

humanitas

Vol. XLIX

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS



HUMANITAS

Vol. XLIX • MCMXCVII



A DESCRIÇÃO DO EXÉRCITO EM EURÍPIDES II - a) O choque de falanges nas falas de Mensageiros

CARMEN SOARES
Universidade de Coimbra

A guerra decide-se no choque das armas, quando os homens, actores-vítimas, medem forças e desempenham, para o bem e para o mal, o seu papel em campo de batalha. Por contraste a mulher – como já tivemos oportunidade de o dizer – naturalmente arredada da acção, é uma observadora emocionada dos preparativos para o embate ou dos momentos de lazer que, esporadicamente, aos guerreiros é dado usufruir¹.

No cuidado constante em fazer de quadros extracénicos, como são os do confronto de exércitos, momentos dramaticamente bem sucedidos, Eurípides vai utilizar como seus relatores membros da comunidade guerreira. São da responsabilidade enunciativa de mensageiros-narradores homodiegéticos os quatro retratos que do choque sangrento de guerreiros nos lega a sua obra: *Heraclidas* 799-866; *Suplicantes* 650-730; *Fenicias* 1090-1199, 1217-1263 e 1356-1479. Para além de possuírem um porta-voz tipo, a figura do Mensageiro, todos estes passos comungam ainda da particularidade de apresentarem uma estrutura recorrente do ponto de vista temático e compositivo. As descrições de batalha são, por conseguinte, ‘cenas típicas’ de evidente inspiração homérica. Entende-se melhor essa construção de quadros mediante a repetição de itens comuns através de uma análise comparada dos diversos passos. Uma vez que este trabalho já foi alvo da nossa atenção, limitamo-nos a retomar o esquema desse núcleo comum, por forma a tornar mais nítida a análise pormenorizada que se fará dos referidos momentos².

¹ O estudo desta temática já o apresentámos em número anterior desta mesma revista, cfr. “A descrição do exército em Eurípides”, *Humanitas* 48 (1996) 61-94.

² O estudo sobre essa matéria, intitulado “O confronto de exércitos em Eurípides: a retórica

I- Preparativos:

1- sacrifícios propiciatórios (*Heracl.* 819-22; *Ph.* 1090-2)

2- disposição das tropas para combate:

a) referência separada às duas frentes inimigas

(*Supp.* 653-65; *Ph.* 1093-1101)

b) disposição relativa das duas frentes

(*Heracl.* 800 sq.; *Supp.* 666 sq.)

II-Tentativa de evitar o confronto

(para não proporcionar o derramamento de mais sangue inocente):

1- pela palavra

(*Supp.* 668-72; *Ph.* 1460-4)

2- pelo duelo

(*Heracl.* 804-17; *Ph.* 1217-63 e 1356-1424)

III- Sinal de início do confronto:

1- pelo silêncio

(Creonte não responde à proposta de entregar pacificamente os corpos aos Atenienses, *Supp.* 673 sq.)

2- pelo som da trombeta

(*Heracl.* 830 sq.; *Ph.* 1102 sq.; *Ph.* 1377 sq.)

IV- Confronto:

1- manobras

(*Heracl.* 823 sq.; *Supp.* 674-83; *Ph.* 1104-40 e 1466 sq.)

2- choque:

a) 1º embate

(*Heracl.* 832-8; *Supp.* 684-700; *Ph.* 1141-3 e 1468-72)

b) 1ª exortação à luta

(*Heracl.* 824-9; *Supp.* 701 sq.; *Ph.* 1143-8)

c) 2º embate

(*Supp.* 703-6; *Ph.* 1149-86)

d) 2ª exortação à luta

(*Heracl.* 838-40; *Supp.* 710-2)

3- desfecho:

a) vitória de uma parte e derrota da outra

(*Heracl.* 841 sq.; *Supp.* 718-23; *Ph.* 1187-95 e 1471 sq.)

do extra-cênico”, aguarda publicação nas Actas do Congresso Internacional “A retórica greco-latina e a sua perenidade”, que decorreu em Coimbra, nos dias 11 a 14 de Março de 1997.

- b) *aristeia* e/ou *androktasia* de um guerreiro
(*Heracl.* 843-7 e 859-63; *Supp.* 707-17)

V- Comportamentos pós-batalha:

- evita-se o saque e recolhem-se os mortos para lhes prestar honras fúnebres (*Supp.* 723-5);
- agradecimento à divindade pela vitória, erguendo um troféu de guerra a Zeus; despojar dos inimigos; recolher dos corpos para posterior prestação de honras fúnebres (*Ph.* 1472-7).

VI- Sentença final:

- a funcionar como moralidade ao relato acabado de fazer (a inconstância da fortuna, *Heracl.* 863-6, *Ph.* 1196-9 e 1478 sq.; elogio da *sophrosyne* e condenação da *hybris*, *Supp.* 726-30).

Estas longas falas têm uma motivação textual e factual que as torna naturais no contexto do teatro. Sob o ponto de vista discursivo elas são sempre antecedidas por um diálogo do mensageiro com outra personagem, através do qual se apresenta o assunto das mesmas³. O factor “suspense” –inerente ao relato de qualquer evento não presenciado– não reside, pois, nos factos em si, mas no modo como é apresentada a sua concretização. Uma vez que o espectador conhece a lenda mas ignora a forma como Eurípides dela se apropria, estes relatos funcionam como um factor de aumento de dramatismo⁴. O mensageiro encontra a “necessidade” da sua fala explicativa num claro pedido do interlocutor para uma narrativa pormenorizada dos acontecimentos acabados de enunciar⁵. Conhecer é um acto visivo; não chega saber, é preciso “ver”, nem que seja através dos olhos de outrem.

³ Sobre a estrutura tipificada das cenas do mensageiro vd. A.Rijksbaron, “How does a messenger begin his speech? Some observations on the opening lines of Euripidean messenger speeches”, *Miscellanea tragica in honorem J. C. Kamerbeek*, ed. Bremer, J. M., Radt, S. L., Ruijgh, C. J., Amsterdam (1976) 293-308 e J. M. Marcos Pérez, “El relato del mensajero en Eurípides: concepto y estructura”, *Minerva* 8 (1994) 77-97 (que considera a existência de um modelo tripartido em prólogo, narração e epílogo).

⁴ J. M. Marcos Pérez, *op. cit.*, 84.

⁵ A uma interrogativa (*Supp.* 647 sq.; *Ph.* 1086 sq. e 1354 sq.) segue-se o imperativo da ordem (λέξον, *Supp.* 649 e *Ph.* 1088; σήμαινέ μοι, *Ph.* 1355) para que o mensageiro desenvolva as notícias já resumidamente apresentadas. Esta disposição pode ser invertida e surgir primeiro a ordeu (ἀλλ' ἀνεθέ μοι πάλιν, *Ph.* 1207) e só depois a pergunta (*Ph.* 1208). Em *Heracl.* 797 sq. são a adversativa ἀλλά e o verbo voltivo θέλω que exprimem essa noção de pedido de um esclarecimento pormenorizado.

A linha condutora da nossa reflexão estará na modulação técnico-compositiva e estilística colocada pelo poeta nestes trechos de natureza predominantemente informativa⁶. Aspirando sempre a seduzir o público para um espectáculo sem dúvida doloroso, mas capaz de fazer apelo a uma diversidade de sentimentos (entusiasmo, empatia, repulsa, admiração ou pena-sofrimento), o poeta procura transformar uma fala *a priori* fadada à monotonia num momento de *variatio* discursiva e sinestésica. Para essa vivacidade do texto muito contribuem a compresença e alternância do discurso directo com o indirecto⁷, a variedade de tempos e modos verbais, a emergência do eu-emissor e do tu-destinatário (factores por excelência da personalização do texto). Num relato cuja longa extensão pode funcionar como elemento de dispersão, de todos os artifícios técnico-compositivos os apelos explícitos ao destinatário e o uso da interrogativa retórica são os que têm uma capacidade mais imediata de despertar o ouvinte⁸.

Por se tratar de passos extensos e que exigem uma reflexão relativamente demorada, não nos é possível apresentar o estudo dos quatro passos em conjunto. Abordamos agora as falas de *Heraclidas* e *Suplicantes*, remetendo para uma publicação futura as restantes, pertencentes à mesma peça (*Fenícias*), e, portanto, com mais afinidades entre si.

Heraclidas 799-866.

Já se encontra disposta frente a frente e pronta para o combate a infantaria dos dois exércitos, quando Hilo avança para o meio do campo de batalha. A descrição faz-se, segundo uma técnica “cinematográfica” tão do agrado do poeta, partindo do geral para o particular. Após um grande plano do objecto descrito, o campo de batalha, o sujeito da enunciação centra o seu foco num agente individual, o Heraclida (vv. 802 sq.). Note-se a preocupação “cénica” do narrador em fornecer coordenadas espaciais capazes de funcionar como “didascálias” de

⁶ O próprio estatuto de *ἄγγελος*, bem como a utilização do verbo cognato *ἀγγέλλω* (*Heracl.* 798; *Supp.* 638, 641, 643; *Ph.* 1334) ou de outros verbos ou expressões com o sentido de ‘transmitir saber, conhecimento’ (*σημανεῖ*, *Heracl.* 799; *εἶπε* *μῦθον*, *Ph.* 1335; *οἴσθη(α)*, *Ph.* 1357) são indicadores linguísticos dessa função informativa.

⁷ Discurso directo: *Heracl.* 804-10, 826 sq., 839 sq.; *Supp.* 669-72, 702, 711 sq.; *Ph.* 1145-7, 1225-35, 1250 sq., 1252 sq., 1365-8, 1373-6, 1432 sq., 1436 sq., 1444-53; *Hel.* 1543-6, 1560-9, 1579 sq., 1581, 1584-7, 1589 sq., 1593-5, 1597-9, 1503 sq. Discurso indirecto: *Heracl.* 811 sq., 828 sq.; *Supp.* 724 sq.; *Ph.* 1154 sq., 1174-6, 1461 sq., 1463 sq.

⁸ Evocação do destinatário: *Heracl.* 832, 853, 856; *Ph.* 1095, 1123, 1144, 1150, 1164, 1169, 1219, 1236; *Hel.* 1530, 1552, 1606, 1610, 1616. Interrogativas retóricas: *Heracl.* 816 sq., 832 sq.; *Supp.* 687-94.

um quadro apenas oferecido à imaginação do seu auditório: ‘nós colocámo-nos uns de frente para os outros’ (vv.800 sq.); ‘Hilo desceu da sua quadriga e pôs-se de pé no meio dos dois exércitos’ (vv.802 sq.).

Numa narrativa impregnada pela dramaticidade, o “discurso citado” impõe o seu cunho de dinâmica e presentificação de acontecimentos passados. Hilo apela ao zelo do adversário pelos seus concidadãos (‘E nem hás-de agir mal nem privarás Mícenas de um único homem’, vv. 806 sq.) e enuncia as partes do acordo (‘Se me matares, parte com os filhos de Hércules; se morreres, deixa-me usufruir das honras e do palácio paterno’, vv. 808-10). Libertar os guerreiros de sofrimentos desnecessários era por certo um dos argumentos mais convincentes para a aprovação da monomaquia a que se junta a natural admiração de um combatente por demonstrações de coragem (vv. 811 sq.)⁹.

A adversativa δέ do v. 813 marca desde logo o retrato do chefe argivo como contrário ao padrão de responsabilidade e preocupação com a vida dos seus homens, representado por Hilo. O mensageiro não alude a qualquer resposta verbal dada por Euristeu. Donde se conclui que ele, pelo silêncio e não aproximação do adversário, simplesmente recusa a proposta de duelo (vv. 813-5). A caracterização de Euristeu não é deixada à livre interpretação dos ouvintes. A arrogância e prepotência do chefe argivo transparecem do desprezo a que vota os que o rodeiam e esperariam ouvir um comentário à proposta que lhe fora acabada de fazer. Furtar-se à luta directa com o inimigo é ainda interpretado como sinónimo de cobardia (‘Mas Euristeu não só não respeitou aqueles que o ouviam, como também, sendo um chefe cobarde (αὐτοῦ δειλίαν στρατηγός ᾔν), não se aventurou a aproximar-se do vigoroso exército [dos Atenienses]’, vv. 813-15¹⁰). O discurso avaliativo de tom pejorativo vem coroado por uma exclamação clara de difamação: ‘E foi um tal sujeito que veio para submeter os descendentes de Hércules?’ (vv. 816 sq.). Em termos de *praxis* bélica, estas palavras depreciativas do mensageiro são um reflexo indirecto da prática comum de insultar o inimigo (sobretudo antes de se dar o choque das forças oponentes).

⁹ Outros passos ilustrativos da boa recepção por parte do exército da proposta de duelo são por exemplo *Il.* 3. 11sq. e *Ph.* 1238 sq.. Tal como os soldados apreciam demonstrações de valentia, também os protagonistas de um duelo gostariam de ver reconhecido o seu valor pessoal (J. J. Glück, “Reviling and monomachy as battle-preludes in ancient warfare”, *AC* 7 (1964), 31). De facto a obtenção de glória é um dos principais objectivos para a realização dos duelos na épica (cfr. F. Létoublon, “Défi et combat dans l’*Iliade*”, *REG* 96 (1983), 42 sq.). Embora Hilo não evoque esta como uma das razões que o levam ao combate singular, indirectamente o mensageiro sugere, pela designação de κάκιστος atribuída ao adversário, ser o seu chefe o ἄριστος.

¹⁰ δ’ οὔτε τοὺς κλύοντας αἰδέσθεις λόγων.

Mas são também marca da interferência do sujeito da enunciação no registo que actualiza.

Inviabilizado o diálogo com o inimigo, Hilo é forçado a retirar-se do μεταίχμιος para junto dos seus homens (v. 818). Retomada a cena inicial – confronto iminente dos dois exércitos – está criado o ambiente para a realização de novos *sphagia* diante das linhas de combate. Que se trata de propiciar a vontade divina para favorecer o empreendimento dos ofertantes confirma-o a adjectivação οὐριον (v. 822), que, em contexto sacrificial, equivale a καλόν. A tradição militar das vítimas animais usadas nos sacrifícios corrobora a preferência pela emenda de Helbig que altera a lição λαϊμῶν βροτείων para λαϊμῶν βοείων¹¹. No entanto a possibilidade de interpretar βρότειος (‘ensanguentado’) como derivado de βρότος é uma alternativa ao significado ‘humano, mortal’, que vê no texto uma alusão ao sacrifício de Macária. Continuando esta questão filológica, como muitas outras do mesmo género, até ao momento privada de uma solução sem margem para contestação, consideramos a recente argumentação de Wilkins em favor da versão βοείων a mais bem fundamentada¹².

Os homens tomam posições: uns montam para os carros; outros cerram fileiras, protegendo-se lado a lado debaixo dos escudos (vv. 823 sq.)¹³. Diferen-

¹¹ Para apoiar a sua escolha pelo sacrifício de animais, Diggle chama à colação *Ph.* 1255, onde se lê μάλιστα δὲ μῆλ' ἔσφαζον. Se na maioria dos casos não há qualquer indicação relativa ao nome das vítimas animais, contudo tem-se por lógico que, pela sua facilidade de deslocação no terreno, os rebanhos de gado ovino e caprino fossem os que usualmente acompanhavam um exército em marcha (M. H. Jameson, “Sacrifice before battle”, in Hanson, V. D., *Hoplites: the classical Greek battle experience*, (London 1991) 198– veja-se a este propósito o testemunho de *X. An.* 6. 4. 22). O sacrifício de bois estaria, por seu turno, mais adequado a um exército estacionado perto de uma cidade, como é o presente caso.

¹² Enquanto E. B. England a propósito de *IA* 1083 (ed. comm., *The Iphigenia at Aulis of Euripides*, New York, 1979) opta pela leitura ‘pescoço(s) ensanguentado(s)’, J. Wilkins (ed. comm., *Euripides. Heraclidae*, Oxford, 1993, 159) considera implausível esta derivação e sugere como correctas as emendas βοτείων ou βοείων. É de assinalar a rejeição comum de ver neste passo uma alusão ao sacrifício humano.

¹³ Colocar o combate por meio de carros a par das falanges de hoplitas não deixa de ser um anacronismo histórico e um reflexo da riqueza intertextual da tragédia euripídiana. No período heróico espelhado nos *Poemas Homéricos*, os carros não combatem em batalhões; servem como meio de transporte para levar os guerreiros para a refrega. O condutor do carro geralmente deixa o seu senhor no campo de batalha e retorna à retaguarda, onde permanece até chegar o momento de recolher novamente o guerreiro ou de lhe prestar outro tipo de auxílio. O caso de Diomedes é uma excepção, uma vez que é ele que leva o seu carro. De elevado valor económico e significado social, o carro e os cavalos deviam ser preservados (H. van Wees, “The Homeric way of war: The *Iliad* and the hoplite phalanx (I), *G & R* 41 (1994) 10-12 e bibliografia aí indicada, nota 25). Sobre o desaparecimento deste tipo de combate com o surgimento dos hoplitas cfr. A. M. Snodgrass, *Arms and armour of the Greeks* (London 1967) 60, 87 sq.

temente do que se passa em *Suplicantes* e *Fenícias*, o primeiro embate descrito não se inicia sem antes terem sido pronunciados os incentivos às forças beligerantes. Através de um discurso patriótico, é durante a parada dos guerreiros que os generais de ambas as partes exortam os seus homens à luta¹⁴. Ao fazer seguir a citação da fala do chefe ateniense pelo discurso indirecto do argivo, temos uma vez mais a variação discursiva acompanhada de uma motivação psicológica, que, deste modo, denota a parcialidade do sujeito da enunciação. Como é óbvio, as palavras citadas valorizam o seu autor diante daquele cujo verbo é apenas enunciado indirectamente. Não podemos contudo obliterar uma justificação de natureza física para esta atribuição de discursos. Em abono do princípio da verosimilhança, o mensageiro retém na memória mais facilmente as palavras de encorajamento do seu chefe do que as do adversário, situado do outro lado do campo de batalha. Ao nível linguístico, a própria adjetivação que introduz o discurso directo significa a valoração dada ao autor do mesmo: ‘O chefe ateniense exortava o seu exército com as palavras que convêm ao homem nobre (οἷα χρῆ τὸν εὖγενῆ)’ , v.825.

Em igual número de versos o mensageiro apresenta as palavras pronunciadas pelos dois generais, as quais se aproximam pelo seu motivo central: apelo ao amor que os indivíduos têm pelo solo com que se identificam. Contudo tanto os destinatários e a modulação conferida pela selecção vocabular às duas exortações, como o carácter dos seus autores e a natureza do empreendimento militar que comandam, permitem distingui-las. Enquanto o chefe ateniense se dirige a membros da sua comunidade, aos *ἔμπολιται*, e apresenta, por isso mesmo, o apelo à defesa (*ἀρκέσαι*) da terra mãe – que alimenta (*βοσκούσῃ*) e dá vida (*τεκούσῃ*) – como um imperativo (*χρεῶν*), decorrente dessa evocação a um amor umbilical (vv. 826 sq.); o adversário, por seu turno, assenta a sua exortação aos aliados (*συμμάχους*) no respeito por um código militar que reprime a desonra (*μὴ κατασχῦναι θέλειν...ἐμίσησε το*, vv. 828 sq.).

O avanço das tropas e o início do combate são geralmente sinalizados por uma indicação sonora: o toque da *σάλπιγξ*. Depois de referidos os sons humanos da guerra (a palavra), faltava transmitir as percepções acústicas dos seus instrumentos. Ao som alto (*ῥοθιον*) da trombeta tirrena outros se sucedem

¹⁴ Esta é uma prática comum na guerra entre falanges de hoplitas. Em Homero, porém, essa arenga dá-se preferencialmente durante o avanço das tropas ou no ponto culminante do confronto (J. B. Hainsworth, “Joining battle in Homer”, *G & R* 13 (1966) 164). Como testemunham os vv. 839 sq., Eurípides dá voz a ambas as práticas.

(vv. 830 sq.)¹⁵. São eles o retinir das armas (πάταγον ἀσπίδων βρέμειν, v. 832) e o choro e lamento dos guerreiros de ambas as partes (στεναγμὸν οἰμωγῆν θ' ὁμοῦ, v. 833).

A comoção que transpira destes versos trai por completo quaisquer expectativas de uma isenção do sujeito da enunciação face ao enunciado: ‘Quando o som estridente da trombeta tirrena deu o sinal e eles se engalfinharam na luta, imaginas tu quão sonoro era o retinir do chocar dos escudos, quão punjente era o lamento de ambas as partes?’ (vv. 830-33). À visão sobrepôs-se o apelo auditivo, directamente orientado para um tu, circunstanciado na história à figura de Alcmena. O uso do presente vem conferir um realce acrescido ao conteúdo do texto, despertar a atenção dos ouvintes para o que se diz e articular de novo o cénico (Alcmena) com o extra-cénico (campo de batalha). Esta vivacidade e emotividade do discurso encontram um suporte figurativo no recurso à interrogativa retórica e à anáfora (πόσον τιν (ἄ).../...πόσον τινῶ, vv. 832 sq.). Aquela significa a admiração pela grandeza do sofrimento; esta revela uma quase simultaneidade entre os quadros do embate das armas e do sofrimento dos guerreiros.

Ao carácter emotivo deste resumo do quadro geral da batalha, o mensageiro faz seguir, de forma mais explanada, o progresso do confronto até à fuga do exército argivo (vv. 834-42). A preocupação em fornecer um relato claro e ordenado dos eventos revela-se desta vez no recurso a advérbios de tempo –τὰ πρῶτα, v. 834; τὸ δεύτερον, v. 836. Deste modo Eurípidés transfere para a personagem simples que é o mensageiro a observância de uma técnica elementar nas regras da retórica. Distinguem-se duas fases no combate. Num primeiro momento os Argivos quebram as forças aos inimigos, para de seguida se retirarem. Os Atenenses vêm-se, então, obrigados a mudar de estratégia e sustentam o confronto (ἐκατέρει μόχη, v. 837). O cerrar das fileiras à maneira hoplita –cada guerreiro cruza o pé com o seu companheiro do lado, v. 836 sq.–

¹⁵ Estudo interessante sobre o significado e utilização da trombeta na guerra é o de P. Krentz, “The salpinx in Greek warfare”, in Hanson, V. D., *Hoplites: the classical Greek battle experience* (London 1991), 110-20. Sabe-se que ela soava antes do combate e muito raramente no seu decurso; a sinalizar a retirada aparece poucas vezes. Uma das suas características essenciais é a que o dramaturgo aqui aponta: o som elevado. Quanto aos usos militares da trombeta na época clássica, eles resumem-se a seis: convocar os homens para a guerra; acordar os guerreiros; convocar e dispor os guerreiros em linha; estabelecer o silêncio entre as tropas; sinalizar o ataque; sinalizar a retirada. Já anteriormente J. K. Anderson, “Cleon’s orders at Amphipolis”, *JHS* 85 (1965) 1sq. notara a execução de toques distintos para indicar ataque e retirada.

não impede, no entanto, a perda de muitas vidas nos dois exércitos (πολλοί δ' ἔπιπτον, v. 838).

É necessário um segundo incentivo às tropas para que estas recobrem forças. Depois de ter usado por duas vezes uma mesma técnica de apresentação dos discursos dos generais – discurso directo do ateniense, seguido do indirecto do argivo – o poeta confere variação enunciativa à fala do mensageiro, fazendo-o citar em simultâneo o discurso directo de ambos. Apenas porque os destinatários divergem, o unísono não é pleno: ‘Filhos de Atena! (ἜΩ τὰς Ἀθήνας) Filhos da terra argiva! (ἜΩ τὸν Ἀργείων γῆν σπεύροντες) Não haveis de preservar a vossa cidade da desonra?’ (vv. 839 sq.). A alternar com o imperfeito do indicativo do cenário do embate, surge agora o futuro ao serviço da exortação.

Há que oferecer um relato consciencioso e realista dos factos e admitir que a vitória não foi fácil (μόλις δὲ πάντα δρωντες) nem isenta de dor (οὐκ ἄτερ πόνων), v. 841.

Com a deserção do exército inimigo, o desfecho da batalha parece estar dado. Esperar-se-ia que o “pano” caísse sobre o drama acabado de encenar. Tal não se verifica, pois segue-se um subquadro da actuação em campo e da solução do confronto. De nítida inspiração épica é a técnica narrativa que consiste em fazer seguir uma breve descrição do embate de massas das acções singulares de um herói, ou seja a sua *aristeia* ou a sua *androktasia*¹⁶. No presente caso, a captura de Euristeu por Iolau configura-se como uma *aristeia*, cuja particularidade e originalidade em relação à de Teseu de *Suplicantes*, que consideraremos mais adiante, reside no cenário maravilhoso –o mesmo é dizer sobrenatural– de que se reveste. Para uma mais clara compreensão do passo, podemos subdividi-lo em três partes:

- início da perseguição de Euristeu (vv. 843-7);
- epifania de Hércules e Hebe e conseqüente rejuvenescimento de Iolau (vv. 849-58);
- captura de Euristeu (vv. 659-63).

A subida do velho Iolau para o carro de Hilo, no momento em que este perseguia Euristeu, o mensageiro ainda a apresenta como um acto por si próprio testemunhado: ‘Até agora falei do que eu próprio vi’ (δεῦρο δ' αὐτὸς εἰσιδὼν, v. 848)¹⁷. Quanto ao rejuvenescimento e feitos bélicos de Iolau, esses só podem

¹⁶ J. B. Hainsworth, *op. cit.*, 158-66, em especial p. 165.

¹⁷ A presença de Iolau no carro de Hilo pode levantar algumas questões relativamente à

ser tidos como um milagre pelo narrador e até pelo narratário (κλύειν δὴ θαύματος πάρεστί σοι, v. 853). Como o sujeito da enunciação tem o cuidado de sublinhar, o relato miraculoso não se baseia no seu testemunho ocular, mas numa versão ouvida de terceiros: ‘de agora em diante vou contar o que ouvi de outros’, v. 847. Também a epifania vem certificada pela autoridade dos mais entendidos na matéria (οἱ σοφότεροι): ‘No dizer dos mais sábios [os astros] são o teu filho e Hebe’, vv. 856 sq.¹⁸. Aqui o presente (λέγουσι) reforça a auréola de intemporalidade própria dos fenómenos divinos.

O vocabulário que delinea o quadro da epifania é todo ele, por condição inerente, hierático. O espaço é venerável (σεμνὸν...πάγον) e consagrado à divina (δίας) Atena Palemida (vv. 849 sq.). A linguagem hermética do divino serve-se do oxímoron e da redundância para se exprimir. Hebe e Hércules revelam-se através de fenómenos celestes. Paradoxalmente temos astros (luminosos) que ocultam o carro na escuridão de uma nuvem (ἔκρυψαν ἄρμα λυγαίῳι νέφει, v. 855). Agora é na ‘escuridão sombria’ (ἄρφνης ἐκ δυσαιθρίου) que se realiza o maravilhoso: o rejuvenescimento (vv. 857 sq.). A treva veda a olhos humanos a contemplação da potência divina, naturalmente insondável para os mortais.

Iolau pode então concretizar o seu sonho: vingar-se dos inimigos, o mesmo é dizer capturar o seu chefe (vv. 851-3). A preocupação do poeta em destacar e conferir maior vivacidade ao ponto climático da intervenção de Iolau espelha-se na escolha do presente histórico (αἶρεϊ, v. 859; ἦκει, v. 862).

As reflexões pessoais que o mensageiro tece a propósito de Euristeu servem de mote à moralidade com que encerra o seu discurso. O prisioneiro vem epitetado de ‘o general outrora feliz’ (τὸν στρατηλάτην...τὸν ὄλιβιον πάροιθε, vv. 862 sq.). A temática de reflexão dos últimos quatro versos é uma

utilização deste veículo na guerra. Geralmente transportava duas figuras: o condutor (ἡνίοχος) e o guerreiro (παραιβάτης). O texto diz-nos que Iolau é içado para o carro vv. 844 sq.) e toma as rédeas nas mãos. Esta última informação parece fazer jus à tradição mítica que o apresenta como o ἡνίοχος de Hércules. Embora regra geral o condutor seja de condição inferior à do guerreiro, essa não é uma situação obrigatória. Conforme testemunho de *Il.* 5. 221-38, quando são indivíduos do mesmo estrato social, há uma certa flexibilidade, denotada pela possibilidade de discutir qual dos dois deve guiar o carro.

¹⁸ Não se julguem, porém, as epifanias recursos meramente poéticos. São numerosos os testemunhos de historiadores antigos da sua utilização por parte de generais (W. K. Pritchett, *The Greek way of war. Part III* (Barkley 1979) 19-39). Pode até confirmar-se que os generais se serviam da crença nas epifanias de deuses e heróis como meio de incentivar os seus homens ao combate (*idem*: 44). Dessa realidade também nos deram conta os pintores. Em Atenas, na *Stoa Poikile*, Polignoto e Mícon ilustram a batalha de Maratona, onde podia ver-se Hércules a combater ao lado de Atena (Paus. 1. 15, 3).

das mais caras à cosmovisão trágica: a inconstância da fortuna¹⁹. A própria selecção vocabular traça os contornos moralizantes do epílogo. Fica sugerido pelo infinitivo μαθεῖν que a sorte daquele homem (τῆ...τύχη) deve ser tida por todos os mortais (βροτοῖς ἀπασι...κηρύσσει) como uma lição (vv. 863 sq.). Desta vez o presente tem um valor aforístico, pois estamos perante uma actualização do discurso abstracto, onde se veiculam máximas tidas como “verdades” fora de qualquer referência espacial ou temporal. O exemplo de Eurísteu demonstra que ninguém deve invejar a sorte alheia (μὴ ζηλοῦν...ἴδῃ τις, vv. 865 sq.), antes que o seu detentor tenha perecido isento de qualquer revés da fortuna. Sendo a sua instabilidade um princípio da precaridade da vida humana, julgar-se feliz antes de ver chegado o derradeiro dia será uma atitude própria de quem carece de um dos valores mais apreciados pelo pensamento clássico: a σωφροσύνη²⁰. Como conclui o mensageiro (e com ele o nosso poeta): ‘pois são efémeros os dons da fortuna’ (ὥς ἐφήμεροι τύχαι, v. 866).

¹⁹ Regra geral os reveses da fortuna surgem na sequência de atitudes ou acções humanas excessivas, isto é, que chocam com a virtuosa “justa medida”. Referimos a título ilustrativo apenas três figuras tratadas pelos grandes trágicos. O Agamémnon de Ésquilo, o conquistador de Tróia, chega à pátria coberto de glória, para morrer às mãos do amante da esposa adúltera. A queda do herói surge como o castigo merecido, para quem, na Frígia, destruiu altares e templos dos deuses, para quem sacrificou a própria filha em nome de uma expedição que viria cumulá-lo de riquezas e prestígio pessoais, para quem ousa entrar em casa pisando um tapete de púrpura – honra que só aos deuses assistia – e, assim simbolicamente se assume como um ὕβριστής.

Na *Antígona*, Creonte proíbe o sepultamento de Polinices, gesto que aos olhos dos costumes religiosos se configura como um ultrapassar das barreiras impostas ao homem. Na verdade a protagonista apresenta os rituais funerários devidos ao irmão como uma exigência de Hades (519). Já o coro indiciara que o desprezo das leis divinas se constitui como um acto de insolência (“se da terra preza as leis e dos deuses / na justiça faz fé, grande é a cidade”, 368-71, trad. de M. H. da Rocha Pereira, 1987).

Hípólito, da obra homónima de Eurípidés, era um jovem de carácter modelar. Casto e amigo do pai, repartia o seu tempo entre o salutar contacto com a natureza e a veneração à deusa virgem, Ártemis. Porém essa devoção era exclusivista e, por isso mesmo, tida como insolente por Afrodite. A morte virá colhê-lo nas teias do amor incorrespondido, pela mão de uma madrastra despeitada.

²⁰ Cresos, Hécuba e Andrómaca são exemplos que Heródoto, no primeiro caso, e Eurípidés, nos outros dois, imortalizaram como paradigmas literários da inconstância da felicidade. Ao poderoso e rico monarca bárbaro, Sólon não reconhece o título de mais afortunado dos mortais, pelo que é despedido pelo anfitrião. Só depois de se ver na eminência de ser cremado vivo, Cresos compreenderá que o sábio ateniense tivera razão em não o ter por feliz antes de terminados os seus dias (Hdt. 1. 30-33, 1). Da galeria de figuras femininas da tragédia eurípidiana destaca-se Hécuba, a cujo sofrimento de mãe privada da sua prole e rainha viúva, ultrajada pela condição de cativa, o poeta dedica duas peças, *Hécuba* e *Troianas*. Também a esposa de Heitor, nora de Hécuba, vive o drama do infortúnio, na peça homónima do nosso tragediógrafo. Na sua condição de princesa troiana, era invejada pelas outras mulheres; com a sujeição de Tróia vê o filho ser atirado do alto das muralhas da cidadela e acaba a servir o leito de Neoptólemo.

Suplicantes 650-730

Ao contrário das outras figuras de mensageiro, o autor do discurso em análise não tem uma participação activa na batalha que relata. Por circunstancialismos da história, o seu papel foi o de simples observador. Como ele próprio revelara anteriormente, é de naturalidade argiva e a sua condição, no momento do confronto entre as tropas atenienses e tebanas, é de prisioneiro destas últimas (vv. 635-9). A importância destes dados biográficos torna-se relevante pela modulação que traz à focalização da diegese.

Tal como a Antígona e o Pedagogo no início de *Fenícias*, este mensageiro instala-se nas muralhas da cidade para observar a batalha que decorre na planície dianteira. A localização do observador autoriza-nos a considerar uma *teichoskopia* o acto dramático-enunciativo em questão. Na verdade, o mensageiro não só se encontra sobre as muralhas (ἔστην... πύργον, v. 652), como a paisagem descrita é extracénica. A consideração do tempo da diegese face ao do discurso leva-nos, porém, a precisar a terminologia *teichoskopia*. Diferentemente do que se verificara com o modelo homérico e seu derivado euripídiano *Fenícias* 88-201, o tempo do discurso é posterior ao da diegese, isto é, os factos são apresentados em diferido. Porque a descrição é ulterior, achamos conveniente designar de “*teichoskopia* indirecta” a fala do mensageiro de *Suplicantes*.

Quanto à focalização da história, ela sai, uma vez mais, fortemente condicionada por um partidarismo do seu autor face ao perspectivado. Também este mensageiro está nitidamente a favor de uma das partes beligerantes – a ateniense. Torna-se mais significativa esta preferência, se considerarmos que ela não assume um carácter de necessidade. Ou seja, o mensageiro não admira a acção dos guerreiros de Atenas porque eles são seus compatriotas ou irmãos de armas, numa luta travada lado a lado. Mas, uma vez que a vitória ateniense ocasiona a recuperação dos corpos dos chefes argivos e, muito particularmente, a sua própria fuga (vv. 752 sq.), fica assim justificado em grande medida o reconhecimento-simpatia que nutre por aqueles guerreiros.

Situada a acção no tempo – o romper da aurora – e no espaço – as muralhas de Tebas, junto à porta Electra (vv. 650 sq.) – o mensageiro “actualiza” o seu discurso recorrendo ao presente histórico ὄρω (v. 653). Como vem sendo hábito da técnica descritiva do poeta, à apresentação geral do corpo de guerreiros segue-se, espreado ao longo de dez versos, um desenvolvimento pormenorizado desse relance do olhar.

As três unidades especificadas – infantaria (τευχεσφόρος λαός), cavalaria (ἰπότες ὄχλος) e carros (ἀρμάτων ὀχήματα) – são apresentadas

no momento em que se dispõem para o combate. Daí que predominem verbos de valor estático e/ou complementos circunstanciais de lugar onde. A infantaria estende-se para cima (ἐκτείνοντ' ἄνω, v. 654), em direção ao monte Isménio (Ἰσμῆνιον πρὸς ὄχθον, v. 655). De entre a multidão de guerreiros, a atenção do ouvinte é orientada para dois sub-grupos, cada um deles comandado por um ἄναξ, que o recurso à anáfora coloca em destaque: αὐτόν τ' ἄνακτα (Teseu, vv. 656)...αὐτόν δὲ Πάραλον (v. 659). Dos homens que acompanham o primeiro indica-se o seu posicionamento na ala direita (δεξιὸν...κέρας) bem como a sua imobilização (τεταγμένους), vv. 657 sq. Páralo, por sua vez, encontra-se nas proximidades da nascente de Ares (κρήνην παρ' αὐτήν Ἄρεος, v. 660). A referência às duas restantes unidades militares é bastante mais breve e sem qualquer pormenorização de figuras individuais. Os critérios de identificação mantêm-se; repete-se o participio perfeito de τάσσω, acompanhado de complemento circunstancial de lugar: 'a cavalaria encontrava-se estacionada diante das fronteiras do acampamento; a unidade dos carros de combate estava abaixo do túmulo do venerando Anffion', v. 661.

A preponderância que assume o exército invasor torna-se evidente pela própria comparação do número de versos que no seu discurso o mensageiro dedica à descrição dos guerreiros de ambos os lados. Agora são apenas necessários dois versos para apresentar o contingente tebano. Continua a ser a associação de uma forma verbal estática a um complemento de lugar a trave sintáctica da sua representação discursiva. O espaço é desenhado por um contraste: os guerreiros tebanos estão diante das muralhas (ἦστο πρόσθε τευχέων, v. 664), tendo por trás de si o objecto da disputa, os cadáveres dos chefes argivos (νεκροὺς ὄπισθεν θέμενος, v. 665).

Depois de ter sido levado a "olhar" separadamente as frentes inimigas, o ouvinte depara-se com a soma dessas duas perspectivas e assiste à disposição relativa dos exércitos beligerantes. Por meio de uma construção poliptótica apresentam-se cavaleiros e carros colocados de frente para os seus congêneres adversários (ἰππεῦσι δ' ἰππῆς...;...ἀντί' ἄρμαθ' ἄρμασιν, vv. 666 sq.).

Desde o início da peça são apresentadas duas vias para solucionar o conflito entre Tebanos e mães e órfãos dos heróis argivos mortos às portas da cidade cadmeia: tratado amigável ou guerra²¹. Já anteriormente incumbido da missão de informar o adversário da vontade de Teseu em recuperar os corpos

²¹ Soluções postas tanto na boca de Etra (vv. 24-6) como na de seu filho Teseu (vv. 346-8; 385-90).

sem fazer a guerra (vv. 385-7), é na iminência do combate que o Arauto vê chegada a ocasião de transmitir essa mensagem (vv. 669-72):

‘Silêncio, senhores! Silêncio, fileiras dos Cadmeus!
Escutai! Nós estamos aqui movidos pelo propósito
de sepultar os nossos mortos, em cumprimento de
uma lei pan-helénica. Não há necessidade de

[provocarmos a carnificina’

(vv. 669-72)

Esta é a primeira vez que, nesta fala do mensageiro, o dramaturgo recorre ao discurso directo²². Deste modo o discurso ganha em vivacidade não só devido à citação, mas ainda pela diversificação das vozes, pois os sujeitos da enunciação são figuras diferentes. O poder persuasivo da palavra oferece uma contrapartida humana a não negligenciar: poupar o derramamento desnecessário de sangue. À semelhança de Hilo de *Heracidas*, esse é um dos argumentos para evitar o confronto. Advém-lhe um outro de carácter legalista. Ou seja, o desejo de dar sepultura aos guerreiros mortos em combate afinal não é uma petição arbitrária, mas sim o cumprimento de uma lei pan-helénica. Devido à prepotência e intransigência de Creonte, a guerra que os Atenenses “são obrigados” a travar com os Tebanos pode, por isso mesmo, considerar-se justa²³.

Assim como para *Heracidas* (v. 813), o silêncio surge aqui como réplica negativa a uma proposta pacifista (v. 673). A reforçá-la, temos uma postura que transmite a vontade de Creonte em dar início ao combate massivo: ‘A estas palavras Creonte nada respondeu, antes permaneceu silencioso em poder das suas armas’ (vv. 673 sq.). A forma verbal de valor incoativo *κατῆρχον* (v. 675) dá sentido ao início da refrega. Porque passamos a assistir à descrição de uma acção, o domínio cabe agora a verbos de movimento. A primeira unidade militar a ser apresentada é a dos carros (vv. 674-9). O pormenor das manobras corrobora a nossa anterior reflexão sobre a utilização dos carros essencialmente como veículos. Eles abandonam a retaguarda e atravessam as outras unidades do seu exército para irem colocar os guerreiros (*παραιβάτας*) na frente de combate

²² Além do Arauto, temos os soldados atenienses e tebanos (v. 702) e Teseu (vv. 711 sq.).

²³ Se se considerar a motivação que conduz Teseu a levantar armas contra Tebas e a sensatez com que impede o seu saque no momento da vitória, conclui-se que: “A expedição contra Tebas não visara a conquista, mas apenas a recuperação dos corpos (vv. 721-24). Transpor essa barreira era ultrapassar a medida e cair no excesso. É fácil uma guerra justa transformar-se, após a vitória, em insolência e injustiça” (J. R. Ferreira, “Aspectos polémicos nas *Suplicantes* de Eurípides”, *Humanitas* 37-38 (1985-86) 106, o que, como veremos, Teseu não permite.

(vv. 676 sq.). Enquanto estes lutam, os condutores regressam ao ponto de partida, para posteriormente – e quando necessário – prestarem apoio aos combatentes no centro da peleja.

O protagonismo da acção transfere-se do conjunto das quadrigas (ὄχων τετραόρων) para a cavalaria, da qual sobressai a figura de um general ateniense, Forbas (v. 680). O choque da sua companhia com a dos Cadmeus não é apresentado de forma neutra, pelo simples substantivo ἄλκη ('combate') – como fora antes o embate dos guerreiros dos carros, v. 679 – mas vem acompanhado por uma adjectivação ἄλκην κῶκράτου ('violento combate', v. 683) que antecipa o quadro dos horrores da guerra (vv. 684-93). É no momento que vai passar a narrar as mazelas da luta que o mensageiro sente necessidade de apresentar o seu testemunho visual como prova de veracidade mediante quadro tão penoso. Assim como o seu igual de *Heraclidas* (vv. 847 sq.), também ele recorre ao *cliché* de que aquilo que se vê é mais fiável do que o que se ouve dizer. Ao que acrescenta uma reafirmação da sua presença no local dos acontecimentos.

'Embora eu os tenha presenciado e não apenas ouvido narrar,
os sofrimentos incontáveis que aí tiveram lugar – pois encontrava-me lá
onde combatem os carros e os seus guerreiros –, não sei qual mencionar
[primeiro:
a poeira que se erguia em direcção ao céu (tal era a sua abundância!)?
Os corpos que pelas rédeas eram projectados em ascensão e queda?
As torrentes vermelhas de sangue, dos que
jaziam mortos ou daqueles que,
do cimo dos carros despedaçados, na violência do embate,
mergulhavam no solo, para expiarem por entre os destroços?'

(vv. 684-693)

A presença do sujeito da enunciação, já revelada pela forma de imperfeito ἦ, adquire maior significado pelo recurso às formas de presente ἔχω e εἶπω (vv. 686 sq.). O recurso à interrogativa indirecta simples (τί...εἶπω, v. 687) e à directa dupla (πότερα...ἦ..., vv. 687-94) pelo seu conteúdo denota a incapacidade da pessoa do mensageiro em estabelecer uma prioridade na apresentação dos 'sofrimentos incontáveis' (πολλὰ πῆματα) ocorridos em campo de batalha e serve para despertar a atenção do ouvinte para o narrado. A ligação entre emissor e receptor torna-se, deste modo, mais explícita e estreita. À descrição factual de um quadro de sofrimento e morte subjaz a emotividade que lhe é intrínseca. Aos olhos do seu receptor directo, o mensageiro, chega uma percepção gradual

dos eventos. Do emaranhado de guerreiros e carros, capta primeiramente uma visão embaciada por uma abundante nuvem de poeira²⁴. Ao ouvinte apresenta-se um cenário em formação. Tendo-se elevado a poeira até ao céu, o olhar é atraído para um movimento simultâneo e contrastivo de ascensão (ἄνω) e queda (κάτω) de corpos arrastados pelas rédeas (vv. 689 sq.). Como ilustra a mistura de cadáveres com carros e seus destroços, a fragilidade do homem é cruelmente desnudada pela morte (v. 693). Depois de traçados os motivos de uma tela, há que dar-lhes vida (ou morte) através da cor. A tinteira escolhida é o vermelho sangue (v. 690), numa tal abundância que parece dominar, no seu significado e significante, toda a cena. Daí que o mensageiro fale em ‘torrentes’ (ρόας) e estenda a sua proveniência à totalidade dos corpos (vv. 691 sq.)²⁵. Sendo mais um elemento deste discurso avaliativo, a escolha adverbial βίαια dá voz à violenta e inevitável sensação de abandono do guerreiro morto em plena peleja.

À morte e dor das massas anónimas de soldados segue-se o retomar da luta, desta vez protagonizada por Creonte e Teseu em conjunto com as respectivas companhias (vv. 694-701). Limitado pelo seu estatuto de narrador homodiegético, o mensageiro apenas pode tecer conjecturas a propósito da corrente de pensamento de outra personagem. É nessa medida que, através do discurso modalizante (‘como se desconfiasse que o exército ateniense venceria com a sua cavalaria’, v. 694), ele interpreta o avanço de Creonte para junto das tropas inimigas como uma prova de incentivo –necessária ao seu exército num momento em que lhe parecia que este estava prestes a sucumbir diante da cavalaria ateniense. Idêntica atitude é tomada pelos homens de Teseu, que marcharam em frente brandindo as armas resplandecentes (λάμπρ’... ὄπλα²⁶).

Após o espectáculo das movimentações dos guerreiros e da morte, à visão vem substituir-se outro órgão sensorial, a audição. Da morte passam a destacar-se o som do choque dos homens armados e as ordens de chacina trocadas, entre os dois exércitos, por meio de grande gritaria (vv. 699-701). Desta vez o discurso directo, embora de conteúdo idêntico, tem autores colectivos e adversários, os guerreiros de ambas as facções²⁷. Incentiva-se à morte do

²⁴ Sobre a presença natural, e que se tornou uma convenção, de poeira em combates com carros cfr. *Il.* 11. 151; *S. El.* 714 sq.; *E. El.* 476 sq.

²⁵ Descrições idênticas encontramos-las já na épica (*Il.* 16. 742-50), bem como em passos da autoria do nosso poeta, ainda a considerar (*Ph.* 1149-52, 1192-5).

²⁶ Trata-se de um *epitheton ornans* muito frequente na épica (vd., e. g., *Il.* 13.132; 17. 269).

²⁷ As palavras e gritos dos combatentes são uma convenção e necessidade de todas as descrições de batalhas, poéticas ou históricas. Veja-se a título de exemplo *Hdt.* 9. 58 e *Th.* 7. 70. 7.

inimigo; quer usando fórmulas mais abreviadas, como é o caso do imperativo ‘mata’ (θεῖνε, proferido pelos Tebanos) quer servindo-se de outras mais expandidas – ‘Trespasa com o ferro os Erectidas’ (Ἀντέρειδε τοῖς Ἐρεχθεΐδαϊς δόρυ, v. 702, proferido pelos Atenenses).

Conforme indicado no esquema previamente apresentado, a uma primeira exortação à luta segue-se novo embate. Apesar de o mensageiro reconhecer o perigo que representam os rivais nascidos dos dentes do dragão (δεινὸς παλαιστής ἦν, v. 704), deixando uma vez mais vir à tona a sua subjectividade, o combate mantém-se equilibrado (ἦν δ’ ἄγων ἰσόρροπος, v. 706). Enquanto, por meio do imperfeito ἔκλινε (704), o recuo da ala esquerda ateniense é apresentado como um acto em decurso, o presente φεύγει actualiza com maior vivacidade a fuga da ala direita dos Tebanos.

Perante este impasse, o desfecho do confronto é trazido pela *aristeia* e *androktasia* de Teseu. Estudos recentes comprovam que a *aristeia* não deve ser concebida como um acto meramente individualista. É verdade que se descrevem os feitos militares de um só homem, regra geral um chefe, mas isso não invalida que, como pano de fundo não explicitado pelo discurso, tenhamos o auxílio militar dos seus homens espalhados por várias frentes²⁸. É isso que deixam adivinhar as palavras de encorajamento que Teseu dirige aos seus homens, cuja participação na luta, embora não seja referida em concreto, se torna deste modo evidente. O elogio feito pelo mensageiro a Teseu é rasgado e exprime-se na primeira pessoa do sujeito da enunciação: ‘E neste ponto eu podia louvar o comandante’, v. 707. Teseu prestava o seu auxílio às frentes enfraquecidas do exército (vv. 708 sq.)²⁹.

²⁸ A propósito das técnicas de combate em Homero, Wees aborda em diversos estudos a actuação dos *πρόμαχοι*, “aqueles que combatem à frente”. Conclui que eles não lutam isoladamente, mas sim na companhia de contingentes de guerreiros (op. cit., 4-7). Sendo, portanto, os combates de *πρόμαχοι* sempre lutas de massas, há que ter em linha de conta que estes podem ser descritos sob uma perspectiva particular (focando guerreiros individuais, donde temos as *aristeiai*) ou sob outra mais genérica (focando o movimento do conjunto, “Kings in combat: battles and heroes in the *Iliad*” CQ 38 (1988) 12). Ou seja, é a própria técnica narrativa a responsável pela impressão de que a guerra é feita por actos individuais e não pela acção do corpo militar (“Leader of men? Military organization in the *Iliad*”, CQ 36 (1986) 286). A propósito de *Fenícias* podemos desde já adiantar que a batalha realizada às portas de Tebas é um movimento de massas e não a soma de sete combates singulares como se poderia pensar. Atesta-o a designação *πομπέσι λόχου* atribuída aos chefes argivos (v. 1140).

²⁹ Para um estudo da presença de aspectos políticos ou alusões históricas em *Suplicantes*, veja-se J. R. Ferreira, op. cit., 87-121. A propósito do passo em análise o autor refere que “Nas *Suplicantes* haveria, segundo R. Gossens, uma velada crítica de Eurípides ao modo como foi preparada e dirigida a batalha [Délión, 424]: os versos 707-10 informam que Teseu acorria aos

A parénese de Teseu num momento crítico do conflito é mais um dos muitos motivos épicos que povoam a descrição do exército na tragédia euripídiana³⁰. Do ponto de vista da construção sinestésica de um quadro de guerra, o tom em que é pronunciada é necessariamente bastante elevado. Noção essa dada pela hipérbole estereotipada ‘Teseu levantou de tal maneira a voz que toda a terra ressoou’, v. 710. Aos guerreiros é proposta uma escolha entre a vida –resultante da vitória sobre o inimigo– e a morte –trazida pelo sucesso do adversário (vv. 711 sq.). Teseu alcança o objectivo de inspirar confiança nos seus homens (θάροςος δ’ ἐνῶρσε, v. 713), que ganham novo vigor para um desfecho favorável do conflito. Nos quatro versos restantes da *aristeia* do chefe de Atenas, o foco centra-se sobre a sua acção individual (αὐτός) em campo. Esta mais não é do que uma exibição de *androktasia*. Os instrumentos de morte são os adereços do quadro (a clava e a funda). A selecção verbal (θερίζων κάποκαυλίζων) dá conta do ceifar de cabeças, extremidade corporal mais fácil de atingir e símbolo por excelência de vida e beleza humanas³¹.

A vitória, como já víamos para *Heraclidas* (v. 841), não é um prémio privado de amargor ou fácil de alcançar. Pelo contrário: ‘Foi com grande dificuldade (μόλις) que eles (os Tebanos) se puseram em fuga’, v. 718. Porque há vencedores e vencidos, há alegria e tristeza. Ao passo que o mensageiro, partidário confesso da causa ateniense, exulta em manifestações de regozijo –fazendo acompanhar os seus gritos de satisfação e danças ao compasso de palmas (vv. 719 sq.)³²– os guerreiros tebanos fogem em direcção às portas de Tebas, onde pensam encontrar abrigo (v. 720), e os habitantes indefesos da cidade (os jovens e os velhos) são tomados de medo (vv. 722 sq.). Por conseguinte o mensageiro deu conta ao(s) seu(s) ouvinte(s) dos variadíssimos sons da guerra: o choque das armas, os gritos de incentivo à luta, os gemidos da morte, o pânico da derrota, as comemorações da vitória.

pontos mais indecisos do combate, incitava e animava os seus homens –actuação bem diferente, de acordo com a descrição de Tucídides (4. 96), da do general ateniense em Délion. A má preparação e condução da batalha por Hipócrates teria provocado a derrota dolorosa para Atenas” (p. 89).

³⁰ Outras representações trágicas deste motivo ocorrem em *A. Pers.* 402- 5; *E. Heracl.* 826-9, 839 sq.; *Ph.* 1145-7.

³¹ Esta noção será retomada, em publicação futura, a propósito de *Fenícias* para a análise da morte das massas (vv. 1149-51) e de Partenopeu (vv. 1159-61).

³² Esta reacção que vem animar e colorir vivamente o relato do mensageiro não deixa, contudo, de ser em última análise um motivo épico (cfr. *Il.* 13. 343 sq.), também presente na historiografia (Th. 7. 71. 4). A propósito deste assunto cfr. S. Barlow, *The imagery of Euripides. A study in the dramatic use of pictorial language* (London 1971) 64, n. 22.

O mensageiro reserva para corolário do seu discurso o elogio da conduta de um general ideal, prefigurado em Teseu³³. O herói lendário de Atenas não permite o saque – recompensa muitas vezes ansiada pelos guerreiros – pois ‘dizia que não tinha vindo para destruir a cidade, mas sim para recuperar os mortos’ (vv. 724 sq.). Os cinco versos de tom sentencioso que encerram esta fala são um louvor (αἰρεῖσθαι χρεών, v. 726) da sensatez, da σωφροσύνη, e uma condenação do excesso, da ὕβρις. Apoiada no presente aforístico (ἐστίν...μισεῖ, vv. 727 sq.), a máxima proclama como verdade universal o elogio do general ‘que nos momentos de perigo é corajoso e que detesta a insolência de homens vulgares’. A insolência desse ὕβριστῆς λαός vem simbolizada num motivo caro a Eurípides: a subida das escadas. Aquele que não se contenta com a sua felicidade (ὄς πράσων καλῶς), mas ambiciona subir ao topo das escadas (ἐς ἄκρα βῆναι κλιμάκων ἐνήλατα / ζητῶν), acaba por perder um bem de que podia usufruir (ἀπώλεσ’ ἔλβον ὧι χρῆσθαι παρῆν). No contexto da diegese de *Supplicants*, este povo insolente equaciona-se, obviamente, com os Cadmeus.

³³ J. R. Ferreira, *op. cit.*, 107-14 apresenta argumentos que nos autorizam a ver em Teseu a imagem ideal do estadista ateniense do séc V. A propósito da figura de Teseu cfr. ainda M. W. Shaw, “The ἦθος of Theseus in *The Suppliant Women*”, *Hermes* 110 (1982) 3-19. Sobre a insistência no bom comando das tropas cfr. vv. 190-2 e vv. 879 sq. Para a motivação que o saque exerce junto dos guerreiros, veja-se o estudo aplicado aos Poemas Homéricos de A. Jackson, “War and raids for booty in the world of Odysseus”, in J. Rich, G. Shipley, *War and society in the Greek world* (London 1995).