerreiro está em movimento (195-196):

«τεύχεα μὲν οἱ κεῖται ἐπὶ χθονὶ πουλυβοτείρῃ,
αὐτὸς δὲ κτίλος ὧς ἐπιπωλεῖται στίχας ἀνδρῶν»

O padrão de descrição mantém-se, através do mesmo tipo de juízo apreciativo, por meio de uma associação subjectiva entre o guerreiro e uma imagem pré-definida da mente da personagem: Agamémnon parecia um rei (170), Ulisses, a passar revista às fileiras dos seus homens, parece um carneiro a percorrer o seu rebanho de ovelhas (196-198).

Helena responde com a mesma sequência aplicada a Agamémnon de pronome demonstrativo, raça, epíteto e nome, a que se acrescenta o país de origem e os atributos convencionais de Ulisses, como o mestre dos estratagemas e da sensatez (200-202):

«οὔτος δ' αἶ Λαερτιάδης πολύμητις Ὀδυσσεύς,
ὃς τράφη ἐν δήμῳ Ἰθάκης κραναῆς περ' εἰούσης
εἰδῶς παντοίους τε δόλους καὶ μήδεα πυκνά.»

Na constante procura de variedade, o poeta épico atribui, agora, o comentário a um dos outros dois anciãos presentes – Antenor. As suas primeiras palavras sugerem que a sua intervenção vai corroborar e reforçar a caracterização feita por Helena (204):

«ὦ γύναι, ἧ μάλα τοῦτο ἔπος νημερτές ἔειπες»

Mais uma vez se recua ao passado, através das memórias das personagens, para alcançar esse objectivo. Desta vez, Antenor recorda uma ocasião em que Ulisses esteve dentro das muralhas de Tróia, juntamente com Menelau, proporcionando-se, assim, a possibilidade de avaliar a φύη e os μήδεα πυκνὰ ἀμφοτέρων (208). No discurso do troiano, instaura-se a comparação⁵ entre os dois gregos, com base nos critérios da compleição física e da sensatez (209-224):

«ἀλλ' ὅτε δὴ Τρώεσσιν ἐν ἀγρομένοισιν ἔμιχθεν,
 στάντων μὲν Μενέλαος ὑπείρεχεν εὐρέας ὤμους,
 ἄμφω δ' ἐζομένω γεραρώτερος ἦεν Ὀδδυσσεύς·
 ἀλλ' ὅτε δὴ μύθους καὶ μήδεα πᾶσιν ὕφαινον,
 ἦτοι μὲν Μενέλαος ἐπιτροχάδην ἀγόρευε,
 παῦρα μὲν, ἀλλὰ μάλα λιγέως, ἐπεὶ οὐ πολὺμυθος
 οὐδ' ἀφαρματοεπής· ἦ καὶ γένει ὕστερος ἦεν.
 ἀλλ' ὅτε δὴ πολὺμητις ἀναΐξειεν Ὀδδυσσεύς,
 στάσκεν, ὑπαὶ δὲ ἶδεσκε κατὰ χθονὸς ὄμματα πήζας,
 σκῆπτρον δ' οὐτ' ὀπίσω οὔτε προπρηγὲς ἐνώμα,
 ἀλλ' ἀστεμφὲς ἔχεσκεν, ἀΐδρεϊ φωτὶ εἰοικός·
 φαίης κε ζάκοτόν τε τιν' ἔμμεναι ἄφρονά τ' αὐτως.
 ἀλλ' ὅτε δὴ ὅπα τε μεγάλην ἐκ στήθεος εἶη
 καὶ ἔπεα νιφάδεσσιν εἰοκότα χειμερίησιν,
 οὐκ ἂν ἔπειτ' Ὀδδυσῆϊ γ' ἐρίσσειε βροτὸς ἄλλος·
 οὐ τότε γ' ᾗδ' Ὀδδυσῆος ἀγασσάμεθ' εἶδος ἰδόντες.»

⁵ A comparação constitui uma marca sempre presente na *teichosopia* homérica, inclusive no que se refere ao comentário anterior, em que se comparam os exércitos frígio e aqueu.

Tal como acontece no caso de Agamémnon, também Ulisses emerge com a sua imagem valorizada, do comentário do ancião que o tem a seu cargo: o segundo elemento da comparação – aqui Menelau, no caso anterior os Frígijs – serve de trampolim para a projecção da superioridade do guerreiro em causa. Neste sentido, é de salientar a repetição anafórica da expressão ἀλλ’ ὅτῃς⁶, que ocorre de cada vez que se acrescenta uma nova circunstância susceptível de evidenciar Ulisses⁷, para produzir um efeito de retardamento em relação à explicitação da superioridade do guerreiro⁸. Esta alcança a sua expressão máxima nos versos 222 a 224, que plasmam a sobreposição da sua capacidade de conceber as ideias e as palavras ao seu εἶδος (224), na relevância para a avaliação do seu valor.

O terceiro guerreiro avistado por Príamo é Ájax, em relação ao qual pergunta (226-227):

«τίς τ’ ἄρ’ ὄδ’ ἄλλος Ἀχαιῶς ἀνὴρ ἠΰς τε μέγας τε,
ἔξοχος Ἀργείων κεφαλῆν τε καὶ εὐρέας ὄμους;»

Os critérios de comparação entre os guerreiros repetem-se: a altura da cabeça e a largura dos ombros. Helena responde com o nome, um qualificativo, aplicado com muita propriedade a Ájax (πελώριος), e com o epíteto do guerreiro (229):

«οὔτος δ’ Αἴας ἐστὶ πελώριος, ἔρκος Ἀχαιῶν»

O comentário é suprimido da caracterização deste guerreiro, para evitar a repetição tripla do processo e para não alongar demasiado o catálogo.

No verso imediato – novamente, para variar de estratégias –, Helena adianta-se e chama ela própria a atenção para outro guerreiro, que identifica pelo nome – Ἰδομενεύς – e pelo epíteto muito generalizado de ὧς θεός (230). Os versos seguintes apresentam, em relação aos anteriores comentários dos

⁶209, 212, 216 e 221.

⁷Respectivamente, quando Ulisses e Menelau se juntam à assembleia dos Troianos, quando chega a hora de discursar, quando Ulisses se levanta e, finalmente, quando Ulisses começa a falar.

⁸Impedida, primeiro, pela anterioridade da intervenção de Ájax – concisa e clara (213-215) – e, depois, pela própria hesitação de Ulisses (217-220).

anciãos, as afinidades da remissão para o passado e da referência à hospedagem de estrangeiros (232-233):

«πολλάκι μιν ξείνισσεν ἀρηΐφιλος Μενέλαος
οἴκῳ ἐν ἡμετέρῳ, ὅποτε Κρήτηθεν ἴκοιτο.»

Depois de nova digressão em relação ao seu passado com Menelau, Helena regressa ao presente – νῦν (234-235):

«νῦν δ' ἄλλους μὲν πάντας ὄρῳ ἐλίκοπας⁹ Ἀχαιοῦς,
οὓς κεν ἐῶ γνοίην καὶ τ' οὔνομα μυθησαίμην.»

Em contraposição à nitidez com que pode ver os outros aqueus, Helena não consegue ver os Dioscuros (236-238):

«δοιῶ δ' οὐ δύναμαι ἰδέειν κοσμήτορε λαῶν,
Κάστορά θ' ἱππόδαμον καὶ πῆξ ἀγαθὸν Πολυδεύκεα,
αἴτοκασιγνήτω, τῷ μοι μία γείνατο μήτηρ.»

Procura explicar, no seu desconhecimento patético dos factos, a ausência dos dois irmãos no exército aqueu (239-242):

«ἢ οὐχ ἐσπέσθην Λακεδαίμονος ἐξ ἐρατεινῆς,
ἢ δεύρω μὲν ἔποντο νέεσσι⁹ ἐνὶ ποντοπόροισι,
νῦν αὖτ' οὐκ ἐθέλουσι μάχην καταδύμεναι ἀνδρῶν,
αἴσχεα δειδιότες καὶ ὄνειδεα πόλλ' ἅ μοι ἔστιν.»

O πάθος adensa-se, com a explicação do narrador, ao encerrar a *teichoscopia* (243-244):

«Ὡς φάτο, τοὺς δ' ἤδη κάτεχεν φυσίζοος αἶα
ἐν Λακεδαίμονι αἰῶνι, φίλη ἐν πατρίδι γαίῃ.»

⁹ A imagem global dos Aqueus é, aqui, concentrada neste epíteto recorrente.

No momento em que a bela Helena fala dos irmãos e os procura, entre a multidão dos Aqueus, eles estão, já, debaixo da terra. Antígona também há-de procurar o irmão, no exército argivo, e há-de manifestar algumas dificuldades em conseguir vê-lo.

Na tragédia de Eurípidés, a *teichoscopia* é antecedida pelo monólogo de Jocasta, em que se resume a saga da casa real de Tebas. Quando chega aos últimos descendentes da linhagem, já no final da sua intervenção, Jocasta refere-se ao acordo firmado entre os dois e à prevaricação de Etéocles. Deixa ficar a ideia de que Polinices reuniu, com o apoio do sogro, um poderoso contingente militar e, com ele, se prepara para marchar sobre a cidade, em reivindicação da herança (69-80).

A segunda parte do prólogo vai concretizar a informação de Jocasta, através da representação do avanço efectivo do exército argivo¹⁰. A estratégia literária adoptada é a *teichoscopia*.

O Θεράπων inaugura o diálogo (88-102)¹¹:

ὄ κλεινὸν οἴκοις Ἀντιγόνη θάλος πατρί,
ἐπεὶ σε μήτηρ παρθενῶνας ἐκλιπεῖν
μεθῆκε μελάθρων ἐς διῆρες ἔσχατον
στράτευμ' ἰδεῖν Ἀργεῖον ἰκεσίαισι σαῖς,
ἐπίσχες, ὡς ἂν προυξερευνήσω στίβον,
μή τις πολιτῶν ἐν τρίβωι φαντάζεται,
κάμοι μὲν ἔλθῃ φαῦλος ὡς δούλωι ψόγος,
σοὶ δ' ὡς ἀνάσσει· πάντα δ' ἐξειδῶς φράσω
ἃ τ' εἶδον εἰσήκουσά τ' Ἀργείων πάρα,
σπονδὰς ὅτ' ἤλθον σῶι κασιγνήτῳ φέρων
ἐνθὲνδ' ἐκεῖσε δεῦρό τ' αὖ κείνου πάρα.
ἀλλ' οὔτις ἀστῶν τοῖσδε χρίμπτεται δόμοις,
κέδρου παλαιὰν κλίμακ' ἐκπέρα ποδί·
σκόπει δὲ πεδία καὶ παρ' Ἴσμηνοῦ ρόας
Δίρκης τε νᾶμα πολεμίων στράτευμ' ὅσον.

¹⁰ Vd. C. A. E. Lusching, *The Gorgon's Severed Head. Studies of Alcestis, Electra and Phoenissae*, Leiden, 1995, 184: "Jocasta tells us the play and then Antigone shows, not quite the play, but the present situation which is its subject".

¹¹ As citações serão feitas a partir da edição de J. Diggle, Oxford, 1994.

O Pedagogo convida Antígona a subir ao telhado do palácio (100) e a contemplar o exército (201), mas, pela sua intervenção, é perceptível que as diligências para que tal fosse possível tinham partido de Antígona, que teria solicitado a permissão materna para sair do espaço a que estava confinada (89-91).

Pode encontrar-se, aqui, um assomo da tendência da jovem para não se acomodar às regras estabelecidas, se estas contrariarem os seus intentos, que atingirá a expressão máxima no final da peça. Assim, a *teichoscopia* efectiva, no prólogo, a presença de Antígona, preparando o seu reaparecimento, no êxodo. Do mesmo modo, é a sua participação na *teichoscopia* que permite que se fale de evolução a respeito desta personagem¹².

Por outro lado, a contemplação do contingente argivo implica o afastamento da jovem do gineceu (89: *παρθενῶνας ἐκλιπεῖν*). Por isso, o Pedagogo manifesta o seu cuidado em certificar-se de que não serão vistos (92-95): o rígido código de honra feminino impunha à mulher que se resguardasse dos olhares alheios; ao Pedagogo competia velar pela honra da jovem.

Esta primeira intervenção deixa, ainda, claro que é o velho servo que dispõe do conhecimento acerca do exército (95-98), com que pôde contactar quando fora levar a proposta de tréguas a Polinices (81-83).

Através dos dois últimos versos citados, o receptor obtém a primeira imagem do exército. Trata-se de uma imagem global, que localiza o contingente em relação a dois pontos de referência da cidade – os dois rios (101--102: *παρ' Ἴσμηνοῦ ῥοὰς Δίρκης τε νᾶμα*) – e que incide sobre a sua dimensão, através da expressão *πολεμίων στρατεύμ' ὄσον* (102), que acentua, desde logo, a vastidão do exército argivo.

Antígona solicita o auxílio do Pedagogo, para ascender ao cimo do palácio (103-105):

ὄρεγέ νυν ὄρεγε γεραιὰν νέαι
 χεῖρ' ἀπὸ κλιμάκων
 ποδὸς ἕχνος ἐπαντέλλων.

¹² *Vd. Lusching, op. cit.*, 171: “Antigone’s presence in the palace needs to be prepared for so that she can re-enter it and exit after the first messenger’s speech and return with her dead after the second messenger’s speech”; 186: “the character of the timid Antigone who leaves with her mother and comes back no longer a child relying on her elders, but a tragic sufferer and does, is fuller, more persuasive and more true because of this scene”; 189: “what is needed is more than one scene (...) for a child or adolescent to grow to adulthood”.

O final do primeiro verso coloca em evidência os qualificativos atribuídos, respectivamente, às duas personagens: o Pedagogo é γερατός e Antígona é νέα. O primeiro qualificativo é aplicado, por sinédoque, ao servo (γεραιὸν χεῖρα); o segundo figura substantivado, por referência a Antígona¹³. A expressão destaca-se, ainda, pela posição privilegiada que ocupa no verso, bem como pelo *enjambement*, que se institui entre γεραιὸν (103) e χεῖρα (104), e pela anástrofe, resultante da introdução de νέα entre aqueles dois vocábulos. A faixa etária das personagens salienta-se por aproximação – os qualificativos são colocados a par um do outro – e por contraste, uma vez que os dois adjectivos se instituem em antítese. Assim, o contraste de idades faz emergir a inexperiência e o desconhecimento de Antígona, em contraposição com a experiência e o conhecimento do velho Pedagogo. Por outro lado, é possível encontrar características comuns entre um velho e uma jovem, que justifiquem a escolha destas duas personagens, para a realização da *teichoscopia*¹⁴. De facto, tanto as mulheres como os velhos estavam impedidos de participar directamente na guerra, umas por causa da sua condição social, os outros por causa das peias da velhice. Estas contingências libertam estas personagens para a observação. A sua impotência em relação à acção possui um poderoso potencial dramático, na medida em que não podem intervir nos acontecimentos, mas estão emocionalmente envolvidas neles e deles pode depender o seu futuro¹⁵. Além disso, produzem um poderoso contraste dramático, entre fragilidade, impotência e inactividade, do lado de quem observa, e força, agressividade e poder de acção, do lado dos observados¹⁶. A tensão dramática é acentuada se, à utilização de personagens comprometidas, se juntar a coincidência entre o tempo do discurso e o tempo da acção, como é o caso.

O Pedagogo acrescenta outra informação acerca do exército, para aguçar a curiosidade de Antígona e, decerto, também a do receptor (106-108):

¹³ De certo modo, também se poderia entender o qualificativo νέα como uma designação de Antígona por sinédoque, uma vez que se toma uma característica da personagem – a juventude – para designar a própria personagem.

¹⁴ Esta foi, também, a escolha de Homero.

¹⁵ Helena está, há cerca de uma década, à espera que o exército grego e o exército troiano decidam se ela permanece com Páris, ou regressa à Lacedemónia com Menelau. Antígona, no final da *teichoscopia*, referir-se-á à escravidão que se abaterá sobre ela e sobre todas as tebanas, caso a facção cadmeia perca a batalha (185-192).

¹⁶ *Vd. Lusching, op. cit.*, 171, a respeito da *teichoscopia* euripídiana: "...combining a happy naivité with the violence and cynism of preparations for war...".

ιδού, ξύναψον, παρθέν'· ἐς καιρὸν δ' ἔβης·
κινούμενον γὰρ τυγχάνει Πελασγικὸν
στράτευμα, χωρίζουσι δ' ἀλλήλων λόχους.

O velho servo valoriza a oportunidade do momento (106: ἐς καιρὸν δ' ἔβης): o exército progride, em toda a sua pujança (107-108: κινούμενον στράτευμα), à medida que efectua a separação dos batalhões (108: χωρίζουσι δ' ἀλλήλων λόχους). A apresentação do exército em movimento e a sua localização em relação a pontos estratégicos da cidade constituem duas coordenadas operacionais ao longo da *teichoscopia* euripídiana e distintas em relação ao modelo homérico.

Antígona sobe, finalmente, ao telhado do palácio e colhe a primeira imagem do exército (109-111):

ἰὸ πότνια παῖ
Λατοῦς Ἑκάτα, κατάχαλκον ἅπαν
πεδίον ἀστράπτει.

O primeiro olhar sobre a planície produz, na donzela, um efeito de total deslumbramento¹⁷, como se pode deduzir pela prontidão da interjeição e da invocação da divindade. A exclamação de Antígona comporta uma poderosa sugestão visual: naquele momento, a planície é só bronze – repare-se na expressividade do adjectivo ἅπαν, aplicado a πεδίον (111), reforçada pela posição destacada em que ocorre (110) – e tudo o resto é ofuscado pelo brilho (111: ἀστράπτει) das armas dos guerreiros. De notar que não se faz referência directa às armas mas, por sinédoque, ao bronze de que são feitas (110: κατάχαλκον), por comportar uma sugestão visual mais acutilante.

O Pedagogo corrobora a ideia de aparato bélico (112-113):

οὐ γάρ τι φάβλως ἦλθε Πολυνείκης χθόνα,
πολλοῖς μὲν ἵπποις, μυρίοις δ' ὄπλοις βρέμων.

¹⁷ Em Antígona, aliam-se a proverbial curiosidade feminina, o empolgação de uma experiência nova, que incute fascínio – a visão de um exército é um espectáculo portentoso, que, ainda hoje, faz vibrar os espectadores de cinema e de televisão – e temor, bem como a excitação da transgressão.

É de salientar o emprego da lítotes (112: οὐ γάρ τι φαύλως): ao negar a negligência de Polinices na preparação da empresa, produz-se a afirmação reforçada do seu zelo no apetrechamento e na organização do contingente, que o verso 112 concretiza, enfatizando a grande quantidade de armas e animais envolvidos. Neste sentido, destaca-se o valor expressivo dos adjectivos seleccionados: πολὺς e μυρίος. Para além disso, verifica-se a conjugação de vários recursos estilísticos, que visa sugerir o βρόμος de um exército em movimento. Assim, detectam-se o homeoteleuto em -οις (πολλοῖς μὲν ἵπποις, μυρίοις δ' ὄπλοις) e a aliteração vocálica, sobretudo do ο e do ι (πολλοῖς μὲν ἵπποις, μυρίοις δ' ὄπλοις), bem como a aliteração das consoantes bilabiais μ, π e β e das líquidas λ e ρ (πολλοῖς μὲν ἵπποις, μυρίοις δ' ὄπλοις βρέμων). A própria forma verbal é onomatopaica.

Perante o impacto visual e auditivo da massa compacta dos batalhões, dos animais e das armas, Antígona receia pela segurança da cidade e pergunta por aquilo que a simboliza (114-116):

ἄρα πύλαι κλήιθροις χαλκόδετά τ' ἔμβολα
λαϊνέοισιν Ἀμφίονος ὀργάνοις
τείχεος ἤρμονται;

Esta intervenção de Antígona alarga a perspectiva do conflito de um foco individual e familiar, privilegiado por Jocasta, para um foco generalizado, que implica toda a cidade¹⁸.

O Pedagogo tranquiliza-a, asseverando a segurança interna da πόλις (117):

θάρσει· τά γ' ἔνδον ἀσφαλῶς ἔχει πόλις.¹⁹

Estão, portanto, reunidas as condições necessárias para que a *teichoscopia* possa prosseguir. A atenção dos observadores concentra-se, agora, num único guerreiro, que Antígona descreve, assim (119-121):

¹⁸ No texto homérico, a dimensão colectiva da guerra é representada pelo velho rei de Tróia, que a aflora, de forma ténue, antes do início da *teichoscopia*, nos versos 164-165.

¹⁹ *Vd. Lusching, op. cit.*, 187: "The old man extends the space to include the whole city in our mental staging area (117)".

é também mais experiente e, por isso, não se deixa impressionar com tanta facilidade. Além disso, pretende-se que as suas intervenções supram a falta de conhecimento de Antígona em relação ao exército. Assim, de um modo geral, as intervenções das duas personagens complementam-se, através de um equilíbrio da função de linguagem predominante – informativa nas falas do Pedagogo, emotiva nas falas de Antígona.

A interrogação retórica seguinte traduz o reconhecimento do guerreiro por parte da jovem, que, ao ouvir o seu nome, faz a associação com um suposto conhecimento prévio da condição actual de Tideu²³ em relação a Polinices (135-138):

οὗτος ὁ τᾶς Πολυνεΐκεος, ὃ γέρον,
αὐτοκασιγνήται νύμφας
ὀμόγαμος κυρεῖ;
ὡς ἀλλόχρωσ ὅπλοισι, μειξοβάρβαρος.

O último verso, através da selecção vocabular – nomeadamente do advérbio (ἀλλόχρωσ) e do adjectivo (μειξοβάρβαρος) –, plasma a subjectividade da personagem, que faz um juízo apreciativo das armas e, por extensão, do guerreiro.

A explicação do Pedagogo com base nos costumes bélicos dos Etólios (139-140) desperta a admiração de Antígona em relação a um conhecimento tão completo dos chefes argivos, que o Θεράπων justifica com o exercício anterior da função de ἀγγελος (141-144):

Av. σὺ δ', ὃ γέρον, πῶς αἰσθάνη σαφῶς τάδε;
Θε. σημεῖ' ἰδὼν τότ' ἀσπίδων ἐγνώρισα,
σπονδὰς ὅτ' ἦλθον σῶι κασιγνήτῳ φέρων
ἃ προσδεδορκῶς οἶδα τοὺς ὀπλισμένους.

Estes quatro versos comportam um certo²⁴ grau de repetição em relação aos versos 95-97, em especial o verso 143, que corresponde, integralmente, ao

²³ Vd. 77.

²⁴ É introduzida a referência aos escudos dos guerreiros, que não figura na primeira intervenção do Pedagogo.

97. No entanto, a repetição constitui uma estratégia literária de valorização. Aqui, destaca a reacção de Antígona no que concerne ao conhecimento surpreendentemente profundo do servo, que contrasta com a sua total ignorância a respeito do exército argivo, bem como a justificação desse conhecimento, para assegurar a sua verosimilhança²⁵. Além disso, através destes versos, introduz-se um momento de pausa no catálogo.

Partenopeu é descrito, de seguida, como um νεανίας (147) καταβόστρυχος e ὄμμασι γοργός (146)²⁶, que ἀμφὶ μνηῆμα τὸ Ζήθου περᾶι. Antígona faz duas deduções acerca deste guerreiro: em primeiro lugar, concebe a hipótese de se tratar de um λοχαγός (148), por estar rodeado de um ὄχλος πάνοπλος (148-149)²⁷; a segunda dedução tem repercussões no perfil psicológico do guerreiro e refere-se à expressão ὄμμασι γοργός: o adjectivo de pendor abstracto indica que a personagem deduz, do gesto de Hipomedonte, um traço do seu temperamento: a ferocidade.

À identificação do guerreiro²⁸ Antígona reage com um voto radical contra aquele que tinha vindo para destruir a sua cidade (151-153):

ἀλλά νιν ἄ κατ' ὄρη μετὰ ματέρος
 Ἄρτεμις ἱεμένα τόξοις δαμάσασ' ὀλέσειεν,
 ὅς ἐπ' ἐμὸν πόλιν ἔβα πέρσων.²⁹

A reacção apaixonada de Antígona alarga, mais uma vez, a perspectiva sobre o conflito: não se trata de um ataque com repercussões apenas ao nível particular ou familiar, mas de uma investida que constitui uma ameaça para toda a cidade, que mobilizará dois exércitos, um para a atacar e outro para a defender³⁰.

²⁵ Eurípides revela-se zeloso da verosimilhança do conhecimento das suas personagens: *vd.*, por exemplo, 819.

²⁶ Reminiscência esquiliana: *Sete*, 537: γοργὸν δ' ὄμμα' ἔχων.

²⁷ Parece ressoar, aqui, a concepção homérica, aplicada por Príamo a Agamémnon, de que a imagem de um guerreiro como rei poderoso sai tanto mais reforçada, quanto maior for o número de homens sob o seu comando (182-183).

²⁸ Como de costume, pelo nome e pela origem (familiar): ὅδ' ἐστὶ Παρθενοπαῖος, Ἄταλάντης γόνος (150).

²⁹ Esta é uma das principais fontes de πάθος da *teichosopia*: a ameaça para a segurança da cidade que o movimento argivo representa; a outra radica-se na relação que se estabelece entre Antígona e Polinices.

³⁰ *Vd.* G. M. A. Grube, *The Drama of Euripides*, London, 1953, 356: "Iocasta has referred

Logo a seguir, o Pedagogo ressalva a justiça da causa dos atacantes (154-155):

εἴη τάδ', ὃ παῖ. σὺν δίκῃ δ' ἤκουσι γῆν·
ὃ καὶ δέδοικα μὴ σκοπῶσ' ὀρθῶς θεοί.³¹

Fala-se da razão da empresa e Antígona lembra-se do irmão (156-158):

ποῦ δ' ὅς ἐμοὶ μιᾶς ἐγένετ' ἐκ ματρὸς
πολυπόνωι μοίραι;
ὃ φίλτατ', εἰπέ, ποῦ' στι Πολυνείκης, γέρον;

O advérbio interrogativo referente ao paradeiro de Polinices é evidenciado na posição inicial do verso. O comprometimento de Antígona ressalta do dativo ético (156: ἐμοί) e da explicitação do factor da ὁμογένεια, que a une ao irmão (156: μιᾶς ἐγένετ' ἐκ ματρὸς). A expressão πολυπόνωι μοίραι (157) começa a denunciar a solidariedade e a empatia que nutre por ele. A agitação emocional da personagem está registada na repetição do advérbio interrogativo (156: ποῦ δ' ὅς...; 158: ποῦ' στι Πολυνείκης), no imperativo (158: εἰπέ), na apóstrofe (158: ὃ φίλτατ'... γέρον), no ritmo entrecortado do último verso transcrito, resultante da intercalação hiperbática do imperativo e da interrogação entre os dois elementos da apóstrofe. Todos estes recursos traduzem a necessidade de uma resposta imediata. O primeiro elemento da apóstrofe, φίλτατε, destina-se a cativar a colaboração pronta do interlocutor. Além disso, repare-se que a perífrase – Polinices só é nomeado, no último verso; até lá, é

only very briefly to the siege of Thebes by the Argive army (77-80), she is completely engrossed in the personal aspect, in the quarrel between her two sons. It is right that she should be, she is their mother. But if we are to appreciate the drama to the full, we must both know and feel that Thebes is in very great danger, that Polyneices, who soon comes in like a frightened intruder, actually has the support of a powerful army, and that Eteocles will be fighting with his back to the wall. All this is brought home to us when Antigone, by her questions and comments, makes us see the powerful army in the plain”.

³¹ Não é a primeira nem a última vez que as personagens se referem à δίκη que assiste à causa da guerra: Jocasta faz-lhe uma alusão subtil no prólogo (73-76) e, no final do párodo, o Coro também se lhe refere, manifestando, igualmente, o receio das repercussões que poderá surtir nos desígnios dos deuses (256-260). Cf. Grube, *op. cit.*, 356: “That Polyneices is in the right has not been suggested by Iocasta”.

designado pela expressão $\delta\varsigma \ \epsilon\mu\omicron\iota \ \mu\iota\alpha\varsigma \ \epsilon\gamma\acute{\epsilon}\nu\epsilon\tau'$ $\acute{\epsilon}\kappa \ \mu\alpha\tau\rho\delta\varsigma \ \mu\omicron\lambda\upsilon\pi\omicron\nu\omega\iota \ \mu\omicron\iota\rho\alpha\iota$ (156-157) – arrasta a tensão, prolonga a angústia da expectativa em relação ao paradeiro de Polinices, que o Pedagogo consegue localizar $\acute{\epsilon}\pi\tau\grave{\alpha} \ \mu\alpha\rho\theta\acute{\epsilon}\nu\omega\nu \ \tau\acute{\alpha}\phi\omicron\upsilon \ \pi\acute{\epsilon}\lambda\alpha\varsigma \ \text{N}\iota\omicron\beta\eta\varsigma \ \epsilon \ \text{'A}\delta\rho\acute{\alpha}\sigma\tau\omega\iota \ \mu\lambda\eta\sigma\iota\omicron\nu$ (159-160).

À pergunta do servo – $\acute{\omicron}\rho\tilde{\alpha}\iota\varsigma$; – Antígona responde (161-162):

$\acute{\omicron}\rho\tilde{\alpha} \ \delta\eta\tau'$ $\omicron\upsilon \ \sigma\alpha\phi\tilde{\alpha}\varsigma$, $\acute{\omicron}\rho\tilde{\alpha} \ \delta\acute{\epsilon} \ \mu\omega\varsigma$
 $\mu\omicron\rho\phi\eta\varsigma \ \tau\acute{\upsilon}\pi\omega\mu\alpha \ \sigma\tau\acute{\epsilon}\rho\nu\alpha \ \tau' \ \acute{\epsilon}\xi\epsilon\iota\kappa\alpha\sigma\mu\acute{\epsilon}\nu\alpha.$

A lítotes (161: $\omicron\upsilon \ \sigma\alpha\phi\tilde{\alpha}\varsigma$) traduz, de forma expressiva, as dificuldades de Antígona para perceber a silhueta do irmão. Outros vocábulos corroboram a indefinição da sua imagem: o advérbio $\mu\omega\varsigma$, o substantivo $\tau\acute{\upsilon}\pi\omega\mu\alpha$ e a forma participial $\acute{\epsilon}\xi\epsilon\iota\kappa\alpha\sigma\mu\acute{\epsilon}\nu\alpha$ produzem um acentuado efeito de atenuação do grau de visibilidade de um vulto de contornos fluidos, mas familiares.

Este é o ponto máximo do $\mu\acute{\alpha}\theta\omicron\varsigma$ da *teichosopia*. Os anseios da personagem não colhem uma resposta da realidade: Antígona quer ver o irmão para mitigar a saudade, as suas expectativas são aguçadas pela visão de uma silhueta que pode ser a dele, mas o grau de percepção que permite é frustrante; Antígona quer abraçá-lo, mas, à sua frente, estende-se a planície imensa. A única alternativa possível é a evasão³² da realidade (163-167):

$\acute{\alpha}\nu\epsilon\mu\acute{\omega}\kappa\epsilon\omicron\varsigma \ \epsilon\acute{\iota}\theta\epsilon \ \delta\rho\acute{\omicron}\mu\omicron\nu \ \nu\epsilon\phi\acute{\epsilon}\lambda\alpha\varsigma$
 $\mu\omicron\sigma\iota\nu \ \acute{\epsilon}\xi\alpha\nu\acute{\omicron}\sigma\alpha\iota\mu\iota \ \delta\iota' \ \alpha\iota\theta\acute{\epsilon}\rho\omicron\varsigma$
 $\mu\alpha\rho\delta\acute{\epsilon} \ \acute{\epsilon}\mu\omicron\nu \ \acute{\omicron}\mu\omicron\gamma\epsilon\nu\acute{\epsilon}\tau\omicron\rho\alpha, \ \mu\epsilon\rho\iota \ \delta' \ \acute{\omega}\lambda\acute{\epsilon}\nu\alpha\varsigma$
 $\delta\acute{\epsilon}\rho\alpha\iota \ \mu\iota\lambda\tau\acute{\alpha}\tau\alpha\iota \ \beta\acute{\alpha}\lambda\omicron\iota\mu\epsilon\nu \ \chi\rho\acute{\omicron}\nu\omega\iota,$
 $\mu\omicron\gamma\acute{\alpha}\delta\alpha \ \mu\acute{\epsilon}\lambda\epsilon\omicron\nu.$

A urgência do contacto físico com o irmão é apreensível pelo qualificativo aplicado a $\nu\epsilon\phi\acute{\epsilon}\lambda\alpha\varsigma$ (163: $\acute{\alpha}\nu\epsilon\mu\acute{\omega}\kappa\epsilon\omicron\varsigma$), em que sobressai a raiz $-\omega\kappa-$. Neste sentido, a forma adverbial $\chi\rho\acute{\omicron}\nu\omega\iota$, destacada no extremo do verso 166, acentua a angústia de uma espera prolongada.

Porém, ao longo destes versos, operam vários elementos que denunciam a impossibilidade de concretização do desejo de Antígona. Repare-se, por

³² Os momentos de evasão são característicos da obra euripídiana: *vd.* S. Barlow, *The Imagery of Euripides*, London, 1971, 35 e sqq. Outro momento desta natureza, em *Fenícias*: 226-238.

exemplo, no destaque de ποσίην, em posição inicial (164): Antígona projecta-se no espaço aéreo, mas a sua morfologia física disponibiliza-lhe um meio de locomoção incompatível – os pés não foram feitos para voar e prendem-na ao solo, impedindo-a de aceder ao irmão. O próprio elemento da nuvem tem uma forte conotação com o mundo do sonho, por contraposição à realidade concreta. São ainda de salientar as expressões δέραι φιλτάται (166) e φυγάδα μέλεον (167), que começam a delinear uma afectividade e uma afinidade entre Antígona e Polínicês que alcançarão a sua expressão máxima no êxodo da peça. Todavia, a imagem de Polínicês volta a dissimular-se, desta vez sob o brilho do ouro das suas armas (167-169):

ὥς
 ὀπλοισιν χρυσέοισιν ἐκπρεπής, γέρον,
 ἐώιοις ὅμοια φλεγέθων βολαῖς.³³

A intertextualidade desta sequência (156-169) com o modelo homérico verifica-se desde o nível linguístico, que permite estabelecer a correspondência entre expressões, como a do verso 156 das *Fenícias* – ὅς ἐμοὶ μιᾶς ἐγένετ' ἐκ ματρὸς – com a do verso 238 do canto III da *Iliáda* – τὴ μοι μία γείνατο μήτηρ –, ou como a do verso 161 da tragédia – ὀρῶ... οὐ σαφῶς – com a do verso 236 da mesma secção da epopéia – οὐ δύναμαι ἰδέειν. Helena procura os irmãos entre o exército dos Aqueus, sem saber que eles já estão mortos; Antígona também mostra dificuldades em conseguir perceber, satisfatoriamente, o irmão entre os Argivos e almeja poder tocar-lhe, sem saber que só o poderá fazer quando aquele estiver morto. O Pedagogo conforta-a, remetendo-a para um futuro próximo (170-171):

ἤξει δόμους τούσδ', ὥστε σ' ἐμπλήσαι χαρᾶς,
 ἔνσπονδος.³⁴

³³ A comparação do brilho das armas de Polínicês com os raios de sol matinais (169) é mais um dos vários elementos pictóricos da *teichoscopia* euripídiana, como a anterior associação de Hipomedonte a um gigante terrígeno (128), a referência aos lugares da cidade e a descrição de pormenores exteriores dos guerreiros.

³⁴ Para além de fluir em coerência com o que a precede, a *teichoscopia* introduz uma série de tópicos que preparam as sequências dramáticas posteriores, como sejam os tópicos da δίκη (*vd. ἀγών*), ou da vinda de Polínicês para a tentativa de reconciliação (*vd. 171: ἔνσπονδος*). Do mesmo

A *teichosopia* entra na sua fase final a considerar mais um guerreiro (171-174):

- Av. οὔτος δ', ᾧ γεραῖέ, τίς κυρεῖ,
 ὃς ἄρμα λευκὸν ἠνιοστροφεῖ βεβῶς;
 Θε. ὁ μάντις Ἀμφιάραος, ᾧ δέσποιν', ὄδε·
 σφάγια δ' ἄμ' αὐτῶι, γῆι φιλαιμᾶτῳ ῥοαί.

A descrição de Anfiarau traz, de novo³⁵, a sugestão cromática, desta vez contrastiva – o branco (172: ἄρμα λευκόν) e o vermelho (174: γῆ φιλαιμᾶτῳ ῥοαί) – e simbólica – o branco simboliza a pureza e a tranquilidade do temperamento do adivinho; o vermelho do αἷμα, que escorre em ῥοαί das vítimas sacrificiais que Anfiarau transporta, simboliza o derramamento de sangue, ligado à guerra e à intriga em si.

Segue-se o comentário de Antígona (175-178):

- ᾧ λιπαροζώνου θυγάτερ Ἀελίου
 Σελαναία χρυσεόκυκλον φέγγος,
 ὡς ἄτρεμαῖα κέντρα καὶ σόφρονα
 πῶλοις μεταφέρων ἰθύνει.

A hipálage (177: ἄτρεμαῖα κέντρα καὶ σόφρονα) traduz a dedução da serenidade e da sensatez do adivinho, pelo modo como manobra os aguilhões para impelir os cavalos.

O último guerreiro focado é Capaneu, a quem se aplica o esquema utilizado para Polinices. Para cada guerreiro pode ocorrer uma de três alternativas: ou Antígona já tem conhecimento do guerreiro e pergunta onde ele se encontra no momento, como se verifica em relação a Polinices e a Capaneu, ou é o Pedagogo a chamar a atenção sobre o guerreiro, como acontece no caso de Hipomedonte e de Tideu³⁶, ou, finalmente, Antígona pergunta pela identidade

modo, esta segunda parte do prólogo efectiva a presença de Polinices, introduzindo um sub-círculo dramático, centrado nesta personagem: a sua primeira aparição em cena é indirecta, pela voz de Antígona, assumindo-se, apenas, como um vulto; no primeiro episódio, vem a cena para, com toda a visibilidade, reivindicar os seus direitos; no éxodo, regressa como cadáver.

³⁵ *Vd.* 119.

³⁶ *Vd.* 118 e 131-132.

do guerreiro: é o caso dos restantes chefes argivos. A pergunta de Antígona em relação a Capaneu direcciona-se, portanto, para a sua localização (179-184):

- Av. ποῦ δ' ὄς τὰ δεινὰ τῆιδ' ἐφυβρίζει πόλει
 Καπανεύς; Θε. ἐκεῖνος³⁷ προσβάσεις τεκμαίρεται
 πύργων, ἄνω τε καὶ κάτω τείχη μετρῶν.
- Av. ἰὼ
 Νέμεσι³⁸ καὶ Διὸς βαρύβρομοι βρονταὶ
 κεραύνιον τε φῶς αἰθαλόεν, σύ τοι
 μεγαλαγορίαν ὑπεράνορα κοιμίζεις·

A caracterização deste guerreiro revela reminiscências dos *Sete contra Tebas*, desde as actividades que lhe são atribuídas (179: τὰ δεινὰ τῆιδ' ἐφυβρίζει πόλει)³⁹, até à própria selecção vocabular (184: ὑπεράνορα), na medida em que, na caracterização esquiliana dos guerreiros argivos, são frequentes os compostos com o prefixo ὑπερ-, para traduzir a sua arrogância excessiva⁴⁰.

O aproveitamento do material esquiliano também se aplica ao tópico da escravatura, que, nos *Sete*, é explorado através das mulheres do Coro⁴¹ e que Antígona equaciona como uma possível consequência da guerra (185-192):

- ᾧδ' ἐστὶν αἰχμαλωτίδας
 ὄς δορὶ Θηβαίας Μυκῆνησι

³⁷ A abundância e a variação dos pronomes demonstrativos (οὗτος, ὅδε e ἐκεῖνος) para além de registarem a distinção dos planos, pelo seu poder deictico, efectivam a presença dos guerreiros.

³⁸ A selecção das divindades invocadas por Antígona a respeito de Anfiarau e de Capaneu é coerente com a caracterização que de ambos os guerreiros é feita: por um lado, Selene é uma divindade luminosa, é a deusa-Lua, cujo brilho ofusca os demais astros; por outro, Némesis é uma deusa das sombras, que persegue os mortais orgulhosos que tentam igualar-se aos deuses, humilha os que se vangloriam e aconselha a moderação.

³⁹ *Vd. Sete*, 426.

⁴⁰ Nos *Sete*, Capaneu é descrito pelo Mensageiro como um guerreiro de orgulho desenfreado (*vd.* 425), o que constitui uma característica comum à generalidade dos chefes argivos. É-lhes igualmente aplicado um adjectivo da mesma família de *μεγαλαγορία* (184): *vd. Sete*, 565 (*μεγαλαγόρων*). Para verificar a predominância de compostos de ὑπερ-, *vd.*, por exemplo, 87, 391, 404, 410 e 483.

⁴¹ *Vd. Sete*, 326-329, 333-337 e 363-368.

Λερναίαι τε δώσειν τριαίνας
 Ποσειδανίοις Ἀμυμονίοις
 ὕδασι δουλείαν περιβαλόν.
 μήποτε μήποτε τάνδ', ὄ πότνια,
 χρυσεοβόστρυχον ὄ Διὸς ἕρνος
 Ἄρτεμι, δουλοσύναν τλαίην.

Antígona proporciona mais uma generalização do foco de incidência do conflito, desta vez, às mulheres da cidade: sobre elas paira – como paira sobre a princesa (190-192) – a ameaça da escravidão (185-189). O tópico é explorado com muita expressividade: verifica-se a insistência na ideia da escravidão – δουλείαν (189), δουλοσύναν (192) – e na ideia da escravização pela violência – αἰχμαλωτίδας (185), δορί (186). São igualmente expressivas a repetição do advérbio μήποτε (190) e, na outra extremidade valorativa do verso, a ocorrência da forma verbal τλαίην (192), no optativo, com o sentido de ‘suportar, sofrer’. São indicadores da perturbação emocional que a hipótese da escravidão provoca na personagem.

É possível verificar algumas afinidades entre o tratamento estrutural aplicado a Capaneu e o que é aplicado a Polinices. De facto, o diálogo das personagens é moldado pelo mesmo esquema: em relação a ambos a interrogação de Antígona é introduzida por ποῦ (156 e 179) e a resposta do Pedagogo é iniciada por ἐκεῖνος (159 e 180). Além disso, é à consideração destes dois guerreiros que é atribuído o maior número de versos⁴². A conjugação destes dados resulta num destaque dos dois guerreiros, que poderá indicar que existe uma detenção mais delongada no guerreiro que mais afecta as personagens, nomeadamente Antígona, ao nível pessoal – Polinices – e no guerreiro que mais afecta as personagens ao nível colectivo, na medida em que, de todos os chefes argivos, Capaneu é aquele que, pela caracterização que dele é feita – sobretudo no que se refere às actividades que lhe são atribuídas: as ameaças contra a cidade (179) e o cálculo da altura das muralhas, certamente na busca do método mais eficaz de as escalar (180-181) –, representa a ameaça mais concreta contra a cidade.

A última fala do Θεράπων retoma o ponto inicial da *teichoscopya*, impondo-lhe o movimento contrário, ou seja, a primeira fala do Pedagogo indica

⁴² Capaneu: 14 v.; Polinices: c. 15,5 v.

que Antígona abandona o gineceu (89: παρθενῶνας ἐκλιπεῖν), para ascender ao alto do palácio (90: μελάθρων ἐς διήρες ἔσχατον) e στρατεύμ' ἰδεῖν Ἄργεῖον (91); agora, Antígona é exortada a descer do telhado (193: κατὰ στέγας), a recolher ao interior do palácio (193: ἔσβα δῶμα) e a permanecer nos seus aposentos (194: ἐν παρθενῶσι μίμνε σοῖς), uma vez que estava satisfeita a sua vontade de contemplar o exército argivo (194-195: ἐπεὶ πόθου ἐς τέρψιν ἦλθες ὧν ἔχρηζες εἰσιδεῖν). É, portanto, possível delimitar, na *teichoscopia*, uma introdução (88-108), um desenvolvimento (109-192) e uma conclusão (103-201)⁴³.

O Pedagogo deixa ficar uma última imagem, uma imagem-síntese, que define o estado em que a cidade se encontra e que a palavra *ταραγμός* (196) concentra com propriedade.

A *teichoscopia* eurípidiana parte do geral para o particular, ou seja, do exército para os guerreiros. O poeta não descurou as potencialidades dramáticas da descrição de um exército em movimento⁴⁴ e detém-se a fazer sobressair o impacto visual (102, 107-108, 110-113) e o impacto auditivo (112--113) da deslocação do contingente, bem como a explorar as emoções que daí advêm para as personagens (19-111, 114-116).

Na *Iliáda*, os elementos destacados para caracterizar os guerreiros pautam-se pela sua relação com a concepção do guerreiro homérico, radicada no ideal de ἀρετή, segundo o qual o herói se destaca pela força, pela coragem e pela eloquência, ou seja, no campo de batalha e na assembleia⁴⁵. Príamo descreve os guerreiros com base nas qualidades consentâneas com esse ideal. Neste sentido, verifica-se que os adjectivos seleccionados pertencem ao campo semântico da ἀρετή guerreira. São eles: πελώριος, ἦψ, μέγας, καλός, ἀγαθός, κρατερός, εὐρύς, μικρός – através do seu comparativo μείων – e γεραρός. Os mesmos adjectivos são aplicados a mais do que um guerreiro, o que significa que não detêm um grande poder distintivo, contribuindo para uma caracterização menos diversificada e mais estereotipada. Por exemplo, o

⁴³ Tal como é possível fazê-lo em relação ao texto homérico: introdução, 161-165; desenvolvimento, 166-242; conclusão, 243-244.

⁴⁴ O texto homérico também a realiza (*Iliáda*, IV, 422-428). A sequência estudada centra-se, exclusivamente, no herói individual e no seu código de honra.

⁴⁵ *Vd.* Rocha Pereira, *op. cit.*, 136.

adjectivo *πελώριος* é aplicado a Agamémnon (166) e a *Ájax* (229); *γεραρός* é aplicado a Agamémnon (170) e a *Ulisses* (211); *εὔρος* a Agamémnon (178), a *Ulisses* (194) e a *Ájax* (227); o verso 167, referente a Agamémnon, e o verso 226, referente a *Ájax*, são iguais na expressão descritiva dos guerreiros: *Ἄχαιὸς ἀνὴρ ἦὺς τε μέγας τε*⁴⁶. Outra característica que se evidencia, na descrição épica dos guerreiros, consiste num marcado teor comparativo⁴⁷, que, ao nível morfológico, é visível pela frequência com que os adjectivos ocorrem no grau comparativo⁴⁸.

Na *teichosopia* euripidiana, ressalta a variedade e a originalidade dos elementos apontados na descrição dos guerreiros: em *Hipomedonte*, destacam-se o penacho branco, o escudo de bronze e a posição dianteira; em *Tideu*, a localização (*Dirce*) e as armas, de aspecto bárbaro; em *Partenopeu*, a localização (*Zeto*), os cabelos, o olhar e a escolta numerosa; em *Polinices*, a localização (*Sete Nióbidas*) e o ouro das armas; em *Anfiarau*, a brancura do carro e as ensanguentadas vítimas sacrificiais; em *Capaneu*, finalmente, destacam-se a localização (*muralhas*) e a actividade a que se entrega (*medir as muralhas da cidade*).

Verifica-se uma grande profusão de elementos referentes ao aspecto exterior dos guerreiros, no que concerne à sua fisionomia – neste âmbito, destacam-se, sobretudo, *Partenopeu*, de quem se consideram a juventude, os cabelos e o olhar – e aos seus adereços – o penacho e o escudo de *Hipomedonte*, as armas dos guerreiros, de um modo geral (*brônzeas, áureas, bárbaras*), o carro de *Adrasto*. De entre os elementos visuais, sobressai o gosto pela sugestão cromática: o penacho de *Hipomedonte*, o carro de *Adrasto* e o sangue que escorre das vítimas que nele transporta.

Outra novidade do texto de Eurípides em relação ao modelo homérico consiste na extracção, por parte das personagens observadoras, de indicações referentes ao temperamento dos guerreiros, a partir de traços da sua fisionomia

⁴⁶ Neste sentido, poderá ser considerada relevante a natureza formulaica dos poemas homéricos, que terá vindo agregada à sua transmissão oral.

⁴⁷ Mesmo no comentário dos anciãos, a comparação é a nota dominante. Esta característica poderá estar relacionada com o facto de os guerreiros épicos serem bastante competitivos e muito zelosos do estatuto que detêm no exército. Provam-no disputas como as de *Agamémnon* e *Aquiles*, ou de *Ájax* e *Ulisses*.

⁴⁸ Cada guerreiro define-se, também, em relação aos demais. *Vd.* 68: *μείζονες*; 193: *μείων*; 194: *εὔρύτερος*; 211: *γεραρότερος*; 185: o adjectivo *πολύς* ocorre no superlativo *πλείστους*.

e do seu comportamento⁴⁹, o que é verificável nas descrições de Partenopeu (146) e de Anfiarau (177).

Antígona e o Pedagogo transmitem uma imagem impressionista dos guerreiros, com base nos elementos que, pelo seu carácter distintivo, fazem destacar este ou aquele guerreiro do enquadramento geral. Já os guerreiros homéricos são apresentados de acordo com o mesmo critério homogeneizante: em cada um se destacam, por superioridade ou por inferioridade, as mesmas características: Agamémnon não é o mais alto, mas é o mais belo e o mais imponente; Ulisses é mais baixo do que Agamémnon, mas mais largo de ombros; Ájax, por sua vez, é o mais alto e o mais entroncado de todos.

Por outro lado, no texto homérico, os guerreiros são tratados como se ocupassem uma posição espacial nivelada entre si, podendo ser observados com o mesmo grau de nitidez, o que permite que sejam comparados, por exemplo, em altura, ou em largura. Do mesmo modo, não se verificam referências à localização dos guerreiros. A única excepção é Idomeneu, dito ἑτέρωθεν (230) em relação a Ájax, o que, no entanto, constitui uma referência muito vaga e pouco impressiva ao nível espacial e geográfico; Agamémnon, Ulisses e Ájax são apresentados em abstracto, sem qualquer enquadramento espacial. Pelo contrário, os guerreiros de Eurípides distribuem-se pela planície e os que os observam localizam-nos com acuidade e realismo, tomando como pontos de referência marcos bem conhecidos do território, como sejam os rios e os monumentos da cidade⁵⁰. Os guerreiros não estão ao mesmo nível e Antígona não os vê com a mesma nitidez: o caso mais exemplar é o de Polinices, de quem só percepção um vulto familiar e o brilho do ouro das armas; Hipomedonte, por exemplo, marcha à frente do exército e Antígona consegue apreender os sinais exteriores da sua imponência; de Tideu, Antígona só se manifesta em relação às armas, não avançando nenhum traço da sua fisionomia – este guerreiro parece estar mais longe; não assim Partenopeu, de quem Antígona aprecia a juventude, os cabelos, conseguindo, até, perceber a ferocidade que lhe baila no olhar.

⁴⁹ *Vd.* M.F. Sousa e Silva, “Elementos visuais e pictóricos na tragédia de Eurípides”, *Humanitas*, 37-38, Coimbra, 1985-1986, 17-18.

⁵⁰ Para a concepção da técnica descritiva de Eurípides à luz das características da pintura contemporânea, *vd.* Sousa e Silva, *op. cit.*, 9-86; Barlow, *op. cit.*, 36; Rocha Pereira, *op. cit.*, 610-611.

A *teichoscopia* de Eurípides distingue-se, ainda, pela inclusão, na caracterização dos chefes, de elementos referentes à actividade a que cada um dos guerreiros se entrega no momento da descrição⁵¹. No texto dramático, domina o movimento, enquanto, no texto épico, domina o estatismo. Comprovam-no os verbos utilizados, num e noutro. Nas *Fenícias*, predominam os verbos de movimento: o exército, em si, é, desde logo, apresentado em movimento (107: κινούμενον; 108: χωρίζουσι); Hípomedonte marcha à frente do exército (120: ἀγείται); Tideu está a atravessar o Dirce (131: ἐξαμείβοντα); Partenopeu passa pelo túmulo de Zeto (145: περᾶι); Anfiarau conduz o seu carro (172: ἦνιοστροφεῖ); Capaneu não está necessariamente em movimento, mas está entregue a uma actividade concreta – calcula, mentalmente, a altura das muralhas (181: μετρῶν), conjecturando a maneira de as transpor (180: τεκμαίρεται). Na *Iliada*, o verbo mais utilizado é εἰμί (expresso ou omitido): Príamo pergunta, simplesmente, quem é determinado guerreiro e Helena responde, a partir da fórmula “aquele é...”. Ocorre, apenas uma vez, uma forma de ἵστημι (231), que reforça a sugestão de estatismo. As excepções de Polínicos⁵², no texto dramático, e de Ulisses, no texto épico, não são suficientes para invalidar o factor da predominância. Além disso, parece haver a intenção de destacar os dois guerreiros, no contexto respectivo. Uma maneira de o fazer consiste na atribuição de características e atitudes que os distinguem dos demais: Polínicos diferencia-se pelo ouro das armas, pela fluidez acentuada do perfil e pela imobilidade; Ulisses pelo equilíbrio entre a capacidade física e a capacidade intelectual, bem como pelo envolvimento numa actividade concreta – está a passar revista às suas tropas (196: ἐπιπωλεῖται⁵³). Esta ideia é corroborada pelo próprio número de versos atribuídos à consideração de cada um dos guerreiros em causa: nos dois textos, são estes os que recebem mais versos, dentro da *teichoscopia*⁵⁴.

⁵¹ *Vd. Grube, op. cit.*, 191: “Spaces are distinguished by the movement of the leaders and regiments. The leaders are identified and pointed out by their movements and their situation near specific places”.

⁵² A quem é aplicado um composto de ἵστημι: παραστατεῖν (160).

⁵³ A sua actividade (196: ἐπιπωλεῖται) é valorizada pelo contraste estabelecido com a imobilidade das suas armas (195: κεῖται) e pela rima interna, que deriva das duas formas verbais e da posição que ocupam no verso.

⁵⁴ No texto de Eurípides, Hípomedonte recebe onze versos, Tideu dez, Partenopeu nove, Anfiarau oito e Capaneu catorze; Polínicos conta com mais de quinze versos – o último verso a seu respeito (171) é interrompido pela ἀντιλαβή. Na *teichoscopia* homérica, Agamémnon recebe dezassete versos, Ájax três, Idomeneu quatro e Ulisses trinta e um.

Para o receptor de *Fenícias* a conjuntura de todas estas informações referentes à descrição dos guerreiros e do exército significaria o acesso a coordenadas que lhe permitiriam construir mentalmente a imagem da cidade, do exército e dos seus chefes. A segunda parte do prólogo fornece, assim, o enquadramento espacial que estava a faltar à peça⁵⁵. Na primeira parte, Jocasta fornece uma perspectiva essencialmente individual e familiar do conflito: a querela entre Etéocles e Polinices é delineada do ponto de vista da mãe que vê os dois filhos em luta aberta, no cumular de uma história infeliz, que marcou toda a sua família. Aqui, o receptor colhe uma perspectiva individual do conflito, é certo, sobretudo através da relação que se estabelece entre Antígona e Polinices, mas também uma perspectiva geral do conflito⁵⁶, que implica toda a cidade, fundamental para posteriores sequências dramáticas, como, por exemplo, a morte de Meneceu, ou o embate dos dois exércitos⁵⁷.

Todavia, uma descrição catalogar com alguma extensão comporta, pela sua própria natureza, o risco da incursão numa certa repetitividade e numa certa monotonia de estratégias técnico-compositivas. O poeta épico não é alheio a esta contingência e, por isso, lança mão de alguns processos estéticos e expressivos, que conferem dinamismo e vitalidade ao texto, alcançados, por exemplo, através da busca do efeito de simetria. Neste âmbito, destaca-se o uso correlativo de μέν e δέ⁵⁸ e de expressões como a que figura, quatro vezes, em anáfora, entre o verso 209 e o verso 221 (209, 212, 216 e 221: ἀλλ' ἔτε). Do mesmo modo, salienta-se o paralelismo de construções e de posições no verso, verificável, por exemplo, em expressões como estas, referentes a Agamémnon: καλὸν δ' οὕτω... οὐδ' οὕτω γεραρόν (169-170)⁵⁹, ou em versos tão distantes um do outro como os que se iniciam, respectivamente, por Δεύτερον (191) e

⁵⁵ As *Fenícias* são exemplares no que se refere à importância que o poeta atribui à configuração do enquadramento espacial das suas peças, como se pode perceber pelas odes corais. Neste sentido, *vd.* Barlow, *op. cit.*, 17-42.

⁵⁶ *Vd.* Grube, *op. cit.*, 184: "Our attention is concentrated both on the house and family and on what is beyond the walls. (...) This scene (...) has to do with the here and now more than with the past: like its counterpart in the *Iliad*, it is the result of a series of consequential past actions".

⁵⁷ Antes disso, é necessário deixar claro que a cidade está efectivamente em risco, pois só assim serão compreensíveis actos pela sua salvação.

⁵⁸ *Vd.* 168-169, 193-194, 195-196, 210-211 e 234-236.

⁵⁹ Para além do paralelismo resultante da posição no verso, as expressões comportam, ainda, uma sugestão quiástica e implicam o *enjambement*, que contribuem para a valorização da ideia que transportam.

Τὸ τρίτον (225). Outros recursos estilísticos frequentes são o quiasmo⁶⁰ e a metáfora⁶¹. O uso expressivo de imperativos, interjeições e vocativos⁶² evidencia a sua eficácia na produção de uma inflexão na continuidade do discurso.

É a mesma consciência da necessidade de variar e de dinamizar o discurso que leva Eurípides a adoptar estas e outras estratégias literárias, como se demonstrou, ao longo da análise do texto⁶³, a que se juntam a alternância entre texto dito e texto cantado, bem como o uso da ἀντιλαβή⁶⁴.

A título conclusivo, dir-se-á, portanto, que a *teichosopia* euripídiana cumpre, plenamente, os requisitos necessários à emulação artística: o poeta deixa-se influenciar por um modelo, mas não se limita à imitação acrítica; a sua individualidade artística espalha as suas marcas ao longo do texto literário, à medida que desenvolve a estrutura comum, aproveitando elementos do predecessor, adaptando, rejeitando ou substituindo outros, de acordo com a sua própria apetência estética e compositiva e com a evolução do gosto artístico.

⁶⁰ Vd. 179: βασιλεύς τ' ἀγαθὸς κρατερός τ' αἰχμητής; 202: παντοίους τε δόλους καὶ μήδεα πυκνά; 237: Κάστορά θ' ἰππόδαμον καὶ πῦξ ἀγαθὸν Πολυδεύκεια.

⁶¹ Vd. 197, 212 (ὑφαινον) e 222.

⁶² Vd. 172, 182, 192 e 204.

⁶³ A título ilustrativo, pode-se apontar o uso alargado de imperativos, interjeições e vocativos: regra geral, Antígona interpela o Pedagogo, com um vocativo, do género de ὦ γεραιέ ou de ὦ γέρον, enquanto este se lhe dirige por παρθένε, δέσποινα ou τέκνον (vd. *Ilíada*, III, 162); interjeições e imperativos são, também, muito frequentes: 92, 101, 103, 106, 117, 118, 122, 123, 135, 141, 154, 158, 168, 171, 173 e 193.

⁶⁴ Vd. 122, 132, 133, 161, 171 e 180.