

humanitas

Vol. L - Vol. I

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS



HUMANITAS

VOL. L • TOMO I
MCMXCVIII

1.ª PARTE DA MISCELÂNEA EM HONRA
DO DOUTOR JOSÉ GERALDES FREIRE



A DESCRIÇÃO DO EXÉRCITO DE EURÍPIDES
II-b) O choque de falanges nas falas dos Mensageiros de
Fenícias

CARMEN SOARES
Universidade de Coimbra

Na sequência do nosso artigo do volume anterior desta revista, vimos agora completar a apresentação do confronto de exércitos nas tragédias eurípidianas¹. Como anunciámos na altura, o poeta recorre ao relato do Mensageiro três vezes na mesma peça, *Fenícias*, para dar conta do primeiro embate das forças Argivas e Tebanas junto às muralhas da cidade cadmeia (vv. 1090-1199), para descrever o duelo fratricida de Etéocles e Polinices (vv. 1217-63 e 1356-1459) e confirmar a vitória final dos homens de Argos (vv. 1460-79).

Continuando a apoiar-se num modelo tipicamente épico, que como tivemos oportunidade de analisar contempla seis itens principais (preparativos; tentativa de evitar o confronto; sinal de início do confronto; confronto; comportamentos pós-batalha; sentença final)², Eurípides altera ligeiramente essa sucessão dos momentos, adaptações decorrentes da história e do seu desejo de *variatio* discursiva.

1. Ataque dos Sete contra Tebas (*Fenícias* 1090-1199)

Este passo oferece um segundo quadro do exército argivo disposto diante das muralhas de Tebas. Já no início da tragédia, com a célebre cena da *teichoskopia* de Antígona, o autor detivera a retina da imaginação do espectador sobre o mesmo assunto. Contudo, quer pelo conteúdo quer pela estrutura

¹ “A descrição do exército em Eurípides. II- a) O choque de falanges nas falas de Mensageiros”, *Humanitas* 49 (1997) 41-59. As revistas são indicadas segundo as siglas estabelecidas por *L'Année Philologique*.

² Vd. Carmen Soares, *op. cit.*, 42 sq.

discursiva, nenhum dos passos torna o outro redundante ou supérfluo. Desde logo se distinguem pelo tempo que ocupam na história. Na *teichoskopia* descreve-se o avanço dos Sete contra a cidade cadmeia, ou seja a acção situa-se antes do confronto propriamente dito. Assistimos sobretudo a uma percepção plástica dos chefes inimigos, delineada pelos contornos emotivos dos comentários de Antígona³.

O novo catálogo que nos vv. 1104-40 nos é dado dos *πρόμαχοι* sitiante vem depois de uma primeira batalha, de cujo resultado favorável para os Tebanos o mensageiro já informara, no diálogo introdutório com Jocasta. Donde se produz uma diminuição da tensão dramática. Esta segunda descrição do exército chefiado por Polínicês só em parte retoma o assunto da *teichoskopia*. O quadro alarga-se ao embate das frentes beligerantes, que, como é próprio da técnica discursiva euripídiana, se particulariza em diversos sub-quadros. Essas parcelas do todo desenham, como veremos mais adiante, pares de guerreiros, constituídos por um Argivo e um Tebano: Partenopeu/Periclímeneo (1153-62), Tideu/Etéocles (1163-71); ou por um argivo e vários inimigos: Capaneu/Tebanos (1172-86). Em termos estritos de discurso, a diferença face ao quadro anterior facilmente se nota. Se bem que não possa ser tida como objectiva e privada de interferências pessoais, a voz de um mensageiro é mais informativa do que a de uma jovem donzela, irmã dos protagonistas da guerra, Etéocles e Polínicês.

Sendo o objectivo do presente trabalho uma análise dos processos discursivos utilizados na descrição de um exército, não podemos abster-nos de algumas considerações, ainda que breves, de teor histórico-cultural levantadas pelas situações retratadas. A disputa dos filhos varões de Édipo pelo trono de Tebas encontra, no cerco da cidade, uma solução militar. As coordenadas espaciais são, por conseguinte, o acampamento dos Argivos — situado na planície do Teumeso — e a cidade de Cadmo (1100 sq.). Fazia parte dos estratagemas do exército sitiante a construção de um fosso (*τάρφος*) para reter a fuga do inimigo cercado⁴. Como já demonstrou Y. Garlan é inequívoca a influência da poliorcética dos finais do séc. V no relato mítico do cerco de Tebas presente em *Fenícias*⁵.

³ Esse passo já foi alvo da nossa reflexão em “A descrição do exército em Eurípedes”, *Humanitas* 48 (1996) 69-87, num subcapítulo do que designámos por ‘I- A mulher e o fascínio do espectáculo bélico’.

⁴ Cfr. Y. Garlan, *Recherches de poliorcétique grecque* (Paris 1974) 106-23. Esse fosso poderia mesmo vir imediatamente seguido por um muro, obstáculo mais poderoso à deserção do inimigo.

⁵ Y. Garlan, “De la poliorcétique dans les *Phéniciennes* d’Euripide”, *REA* 68 (1966) 264-

De entre os dois tipos de estratégia militar existentes ao tempo do dramaturgo, a tradicional (que dá prioridade à defesa do território) e a pericliana (que visa defender antes o aglomerado urbano), as preferências do nosso poeta recaem, como se vê nesta peça, sobre a segunda. Na verdade o combate trava-se às portas da cidade (πόλις ἐπ' ἑπτά, 1094), cuja integridade procura conservar-se.

O mensageiro, no entanto, retoma o relato dos factos momentos antes do confronto, dando conta dos preparativos tomados pelos Tebanos para a defesa da sua cidade. Tal como em *Heraclidas* 819-22, com Macária, assistimos à realização de um sacrifício humano a propiciar o favor divino (1090-92). À corrente utilização das muralhas como posto de observação acrescenta-se, agora, um significado sagrado⁶. Elas são o altar sobre o qual (πύργων ἐπ' ἄκρων στάς) Meneceu se oferece em sacrifício patriótico. O jovem morre pela cidade (ὁ γῆς ὑπερβανών) e para salvação dela (τῆιδε γῆι σωτηρίαν). A morte adquire, aqui, a tinteira carregada do negro (μελάνδετον ξίφος). A menção do sacrifício de Meneceu é breve pois não interessa desenvolver uma cena de que o público já fora informado pelo próprio jovem (985-1018). A sua referência surge, portanto, como um meio de melhor relacionar o cénico com o extra-cénico.

Para além da preparação espiritual para a batalha (promovida pela realização de sacrifícios), outras medidas, estas de ordem político-estratégica, têm de ser executadas (1093-8). Quem as concretiza é também um παῖς. Ao denominar Meneceu e Etéocles pelos seus graus de parentesco em vez de utilizar os nomes próprios, o mensageiro deixa transparecer o tom emotivo que necessariamente compõe um relato que tem por receptor imediato a tia de um e mãe do outro, respectivamente. O paralelismo que no coração de Jocasta teriam os dois παῖδες distingue-se do contraste de personalidades que deles oferece a história. Apesar de primeiramente apresentado como um jovem submisso à

-77. Neste estudo afirma o autor que “através de *Fenícias* é pois possível destacar um certo número de digressões e expressões que supõem, todas elas, pela parte de Eurípides um desejo de fazer emergir o cerco de Tebas da lenda e de o inserir, sob determinados aspectos, na história militar grega do final do séc. V” (271). Sobre o entendimento dado ao conceito poliarcética cfr. Y. Garlan 1974: 3-7.

⁶ Como refere Y. Garlan 1974: 92-7, as muralhas são um elemento civilizacional por excelência. No dizer do autor: “considerada simultaneamente como uma consequência e uma causa do progresso económico e político que fez sair a humanidade do estado de barbárie, a fortificação urbana era tida por maioria de razão como um elemento primordial da vida na cidade. Constatamos, por exemplo, que a construção de uma muralha era, a partir da época clássica, a primeira obrigação incumbida aos fundadores de uma nova cidade” (95).

vontade paterna, é o filho de Creonte quem irá demonstrar a autodeterminação necessária para se privar da vida em nome da salvação da sua pátria. Por seu turno Etéocles é não só um estratega em “segunda mão”, um mero executante dos planos militares traçados pelo mesmo Creonte (709-82), mas também um ser egoísta, que arrasta para a ruína a cidade e imola a vida de muitos concidadãos, apenas para defender um interesse pessoal, a posse do trono de Tebas.

As atitudes dos dois jovens estão ligadas por uma sequência de tempo — ἐπεὶ (1090)—que traduz a posterioridade dos preparativos práticos para a guerra relativamente aos espirituais. As medidas de Etéocles são defensivas. Distribui sete comandantes e respectivos batalhões (λόχους καὶ λοχαγέτας) por cada uma das portas da cidade. A missão destes é reter a ofensiva argiva, daí que sejam epitetados de ‘guardas do exército argivo’ (φύλακας Ἀργείου δορός, 1093 sq.). Deste modo o mensageiro deixa claro, desde as suas primeiras palavras, que os confrontos que irão ocorrer diante das várias portas não serão combates singulares, mas sim de massas. O que não o impede de destacar pares de guerreiros em luta. Fazia parte das qualidades tácticas do chefe prestar assistência aos pontos frágeis da sua frente. A maneira que Etéocles tem de manter o vigor dos seus homens é acrescentar forças novas às enfraquecidas (1095-7)⁷.

Na qualidade de exército sitiante, a disposição das tropas argivas traduz-se no avanço contra a cidade cercada. Daí que o mensageiro indique o ponto de partida—o Teumeso—e o destino da sua progressão—a cidade da terra cadmeia (1100 sq.). O presente histórico torna mais viva a aproximação do perigo, encarnado num oponente caracterizado pela cor emblemática dos seus escudos: ‘vemos o exército de escudos brancos dos Argivos’ (λεύκασπιν εἰσορῶμεν Ἀργείων στρατόν, 1099)⁸. À coloração sombria da morte de Meneceu segue-

⁷ A assistência aos pontos debilitados do exército é uma qualidade do chefe em que insiste o narrador (cfr. 1163 sq.). Este motivo apresenta-se como típico das descrições da acção militar do general supremo de um exército, pelo que vem repetido em três dos passos por nós considerados: o presente, *Supp.* 708 e *Hel.* 1607.

⁸ A tradição literária dava como atributo característico dos Argivos a cor branca dos seus escudos. Ésquilo e Sófocles referem-se-lhe simplesmente como ὁ...λεύκασπις (λαός)—*Th.* 89; *Ant.* 106. Quanto ao significado preciso do epíteto λεύκασπις não há unanimidade na sua interpretação. As opiniões dividem-se em: os escudos eram pintados de branco (Jebb ad *Ant.* 106); a matéria prima em que eram feitos resultava de uma liga contendo prata (W. K. Pritchett, *The Greek state at war: Part III*, Berkeley, 1979, p. 262, n. 90); colocava-se uma cobertura de linho sobre o escudo para prevenir a absorção excessiva de calor do sol (E. M. Craik, “Sophokles’ *Antigone* 100-109”, *Eranos* 84 (1986) 104 sq.).

-se, num nítido jogo claro-escuro, a exuberância ofuscante do brilho de um corpo armado em movimento⁹.

Na presente fala a rubrica “Tentativa de evitar o confronto” não vem contemplada, o que não significa que tenha sido excluída. Foi tão só adiada. Embora caiba a um segundo choque entre os dois exércitos a resolução definitiva da disputa (1460-77), procurou-se, porém, evitá-lo através da realização de um duelo entre os protagonistas desta guerra, Etéocles e Polinices, motivo presente nas duas falas que analisaremos mais adiante. Podemos desde já adiantar que, como já vem sendo hábito, as tentativas de evitar o confronto das massas, quer pela palavra (*Suplicantes* 668-72) quer pelo duelo (*Heraclidas* 804-17), revelam-se ineficazes.

Após os preparativos, passa-se de imediato ao sinal de início do confronto. Este é sonoro: o ressoar da trombeta, acompanhado pelo entoar de péanes. O som espalha-se por todo o campo, pois provém das duas frentes: ἐκεῖθεν ἔκ τε τειχέων ἡμῶν πάρα, 1103. Conforme indica a forma de imperfeito ἐκελάδουον (1102), a acção prolonga-se no tempo. Desse modo o entoar de cantares de ambos os lados não permite que o avanço das tropas se apresente como um factor surpresa para o inimigo. O péan tem, contudo, utilidade prática: manter os soldados numa marcha ordenada, ao mesmo tempo que desperta o terror nos inimigos e a confiança em quem o entoa¹⁰.

Após uma visão de conjunto do exército adversário, o mensageiro passa a descrever cada um dos Sete, à frente do seu batalhão, em marcha contra Tebas (1104-40)¹¹. O foco estreita-se. Os pormenores do quadro ornamentam com a soberba da sua profusão o discurso mais ou menos estandardizado e formal da narrativa de batalha. O principal modelo que Eurípides tinha ao seu dispor para o “catálogo dos Sete” era fornecido pelo drama esquiliano *Sete contra Tebas*.

⁹ Essa notação de movimento, já visível na descrição dos preparativos dos Cadmeus (ἔταξε, 1096), torna-se agora mais notória: ἐκλιπόντα (1100) e ζυνησαν (1101).

¹⁰ Cfr. W. K. Pritchett, *Ancient Greek military practices. Part I* (Berkeley 1971) 105-8.

¹¹ O número e nome dos heróis da primeira expedição de Argivos contra Tebas não são dados fixos na tradição (A. Schacheter, “The Theban wars”, *Phoenix* 21 (1967) p. 2 e n. 9). O facto de serem sete a defrontarem-se com igual número de opositores é interpretado como “uma transposição épica de um ritual de purificação em última análise de origem babilónica” (W. Burkert, “Seven against Thebes: an oral tradition between Babylonian magic and Greek literature”, in *I poemi epici rapsodici non Omerici e la tradizione orale. Atti del convegno di Venezia 28-30 Settembre, 1977* (a cura di Brillante, C., Cantilena, M., Pavese, C. O.), Padova, 1981, 129-51, sobretudo p. 42). Quanto à existência de duas expedições, a segunda das quais protagonizada pelos filhos dos heróis da primeira, os Epígonos, esta é tida como uma tradição suspeita (A. Schacheter: *ibidem*).

De interesse evidente seria o estudo comparado das duas versões. Este trabalho, além de já ter sido executado por várias vezes, afastar-nos-ia dos nossos actuais propósitos de investigação¹². Dispensamo-nos igualmente de dissecar uma vez mais a questão da autenticidade desta quarentena de versos, já bastante fundamentada pelas vozes autorizadas de Craik¹³ e mais recentemente Mastronarde¹⁴. É com base na aceitação da autoria euripídiana para a quase totalidade dos vv. 1104-40 que passaremos a considerá-los.

A resposta a três requisitos para cada chefe enumerado confere à sua descrição a configuração de uma lista. São eles: a) localização no espaço; b) identificação do herói; c) descrição do escudo emblemático. O efeito de enumeração próprio do catálogo vem indicado na abertura da lista pelo advérbio *πρῶτα* (1104) e no seu fecho pelo ordinal referente às portas que ataca Adrasto — *ταῖς δ' ἐβδόμαις*, 1134. Os chefes podem ser representados em movimento ou estáticos¹⁵. No primeiro caso, ou são acompanhados pelos seus batalhões de guerreiros¹⁶ ou por vítimas sacrificiais — isto para Anfiarau, que acumula a função de guerreiro com a de adivinho¹⁷. Mas também surgem aparentemente isolados na sua progressão¹⁸. Ressalve-se, contudo, que, mesmo quando o chefe é apresentado imóvel, a dinâmica desse sub-quadro pode ser transferida para a ilustração do escudo¹⁹. Donde continuamos a sentir a preferência do poeta, nos quadros de guerra, pela descrição de uma acção e não de um estado.

A identificação dos chefes (ponto b) é feita sob dois aspectos: nome próprio e atributo²⁰. Este assume as formas de epíteto (Partenopeu, 1106; Capaneu, 1128), substantivo identificador da função exercida (Anfiarau, 1111;

¹² Para um estudo comparativo das duas versões cfr. M. F. S. Silva, “Elementos Visuais e pictóricos em Eurípides”, *Humanitas* 37-38 (1985-86) 61-7. Das alterações que Eurípides faz à versão do seu antecessor veja-se S. Saïd, “Eurípide ou l’attente déçue”, *ASNP* 15 (1985) 504-9. De acordo com a análise desta autora, Eurípides não oblitera os dados de *Sete contra Tebas*, antes joga com eles. Conforme afirma “o jogo sobre o texto de Ésquilo pode mesmo ser mais subtil, porque Eurípides não se contenta em deslocar as características dos guerreiros. Ele chega mesmo a combiná-las” (506 sq.).

¹³ *Euripides. Phoenician Women*, ed. trad. comm. E. M. Craik (Warminster 1988) 233 sq.

¹⁴ *Euripides. Phoenissae*, ed. comm. D. J. Mastronard (Cambridge 1994) 456-9.

¹⁵ Estáticos: *τάξις ἐῖχε... Τυδεύς*, 1119 sq.; *ταῖς δ' ἐβδόμαις Ἄδραστος ἐν πύλαισιν ἦν*, 1134.

¹⁶ *προσῆγε... λόχον* (Partenopeu, 1104 sq.; Capaneu, 1129).

¹⁷ *ἐχώρει σφάγι(α)*, 1110.

¹⁸ *Ἰππομέδων ἀναξ / ἔστειχε(ε)*, 1113 sq.

¹⁹ No escudo de Adrasto, dragões arrancavam (ἔφερον) com os maxilares os Cadmeus do cimo das muralhas, 1137 sq.

²⁰ Apenas Tideu (1119) e Adrasto (1134) são identificados exclusivamente pelo nome.

Hipomedonte, 1113) ou simples pronome possessivo (Polinices, 1123). Como já se verificara para a *teichoskopia*, o epíteto identificativo pode indicar a filiação. Partenopeu é “o filho da caçadora” (1106). Ocupando um verso na íntegra e antecedendo imediatamente o nome de Capaneu, a expressão epítética ὁ δ’ οὐκ ἔλασσον Ἄρεος ἐς μάχην φρονῶν (1128) antecipa a arrogância e insolência evidenciadas pelo guerreiro no seu assalto às muralhas de Tebas (1173-81)²¹. Não nos parece despidendo o facto de ser este o único caso em que o narrador inverte totalmente a ordem de apresentação dos requisitos que configuram o retrato do chefe. A ὕβρις, enquanto rótulo indelével do carácter de Capaneu, surge desta forma à testa da sua apresentação. Para segundo lugar é transferida a referência espacial (1129). Na maioria dos casos a indicação das portas (ponto a) antecede a identificação do líder que lhes está destinado (Partenopeu, 1104; Anfiarau, 1109 sq.; Hipomedonte, 1113). Verifica-se, ainda, uma outra variante: o cruzamento, no mesmo verso, das duas informações, disjunção aliás bastante corrente em grego (ὁ σὸς δὲ Κρηναίαισι Πολυνεϊκῆς πόλεις, 1123; ταῖς δ’ ἐβδόμαις Ἄδραστος ἐν πόλυσιν ἦν, 1134). Estamos de novo diante da preocupação do dramaturgo em contornar a monotonia discursiva inerente ao catálogo.

É, contudo, na descrição da iconografia dos escudos (ponto c) que assume maior relevo a veia artística de um poeta fascinado pelo espectáculo na sua essência, aquele que a visão colhe nos seus contornos e tonalidades. Do mesmo modo que, pela forma εἰσορῶμεν (1099), sublinhara o exercício desse sentido na contemplação do exército no seu conjunto, o mensageiro recapitula o significado do quadro dos chefes argivos com θεάματα (1139). Por razões dramáticas e gosto pessoal de Eurípides, em *Fenícias* os escudos dos Sete, regra geral, não inspiram, da parte do mensageiro, uma interpretação simbólica da personalidade dos seus portadores —o que, como vemos, o mensageiro faz, através do registo modalizante (ὕπόνοιαν ἡμῖν οἶα πείσεται πόλις, 1133), apenas para Capaneu e consciente das suas limitações cognitivas— mas revelam preferencialmente a sedução do artista por formas e cores.

A escolha de palavras da raiz ση- para designar a ilustração dos escudos, evidencia a importância do valor semântico-pragmático dessas armas²². A

²¹ A prática do assalto “nas tragédias áticas aparece como um exutório ao espírito de desmesura que inspira a conduta de heróis como Hércules e Capaneu e os conduz por vezes à sua perda” (Y. Garlan 1974: 131).

²² ἐπίσημα, 1107 e 1125; σημεῖα, 1111; ἄσημα, 1112; σημεῖον, 1114.

descodificação que as personagens e/ou os espectadores fazem das imagens serve para destacar o potencial ofensivo que os Argivos quiseram imprimir a uma arma de natureza defensiva, o *σάκος*. Diferentemente de *Sete contra Tebas*, não temos uma personagem-guia a comentar o efeito aterrador dos vários escudos. Não se pense, com isso, que tal omissão resulta empobrecedora para o texto. Antes pelo contrário, ao receptor/espectador fica reservada maior liberdade interpretativa. O apelo que o poeta faz à perspicácia e raciocínio de cada um é maior.

A descodificação dos emblemas dos escudos dos Sete transmite uma ameaça de morte ao adversário. Porém este catálogo não tem a sua razão de existência dramática na tensão despertada nas personagens ou no público que já estava a par da vitória cadmeia.

A sensibilidade do espectador começa por ser despertada para o movimento das tropas na formatura dos seus escudos (*λεύκασπιν...στρατόν*, 1099), para vir a deter-se no centro do escudo dos seus chefes²³. A cena de caça que figura no escudo de Partenopeu reúne os atributos necessários para ser simultaneamente qualificada de cena bélica e “emblema familiar” (*ἐπίσημ’...οἰκεῖον*, 1107). A caça é a actividade mais próxima da guerra. O domínio dos fortes sobre os fracos é a lei natural que irmana as duas actividades, realidade essa que o escudo ilustra. Uma presa/inimigo (*κάπρον...Αἰτωλόν*) é subjugada (*χειρουμένην*) por meio de armas (*ἐκηβόλοις τόξοισιν*) –1108 sq. A intimidação do adversário obtém-se pela exibição de superioridade ou grandeza. Essa vantagem exterior pode também decorrer das armas, como sugere a referência ao “batalhão erizado de escudos compactos” (1105)²⁴. Tal como as plumas dos elmos (1105) e a juba de um leão (1120 sq.), o cerrar dos escudos provoca, pela sua imponente visual, o terror no inimigo.

Anfiarau destaca-se dos seus congéneres pelo facto de vir num carro, onde transporta os atributos da sua função de vate, os *sphagia* (1110). Identificado como guerreiro o escudo, o único exactamente igual ao de *Sete contra Tebas*. Caracterizado primeiro pela negativa—*οὐ σημειῖ ἔχων / ὑβρισμέν(α)*, 1111 sq.—define-se pela adversativa *ἀλλὰ σωφρόνως ἄσημ’ ὅπλα* (1112). Esta articulação oracional sugere, em nosso entender, que só o escudo de Anfiarau

²³ A expressão *ἐν μέσσοι σάκει* vem, aliás, repetida em posição final nos versos 1107 e 1114.

²⁴ Para a expressão *ἀσπίσιν πεφρικότα* como reminiscência homérica cfr. *Il.* 4. 282 e 7. 62.

está isento de quaisquer laivos de desmesura. Mas, pela mensagem de supremacia que contêm, todos os escudos dos restantes heróis são *σημεῖ' ὑβρισμένα*. O escudo de Capaneu é apenas aquele em que, como veremos, mais claramente se denuncia a vanglória humana, tão detestada pela potência divina.

A atenção e a perspicácia são qualidades requeridas ao bom guerreiro e, portanto, tidas pelos Argivos como suas. O escudo de Hipomedonte personificadas na figura mítica que por excelência representa o sentido da visão, Argos. Com olhos disseminados por todo o corpo (*στικτοῖς... ὄμμασιν*), ‘Aquele-que-tudo-vê’ apresenta uns abertos durante o dia (1116) e outros de noite (1117), nunca ficando privado da visão. Uma das versões do mito mais conhecida para Argos é a que faz dele, por mandato da esposa de Zeus, o guardião de Io. Enquanto aliado de Hera, protectora dos Argivos, Argos é uma figura hostil aos Tebanos. Mas a evocação de Io provoca no inimigo uma recordação positiva da sua pré-história. De facto, na própria peça ela é denominada *προμήτηρ* dos Cadmeus (676, 828) e o seu filho Épafo é apontado como uma das divindades que lhes são favoráveis (679). Além disso este escudo não deixa de ser uma apologia subtil de um homem do espectáculo ao sentido de que vive a sua arte, a visão²⁵.

A interpretação que se dá ao escudo de Tideu advém da leitura do término do verso 1120. Se se aceita *ἐπ' ἀσπίδος*, toma-se que a pele de leão estava colocada sobre o escudo. Caso se defenda a leitura *ἐπ' ἀσπίδι*, significa que aquela fora cinzelada na face do escudo. A própria tradição literária faz-nos preferir a primeira versão. Ao herói geralmente vem associado o javali²⁶. Onde não nos parece que o leão fosse usado como emblema do seu escudo. Atraído primeiro para a forma assustadora de uma juba eriçada, o olhar da imaginação de personagens e espectadores é em seguida ofuscado pelo brilho de uma chama igualmente aterradora. Tideu ergue-a na mão direita. Esta imagem traz à memória do mensageiro uma outra que lhe serve de termo de comparação, o titã Prometeu²⁷. Deixando brotar a sua corrente de pensamento, o mensageiro

²⁵ Vocábulos do campo semântico de “ver” dominam incontestavelmente a iconografia deste escudo. Temos a ocorrência de pelo menos uma forma por verso: *στικτοῖς... ὄμμασιν δεδορκότα*, 1115; *ὄμματα*, 1116; *βλέποντα*, 1117; *εἰσορᾶν*, 1118.

²⁶ Vd. Hyg. *Fab.* 69 e Stat. *Theb.* 1. 482.

²⁷ Baseando-se no facto de a tradição dar o herói como de baixa estatura, há quem considere a comparação de Tideu com Prometeu uma leitura forçada. Para estes a imagem de Prometeu viria gravada no escudo (E. M. Craik 1988: 235).

descodifica a intencionalidade de Tideu: ‘como se fosse destruir a cidade’ (ὡς πρήσων πόλιν, 1122).

O terror que desperta no inimigo o escudo de Polinices resulta quer da imagem (ἐπίσημα) exibida quer do mecanismo que acciona (1124 -7). Sobre ele estão fixas, por meio de eixos (στρόφιγξιν), localizados por baixo da braçadeira (πόρπαχ’ ὑπ’ αὐτόν) potras articuladas. O seu movimento de corrida em sentido rotativo (πῶλοι δρομάδες...κυκλούμεναι) resulta de saltos provocados por algum susto (ἐσκίρτων φόβωι). A profusão destas indicações traduz o gosto do poeta pelo pormenor técnico. O dispositivo móbil inspira medo tanto pela visão a três dimensões que proporciona como pelo som provocado pelo seu accionamento. Através da alusão ao medo das potras, Eurípidés soube cruzar a realidade figurada no escudo com a da história. O pânico que as assalta não é outro senão aquele com que se deseja intimidar o inimigo. De fundamental importância para a semântica do escudo são ainda a adjectivação Πορνιάδες e a observação do foro pessoal que, a propósito do movimento dos animais, faz o mensageiro (1127). Ambas as questões apontam para a mesma ideia. Podendo o adjectivo aludir à proveniência geográfica ou significar “enlouquecidas pelas Erinias”, apresenta-se o enlouquecimento como explicação para o seu comportamento agitado²⁸. Os animais pareciam-lhe estar dementes (μαίνεσθαι, 1127) ²⁹. A alusão à história torna-se evidente. Como teremos oportunidade de constatar, o retrato que o mensageiro, no seguimento do seu discurso, oferece dos quadros do confronto de massas ou de heróis individuais carece também ele de razão, de medida; é assustador, confuso, irracional. Características essas que saem mais vincadas numa guerra movida por um filho contra a terra pátria e num duelo fratricida. O mito apresenta estas éguas como devoradoras do seu dono, pelo que ainda podem simbolizar a ideia de auto-destruição.

No escudo de Capaneu a atenção recai novamente sobre formas em relevo: σιδηρονώτοις...κύκλοις, 1130. A ligação entre a iconografia e a história não levanta dúvidas. A imponentia de um gigante filho da terra

²⁸ As potras seriam originárias de Pótnias, cidade próxima de Tebas onde os animais que bebesses das suas águas ficavam loucos (E. M. Craik 1988: 235). O paralelo com as Erinias baseia-se no passo *Or.* 318 (Πορνιάδες θεαί). Esta última interpretação é tanto mais relevante, pois também Polinices está sob influência das Erinias, as Erinias de seu pai (D. J. Mastronarde, *op. cit.*, 466).

²⁹ O mensageiro tem o cuidado de exprimir pela forma modalizante *δοκεῖν* as limitações cognitivas próprias do discurso subjectivo.

(γίγας...γηγενής, 1131) está aliada a uma força sobrehumana, desmesurada, que permite um feito titânico: arrancar uma cidade inteira pelas suas fundações (1131 sq.). É esse o excesso que transbordará mais tarde do carácter do herói. A aproximação do guerreiro à imagem do seu escudo está autorizada pelo próprio texto e pela tradição literária. Antígona já o comparara a um gigante (128) e é essa a designação que recebera em *Sete contra Tebas* (424). As palavras que encerram a referência ao armamento de Capaneu são mais do que uma confissão do entendimento pessoal que o mensageiro tem daquele emblema, como parece sugerir ὑπόνοιαν ἡμῖν. Ele profere em voz alta aquilo que todos—personagens e espectadores—interpretam como sendo a mensagem de Capaneu. O herói veio para destruir uma cidade (οἷα πείσεται πόλις, 1133), a cidade de Tebas.

Somos chegados à sétima e última porta, na qual já se encontra Adrasto³⁰. O emblema que ostenta tem uma dimensão patriótica. As cem víboras que cobrem o escudo são o orgulho argivo (Ἄργεῖον αὔχημα, 1137)³¹. O apelo que este escudo (e todos em geral) faz à visão vem referido expressamente por γραφήι (1135). Do ponto de vista cognitivo a mensagem é sempre a mesma: ameaça de destruição dos Tebanos. As muralhas de uma cidade (Tebas) servem de palco à cena figurada no escudo. No seu exterior temos os dragões (guerreiros argivos) que arrancam com os maxilares os filhos dos Cadmeus (1138). Ironicamente é o animal ligado pela lenda à fundação de Tebas que promove a sua própria destruição. Também Polínicos é um filho da cidade que agora se propõe tomar pelas armas. Ao sacrificar a sua vida por causa de uma guerra que se quer vitoriosa, Meneceu sucumbe ao deus da guerra, é também ele devorado pelo δράκων³².

O foco volta a alargar-se para recair sobre o início da ofensiva do exército tebano³³. Na verdade fazer seguir um período de combate *eminus* (1104-40) de outro de combate *comminus* (1141-95) é mais um *topos* das narrativas de batalha³⁴. A descrição do choque das tropas continua a obedecer à alternância

³⁰ É a única de que não se refere o nome, omissão não preocupante em termos de exegese dramática, uma vez que Jocasta, destinatário textual da fala do mensageiro, saberia identificá-la.

³¹ O v. 1136 deve ser tido por espúrio. Terá sido introduzido como glosa de Hidra ou para facilitar o entendimento de αὔχημα do verso seguinte (D. J. Mastronarde, *op. cit.*, 469 sq.).

³² A associação de Ares ao dragão é um dado da mitologia, que faz dele pai do monstro ligado às origens de Tebas.

³³ O uso da primeira pessoa do plural (ἐμαρνάμεσθα, 1142; ἐνικῶμεν, 1143) recoloca a perspectiva da acção do lado do porta-voz do relato, ou seja do lado cadmeu.

³⁴ Cfr. exemplos da tragédia—A. *Pers.* 459-64 e E. *Andr.* 1132 sqq.—ou da historiografia—Hdt. 1. 214. 2.

entre grandes planos de massas (1141-52; 1187-95) e o pormenor dos feitos de algumas figuras individuais (1153-86).

A realização de escaramuças preliminares entre tropas armadas à ligeira, enquanto as falanges se confinam ao papel de espectadores, é a prática militar de que nos dão conta os vv. 1141-3. O arremesso de projecteis — flechas, dardos e pedras — é uma primeira fase (πρῶτα) do confronto. Geralmente o seu contributo para o desfecho da luta não é significativo, embora possa começar a definir-se, a partir daí, a supremacia de uma das partes³⁵. É o que se passa no presente caso, como confirma o predicado ἐνικῶμεν. Ao passo que a apresentação dos guerreiros privilegia a visão como sentido dominante, o embate dos homens (à distância ou corpo-a-corpo) evoca sobretudo a memória auditiva dos ouvintes. O ressoar das pedras a cortar o ar faz-se ouvir (πέτρων τ' ἀραγοῖς). Os sons da guerra revelam-se na sua multiplicidade. Depois do ruído das armas, são os gritos de incentivo à luta (ἐκλαγξέ, 1144) que vêm dar à fala do mensageiro a vivacidade própria do discurso directo. A ordem de avanço proferida em uníssono por Tideu e Polinices dirige-se às várias frentes de um exército (ἦκουσαν, 1148): tropas ligeiras (γυμνῆτες), cavaleiros (ἰππῆς) e carros (ἀρμάτων τ' ἐπιστάται) —1147 sq.

Do embate o mensageiro faz primeiro um apanhado do destroçar dos seus companheiros (πολλοὶ δ' ἐπιπτον.../ἤμῶν..., 1149 sq.) enquanto massa anónima. Como já vimos para *Supplices*, o retrato que se colhe dos homens caídos em campo de batalha espelha um profundo humanismo, uma sensibilidade ao sofrimento alheio ou próprio. A prostração dos corpos (ἐπιπτον: ἐς οὔδας...πρὸ τειχέων; κυβιστητῆρας) cobre-se com a cor do sangue, a cor da morte (αἵματούμενοι) —1149-51. Voltamos a insistir que é na extremidade superior do corpo humano (κρᾶτας), pólo de beleza e elemento por excelência da singularidade de cada homem, que se manifesta o espectro da morte. O destino do fluxo da vida (αἵματος ῥοαῖς) é de regresso às origens, à terra (γαῖαν), que não só alimenta³⁶, mas também deseja ser saciada, tributo esse que requer aos seus filhos (1152). A evocação do tu (εἶδες δν, 1150) implica com mais nitidez o destinatário na história e no discurso. Torna-o participativo, ainda que tão só através da mente e das emoções experimentadas.

³⁵ Sobre a realização dessas escaramuças no μεταίχμιος cfr. W. K. Pritchett, *The Greek state at war: Part IV* (Berkeley 1985) 51-4.

³⁶ Cfr. *Heracidas* 826 sq.: τῆι βοσκούσηι χθονί.

O foco centra-se sobre a ofensiva de alguns generais argivos e resposta dos seus adversários. De novo a simetria discursiva a conferir coesão e a aproximar os três quadros de pares de guerreiros. A oposição que o guerreiro tebano faz ao inimigo traduz-se pela construção adversativa introduzida por ἀλλά: Periclímeneo vs. Partenopeu, 1156; Polínicos vs. Tideu, 1168. A descrição destes episódios da batalha é uniformizada pela apresentação dos factos mediante três critérios: a) identificação dos guerreiros; b) acção militar (ofensiva argiva e defesa tebana); c) ruína do general argivo. A referência espacial é comum a todas as cenas: as muralhas (1158, 1166 sq., 1176 e 1180). O objectivo argivo um só: dominar a cidade—destruindo-a (Partenopeu: ὡς κατασκάψων πόλιν, 1155), vencendo os seus homens (Tideu: ὥστ' ἐπάλλεων / λιπεῖν ἐρίπνας φύλακας, 1167 sq.) ou tomando-a de assalto (Capaneu: τὸ μὴ οὐ κατ' ἄκρων περγάμων ἐλεῖν πόλιν, 1176). Num momento de grande tensão dramática—morte dos Cadmeus seguida do ataque ameaçador dos inimigos—o emprego do presente histórico (βοῶν, 1154; ὄρω, 1165) presentifica o *pathos* intrínseco à diegese e aumenta o *pathos* externo, vivido pelo público.

A consideração de cada um dos itens em que se subdividem os passos 1153-64 (Partenopeu/Periclímeneo), 1165-71 (Tideu/Etéocles) e 1172-86 (Capaneu/Tebanos) permite destacar contornos particulares para cada um deles. Começando pelo ponto a), verifica-se que a identificação dos guerreiros pode ser indicada simplesmente pelos respectivos nomes próprios (Τυδέα, 1165; Καπανεύς, 1172), epítetos (Partenopeu: ὁ δ' Ἄρκάς, οὐκ Ἄργεῖος, Ἄταλάντης γόνος, 1153) ou junção dos dois (ἐναλίου θεοῦ / Περικλύμενος παῖς, 1156 sq.). Do ponto de vista semântico, compreende-se a inclusão de dois epítetos referentes à ascendência de Partenopeu e Periclímeneo num quadro em que os laços familiares, a figura materna ou até mesmo a presença feminina têm um papel preponderante. Os sentimentos de afecto são uma característica fundamental da personalidade de Partenopeu. Essa ideia fica sugerida pela referência à mãe como uma dominante do seu retrato (1106, 1108, 1153, 1162). Na realidade os padrões maternos fornecem-lhe paradigmas viris associados à prática venatória. No contexto da morte do herói o pensamento do mensageiro vai de novo para a mãe, através do motivo épico do abandono dos progenitores: οὐδ' ἀποίσεται βίον / τῇ καλλιτόξωι μητρὶ Μαινάλου κόρηι (1161 sq.)³⁷.

³⁷ O motivo do “abandono dos pais” já surgia na épica como uma das contrapartidas negativas da guerra (cfr. J. Griffin, *Homer on life and death* (Oxford 1980) 123-7).

A relação etimológica do nome próprio do herói com *παρθένος* sublinha também a preponderância que na sua caracterização exerce a figura feminina³⁸. No âmbito geral da peça, o caso de Partenopeu é apenas um pálido reflexo da importância que as relações familiares assumem no retrato dos irmãos rivais. Aqui Etéocles é identificado, perante Jocasta, como *παῖς σός* (1169). Deste modo, a ênfase vem colocada nos laços de afecto que ligam Etéocles à mãe. Como teremos oportunidade de constatar, esse tema assume maior relevo no quadro de morte dos irmãos.

A acção militar dos generais (ponto b) pode ser apresentada como individual (Partenopeu, Periclímene e Capaneu) ou apoiada pelas respectivas tropas. Tideu é seguido por numerosos companheiros (*παρασπιστᾶς πυκνοῦς*, 1165). Etéocles actua junto dos homens que ofereciam resistência a Tideu (1168 sq.). A intervenção divina de Zeus vem dar o impulso decisivo à repressão colectiva que do alto das muralhas os Cadmeus exerciam sobre Capaneu, lapidando-o (*πετρούμενος*, 1177). Partenopeu atira-se (*ἐμπεσὼν*, 1154) às portas da cidade; Periclímene retém a sua progressão lançando-lhe uma pedra à cabeça (*λαῶν ἐμβάλων κάραι / ἀμαξοπληθῆ, 1157 sq.*)³⁹; Tideu e os seus homens arremessam lanças (*ἀκοντίζοντας*, 1167) contra as aberturas das torres; Etéocles reúne (*ἐξαθροίζεται*, 1169) os fugitivos para de seguida se dirigir apressadamente com o mensageiro (*ἠπειγόμεσθα*, 1171) para outras frentes debilitadas; Capaneu avança (*ἐχώρει*, 1174) para a muralha, sobe (*ἀμείβων*, 1179) as escadas que levava às costas e transpõe a fortificação (*ὑπερβαίνοντα γεῖσα τειχέων*, 1180); Zeus atira-lhe um raio (*βάλλει κεραυνῶι Ζεύς νιν*, 1181).

Regra geral os generais fazem acompanhar o ataque de palavras de incentivo dirigidas aos seus homens, ameaças para o inimigo. Ao movimento percebido pelo olhar sobrepõe-se, na mente dos ouvintes, o som do verbo. A potência do grito de guerra e a ameaça destruidora que representa a sua investida não são apresentadas de forma objectiva. É na comparação com um furacão que o narrador traduz a impetuosidade de Partenopeu (1154)⁴⁰. As palavras de

³⁸ Outras duas interpretações para o nome do herói são as que vêem nele uma alusão ao longo período em que sua mãe conservou a sua virgindade ou ao facto de, em criança, ter sido exposto no monte Parténio (cfr. P. Grimal, *Dicionário de mitologia grega e romana* (trad. de Victor Jabouille), Lisboa, 1992, s.v. Partenopeu).

³⁹ As pedras podem ser armas defensivas dos sitiados, capazes de provocar baixas mortais no inimigo (Y. Garlan 1974: 135).

⁴⁰ O discurso figurado reaparece com nova comparação para significar as qualidades de chefe supremo de Etéocles, que reúne os seus homens “como um caçador” (*κυναγὸς ὄσει*, 1169).

Capaneu não são uma provocação ou insulto dirigidos ao adversário, prática corrente entre os guerreiros⁴¹. O seu destinatário é, antes, o deus supremo (1175). A invocação insolente do herói será atendida. Zeus intervém pessoalmente no conflito como aliado dos Cadmeus e pune, com a morte, a arrogância de Capaneu⁴². O abalo provocado pelo estrondo do trovão de Zeus intensifica as alusões auditivas do quadro (1181 sq.).

Com estes três exemplos — Partenopeu, Tideu e Capaneu— o mensageiro ilustra a derrota dos Sete, desmitificando a imagem ameaçadora que com os seus escudos e posturas em campo inspiravam junto do inimigo. Deles fica como última imagem a desconstrução e a impotência de um cadáver desfeito. A morte em combate é representada segundo motivos já conhecidos da épica: esmagamento do crânio e dispersão dos membros⁴³. O brilho de uma cabeleira loura (ξανθὸν δὲ κρᾶτα, 1159) e a cor purpúrea da boca de Partenopeu (οἰνωπὸν γένυον, 1160) vêm manchadas pela tintura de sangue (καθημιμάτωσεν, 1161) resultante do esmagamento da cabeça (διεπάλυνε, 1159; ἔρρηξεν, 1160). Deste modo valoriza-se visualmente o contraste entre juventude e morte. Ao herói ímpio, Capaneu, cabe um castigo exemplar, comparável na difusão dos seus membros pelo espaço ao efeito que provocaria o movimento giratório da roda de outro ὕβριστής mítico, Ixião (1185).

Do relato do primeiro confronto dos exércitos oponentes às portas de Tebas, o mensageiro chega ao seu desfecho: vitória tebana e derrota argiva. Mais do que distinguir vencedores e vencidos, o discurso do mensageiro irmana-os no sofrimento da morte. O que se desenha na mente dos ouvintes é um espectáculo de horrores, como tal apresentado: ‘nesse lugar eram inúmeros os

⁴¹ Sobre a prática de dirigir insultos à facção inimiga, como prelúdio da batalha, veja-se J. J. Glück, “Revilting and monomachy as battle-preludes in ancient warfare”, *AC* 7 (1964) 25-31 e sobretudo n. 127.

⁴² As intervenções miraculosas nos conflitos são uma forma de significar o patrocínio que determinada divindade dá aos actos bélicos dos homens. Há mesmo um decreto oficial de 40 a.C. onde se assinala a intervenção de Zeus na protecção do seu templo em Panamara (W. K. Pritchett 1979: 6 sq.). O patrocínio de Zeus à causa tebana é entendido pelas duas facções beligerantes. Adrasto toma-o como inimigo dos Argivos (Ζῆνο. πολέμιον, 1187), daí que recue, retirando as suas tropas do fosso (1188); os Tebanos tomam a participação do deus como um sinal favorável à sua vitória (1189 sq.).

⁴³ A mutilação e desfiguramento dos cadáveres era tal que por vezes se tornavam irreconhecíveis (J. Griffin, *op. cit.*, 137 sq; P. Vaughn, “The identification and retrieval of the hoplite battle-dead”, in Hanson, V. D., *Hoplites: the classical Greek battle experience*, London, 1991, 38-62).

males', πάντα δ' ἦν ὁμοῦ κακά (1192). O assíndeto (ἔθροισκον ἐξέπιπτον, 1193) transfere para o relato a violência que os factos evidenciam. Os carros quebram-se (τροχοί τ' ἐπήδων ἄξονές τ' ἐπ' ἄξοσιν, 1194) e misturam-se com o amontoado anónimo dos mortos (νεκροί τε νεκροῖς ἐξεσωρεύονθ' ὁμοῦ, 1195). A parceria que no campo de batalha os carros formam com os guerreiros jazentes simboliza a transitoriedade da vida humana. A morte desse o sujeito do que o anima, o espírito, e o corpo partilha, em campo de batalha, do abandono a que é votado qualquer objecto sem préstimo.

O tom sentencioso com que o mensageiro termina a sua longa *rhexis* dá voz a um prudente juízo sobre a precaridade do presente, resultante da incerteza no futuro (1196-9). A vitória alcançada sobre os Argivos circunscreve-se ao presente (ἐς τὴν παροῦσαν ἡμέραν). Não haverá motivos para considerar de forma absoluta Tebas afortunada (εὐτυχῆς...ἦδε γῆ), pois o que está para acontecer (τὸ λοιπόν) só os deuses conhecem. Contrastando com a sobranceira de Capaneu, em particular, e de todos os chefes argivos, em geral, o mensageiro, porta-voz do bom senso, coloca em mãos divinas não só o saber de actos vindouros, mas até a responsabilidade dos actuais; “pois agora foi algum nume que a [cidade] conservou”.

2. Duelo fratricida e batalha final (*Fenícias* 1217-63 e 1356-1479)

Embora muito provavelmente pronunciadas por mensageiros diferentes⁴⁴, estas duas intervenções figuram sob a mesma rubrica por abordarem um motivo comum: duelo entre Etéocles e Polinices e derrota argiva⁴⁵.

Preparativos para o duelo (1217-63)

Tranquilizada a sua preocupação de rainha, com o anúncio da vitória cadmeia sobre a ofensiva argiva (1196 sq.), Jocasta interroga sobre as repercussões que esse desenlace teve para a disputa dos filhos (1207 sq.). Assim, também ela, no seu questionário, segue uma preocupação que vai do geral para

⁴⁴ Cfr. D. J. Mastronard 1994: 523, n. 1335.

⁴⁵ Sobre a tradição literária e histórica dos duelos cfr. W. K. Pritchett 1985: 15-21. Outras versões do combate singular dos dois Labdácidas são fornecidas por A. Th. 804 sqq., Apollod. 3. 68, Paus. 9. 5. 12, Stat.*Theb.* 9. 447-579 e D.S. 4. 65. 8. Para uma visão mais global da presença do duelo na história militar e na história da Europa em geral veja-se V. G. Kiernan, *The duel in European history* (Oxford 1988).

o particular. Porque a este respeito as novas não são animadoras (1215), o mensageiro procura evitar o assunto, remetendo-o ao desinteresse (ἔα τὰ λοιπὰ, 1209) ou dando como urgente a sua partida (1213).

Como já vimos no caso do duelo entre Euristeu e Iolau (*Heraclidas* 804-17), a monomaquia oferece a vantagem de ser um meio de evitar o confronto das massas e conseqüente derramamento de sangue inocente. Tal como se apresenta em *Fenícias* (e ao contrário de *Heraclidas*) a situação não se enquadra linearmente nesse protótipo. Por um lado acabámos de assistir, na *rhesis* anterior (1090-1199), ao embate dos guerreiros, espectáculo de contornos terríveis e dolorosos. Donde a contrapartida que Etéocles apresenta aos exércitos para o fratricídio — “Nem por Polinices nem por mim negociais as vossas vidas”, 1227 sq.— só ilusoriamente reveste um crime da grandeza de um sacrifício patriótico. Ao envolverem-se outra vez em confronto (1460-77), também os estrategas de ambas as partes e seus homens não revelam mais fidelidade à vantagem que o duelo lhes oferecia — o alívio das penas da guerra. Ou seja, a monomaquia não evitou uma segunda batalha, o engrossar de vidas ceifadas. Ou porque não se concretiza (*Heraclidas*) ou porque lhe é negada validade (*Fenícias*), o duelo em Eurípides (como na tradição épica⁴⁶) é um elemento frequentes vezes dilatatório do confronto dos exércitos, uma exibição aristocrática de valentia e prestígio. De facto aos propósitos de ordem patriótica ou individualista que o podem inspirar subjaz sempre um desejo velado de obter glória.

Conforme declara o mensageiro, no momento presente da diegese, do duelo só ainda se fizeram os preparativos (τὸ παῖδε τὸ σὸ μῆλετον, τολμήματα / αἴσχιστα, χωρὶς μονομαχεῖν παντὸς στρατοῦ, 1219 sq.). É deles que nos dá conta a sua voz personalizada. O discurso que produz vem marcado, sobretudo na abertura e na conclusão, por notas valorativas próprias do registo subjectivo. A realidade que lhe cabe anunciar, o duelo entre os dois filhos de Jocasta, é para ele uma desgraça (κακά, 1218), uma vergonhosa demonstração de coragem (τολήματα αἴσχιστα, 1219 sq.), uma proposta que nunca devia ter ocorrido (ἐς κοινὸν οἶον μήποτ’ ὄφελον λόγον,

⁴⁶ No canto III da *Iliada*, Páris é retirado por Afrodite do campo de batalha e Menelau, por conseguinte, impedido de concretizar a vitória. Com o cair da noite, o duelo entre Heitor e Ájax termina o canto VII sem dar uma das partes por vencedora. Tanto num caso como no outro continuam os recontros entre Troianos e Aqueus. Porém a monomaquia entre Heitor e Aquiles é decisiva, na medida em que termina com a morte daquele e confere um alento determinante às tropas gregas (*Il.* 22. 247-404).

1222). Há, portanto, da parte do mensageiro um cuidado em destacar o seu antagonismo face a um duelo criminoso e em demarcar-se, enquanto sujeito detentor de uma entidade própria e actuante, da aprovação que os outros guerreiros lhe concedem (1238 sq.). Nas palavras finais da sua fala (1259-63) revela o mesmo empenhamento emotivo no narrado, exortando Jocasta a utilizar junto dos filhos meios que os demovam do funesto combate. Sugere-lhe como caminhos a seguir o ascendente que eventualmente tenha sobre eles (τιν' ἀλκήν), a persuasão (σοφοὺς...λόγους) ou o dolo (φίλτρ' ἐπωιδῶν). A percepção que tem do desfecho infeliz daquele combate leva-o a considerá-lo uma vez mais em tons sombrios e ominosos. O perigo é grande (ὁ κίνδυνος μέγας, 1261), os prémios da luta terríveis (τᾶθλα δεινά) e o sofrimento materno a sua consequência natural (δάκρυά σοι γενήσεται). A colocação destas palavras “proféticas” imediatamente a seguir à indicação dos sacrifícios traduz-se na mente do ouvinte como uma profecia suplementar à dos adivinhos. Mesmo que Jocasta tivesse chegado antes de os filhos perecerem às mãos um do outro, não teriam sido os seus argumentos capazes de demovê-los. Já anteriormente o público assistira à impotência da progenitora, quando os seus insistentes apelos à reconciliação haviam fracassado (528-85).

Moldando o motivo do duelo segundo o modelo que da tradição épica lhe advinha, Eurípides é forçosamente convencional⁴⁷. Compõem-no os seguintes pontos:

- a) desafio (1225-35);
- b) aprovação da proposta de duelo (1236-9);
- c) selar do pacto (1240 sq.);
- d) armamento dos oponentes (1242-5);
- e) motivação psicológica para a luta (1246-54);
- f) sacrifícios (1255-8).

É no tratamento retórico-discursivo destes itens que devemos, portanto, buscar o cunho pessoal do nosso poeta. Com uma longa citação de dez versos, o mensageiro dá vivacidade à narrativa e projecta da diegese a figura do seu autor, Etéocles (ponto a). Foi a este que coube a iniciativa do combate singular (Ἐτεοχλέης δ' ὑπῆρξε). Como ficara evidente na esticomitia em que se

⁴⁷ Os aspectos que da narrativa do duelo figuram no seu texto já apareciam em exemplos anteriores da épica (*Il.* 3 e 7) e da historiografia (*Hdt.* 9, 26), como nos dá conta Mastronarde 1994: 487 sq.

defrontara com o irmão (594-624), ele é um hábil manuseador das palavras, instrumento ao serviço de ambições pessoais. No presente momento o seu objectivo consiste em obter, do irmão, o consentimento e, dos dois exércitos, a aprovação à realização do duelo. Escudando-se nas vantagens que para a colectividade pode ter essa resolução do diferendo que o opõe a Polínicos, apresenta como destinatários do seu discurso os exércitos beligerantes e não o seu directo opositor. A subtileza da *captatio benevolentiae* vem espelhada no facto de ele evocar primeiro o adversário – ὦ γῆς Ἑλλάδος στρατηλάται, / Δαναῶν ἀριστῆς...Κάδμου τε λαός. A sua proposta apresenta como selo de garantia a preservação da vida alheia (1227 sq.). São frágeis, porém, os alicerces desse altruísmo. Nem as personagens nem o público esqueceram que já muitas vidas pereceram na batalha acabada de travar às portas de Tebas. Logo o patriotismo de Etéocles só pode ser oportunista. Neste contexto é pertinente notar uma certa hipocrisia na facilidade com que agora se auto-intitula salvador da situação (ἐγὼ γὰρ αὐτὸς τόνδε κίνδυνον μεθεῖς / μόνος συνάψω συγγόνωι τῶμῳι μάχην). A formulação das partes do pacto desvanece por completo essa fachada de preocupação cívica. O que o move é tão só a ânsia de um poder pessoal, como revela a insistência em formas do adjectivo μόνος (1230, 1231)⁴⁸. O que está de facto em jogo é o ceptro de Tebas e não a vida dos concidadãos e muito menos dos guerreiros inimigos. Como ele próprio afirma: “Se eu o matar, governarei sozinho o palácio, mas se for vencido só a ele [Polínicos] o cederei” (1231 sq.). É claro que Etéocles dá ao colectivo inimigo uma contrapartida que, ironicamente, o tempo há-de revelar falsa. O regresso à terra mãe (χθόνα / νίσεσθε, βίοτον μὴ λιπόντες ἐνθάδε) a muitos será negado. Apenas foram aumentar o número de mortos, que neste momento o retórico Etéocles dá tão só como Espartanos (Σπαρτῶν τε λαὸς ἄλις ὅς κεῖται νεκρός).

Em sinal de aceitação (ponto b), Polínicos destaca-se das linhas do exército (ἐκ τάξεων ὄρουσε). Tal como em *Heraclidas* (813-5), o mensageiro não faz qualquer citação das palavras proferidas por um dos rivais. Reproduzir em discurso directo preferencialmente as falas dos seus senhores é uma tendência

⁴⁸ Diferentemente da personagem esquiliana, “o novo Etéocles revela-se com uma identidade de homem egoísta e mesquinho, que, à frente dos interesses dos concidadãos, põe os próprios e sobre o pedestal da sua veneração não a pátria, mas Τυρανίς ‘o Poder’, a mais poderosa das divindades” (M. F. S. Silva, “Etéocles de *Fenícias*: Ecos de um sucesso”, *Humanitas* 45 (1993) 61).

do mensageiro. Assim sendo, de Polinices apenas se diz que “aprovou as palavras [do irmão]” (κατήνει λόγους). Aliás o retrato que dele quer dar o dramaturgo parece requerer esse silêncio. Esta é mais uma maneira de beneficiar uma personagem que, no todo da peça, se torna mais simpática que o irmão. Quaisquer palavras de acordo que neste momento Polinices pudesse proferir seriam desvantajosas para a sua imagem.

Conforme sugere o predicado ἐπερρόθεσαν, a resposta da massa guerreira terá sido ruidosa e entusiástica. E ao contrário do mensageiro, o duelo apresenta-se-lhe como um acto digno, porque justo (ὡς δίκαι' ἡγούμενοι). A aprovação é solenizada pelo ritual (ponto c), libações (ἐσπέισαντο) e juramentos (ὄρκους). Este, tal como o duelo, tem lugar no μεταίχμιος, espaço que separa ao meio os dois exércitos e, portanto, considerado terreno neutro.

Os jovens ajustam as armaduras (ponto d) e do seu aspecto exterior destaca-se a paradigmática tonalidade ofuscante do bronze (ἐκρυπτον σῶμα παγγάλκοις ὄπλοις, 1242; ἔσταν δὲ λαμπρῶ, 1246). Na Antiguidade o duelo podia figurar em dois contextos distintos: o militar ou o atlético. O enfeitar dos guerreiros pelos seus amigos (φίλοι δ' ἐκόσμουν) e o encorajamento verbal que estes lhe prestam (λόγοις ἐθάρσυνον) traduzem uma realidade resultante da fusão dessas duas concretizações (Mastronarde 1994: 494). Para guerreiros de eleição, a fina-flor dos seus companheiros. O genérico φίλοι desdobra-o o mensageiro em ‘a fina-flor dos Espartanos e dos Dânaos’, Σπαρτῶν ἀριστῆς e Δαναϊδῶν ἄκροι.

Como nos preparativos do exército, à preparação física segue-se o estímulo psicológico para a luta (ponto e). No rosto os dois irmãos exibiam já um ódio que os fazia desejar o início imediato do confronto. Eles “sem alterarem as feições estavam furiosos por atirar a lança um ao outro” (1246 sq.). Assim como antes do choque das massas os generais têm por hábito pronunciar algumas palavras de motivação psicológica e incentivo ao embate, também no combate singular assistimos a uma situação paralela (τάδ' ἡγόρευον παρακαλοῦντες ἐς μάχην). Os amigos de Polinices exortam-no à vitória, ideia que traduzem na dedicação do vencedor de um ex-voto ao deus supremo: ἐν σοὶ Ζηνὸς ὀρθῶσαι βρέτας / τρόπαιον. O prémio do seu sucesso terá uma repercussão patriótica, dar celebridade à cidade que o apoiou: Ἄργει τ' εὐκλεῖ δοῦναι λόγον. As palavras de alento dirigidas a Etéocles substituem o imperativo pelo presente do indicativo, o que confere aos factos uma certeza, que bem se adequa à personalidade autoconfiante da personagem. Na boca dos concidadãos, ele luta pela cidade (πόλεως ὑπερμαχεῖς). Mas a consciência da motivação egoísta

daquela disputa não a obliteram. Pelo que lhe lembram “agora, obtida esta brilhante vitória, é que ficas senhor do ceptro” (1253).

Antes de se dar o choque dos adversários, é necessário consultar os desígnios divinos (ponto f), cujo aval é imprescindível para o início da refrega. Das vítimas sacrificiais os adivinhos interpretam as chamas (ἐμπύρους τ' ἀκμάς; ἄκραν τε λαμπάδα), as fissuras (ρήξεις) e os líquidos (ὕγρότητ' ἐναντίαν)⁴⁹. Os *omina* não são tranquilizadores, pois a previsão que anunciam é dupla: νίκης τε σῆμα καὶ τὸ τῶν ἡσσωμένων. A ambiguidade poderia funcionar como elemento dissuasor do combate fratricida, o que não se verifica. Por conseguinte, esta é mais uma achega à vontade irredutível dos dois irmãos de se matarem um ao outro⁵⁰.

A fala do mensageiro está dramaticamente motivada, pois intervém no desenrolar da acção. Jocasta é posta a par da intenção homicida dos filhos varões, não para se confinar a um papel passivo de mãe sofredora, que inevitavelmente é, mas para procurar impedir o fim trágico que daquele duelo se adivinha. Para essa missão, escolhe a aliada que se lhe irmana na dor e nos desígnios, sua filha Antígona (1268 sq.). A postura de suplicantes é a única conveniente à sua condição feminina; só assim podem demover os rivais. Daí o convite de Jocasta: προσπίτους' ἐμοῦ μέτα (1278).

Mesmo antes do aparecimento de outro mensageiro com as novas terríveis da morte dos dois Labdácidas e sua mãe, já ao público fora dado adivinhar o conteúdo das falas, agora, dirigidas a Creonte (1356-1424). Jocasta predissera o seu próprio suicídio e, tal como o coro no quarto estásimo (1284-1306), a morte de seus filhos (θανοῦσι δ' αὐτοῖς συνθανοῦσα κείσομαι, 1283).

Sendo um dos seus discursos do mensageiro mais extensos, o dramaturgo sentiu necessidade de criar a impressão de o dividir em dois. Facilmente se entende que os dois versos atribuídos ao coro (1425 sq.) poderiam ser omitidos sem prejuízo para a compreensão do relato que se segue, o que dá à divisão um

⁴⁹ Este é um dos passos da tradição literária que demonstra a similaridade funcional dos rituais sacrificiais dos *hiera* e *sphagia*. A forma verbal ἔσφαζον adequar-se-ia preferencialmente aos sacrifícios de sangue, realizados em campo de batalha imediatamente antes do choque dos guerreiros. Porém, ao significar ‘degolar’, ela pode ser aplicada a qualquer acto sacrificial. Por sua vez, o exame da chama é próprio dos *hiera*. Sendo assim “o poeta provavelmente não está a descrever o ritual que antecede imediatamente o início da batalha, mas a distinção de tempo e função pode ser bastante restrita” (M. H. Jameson, “Sacrifice before battle”, in Hanson, V. D., *op. cit.*, 208 sq.).

⁵⁰ Desejo que já tinham revelado na esticomítia em que se defrontam, vv. 596 e 621 sq.

carácter aparente. Embora dispensáveis do ponto de vista da sua funcionalidade dramática, não o são pela carga emotiva que encerram. O coro interrompe o mensageiro para exprimir a sua dor diante da ameaça de concretização das maldições que Édipo lançara sobre os filhos. Além disso, ainda que breve, a fala do coro tem um efeito pragmático importante na comunicação teatral. Permite ao actor-mensageiro recobrar o fôlego e faculta aos espectadores uma ligeira pausa na recepção dos dados descritos.

O relato do duelo prossegue nas suas conseqüências funestas: morte dos irmãos, suicídio de Jocasta e perecimento de muitos soldados no derradeiro embate dos exércitos opositores.

Duelo (1356-1424)

Continuando a descrição do duelo, iniciada pouco mais de uma centena de versos atrás (1217), o mensageiro retoma os acontecimentos imediatamente a seguir ao armamento dos heróis (ἐπεὶ δὲ χαλκείοις σῶμ' ἐκοσμήσανθ' ὄπλοις, 1359)⁵¹. Define os componentes humanos do cenário: “os jovens filhos do velho Édipo” (1360) e os exércitos, para o meio dos quais eles avançaram (ἔλθοντ' ἐς μέσον μεταίχμιον, 1361). É na acção de uns e reacções de outros que se polariza o foco do narrador e a atenção dos ouvintes. A alternância no discurso entre esses dois conjuntos de personagens proporciona à descrição um ritmo bipolar, sedutor em tão alongado relato. Ao nível intradieгético, a forma como cada um dos exércitos se preocupa (1370 sq.; 1388 sq.) ou aplaude (1395; 1398 sq.) o seu chefe assemelha o duelo a uma competição desportiva. O incentivo dos apoiantes não substitui o efeito psicológico da bênção divina. Cada chefe evoca o deus patrono da cidade sob a égide de quem combate⁵². Assim sendo, Polinices apela ao auxílio de uma divindade de adopção. É ele próprio que explica o seu relacionamento indirecto com Hera. O matrimónio com uma Argiva, filha de Adrasto, e a residência forçada em solo estrangeiro, é que lhe impuseram aquela devoção (1365 sq.). À protectora de Tebas, Palas Atena, cabe ao irmão dirigir a sua súplica (1373)⁵³. Se bem que, pelo emprego do discurso directo, o mensageiro se oculte e as personagens ganhem maior

⁵¹ Cfr. 1242-5.

⁵² Essa ‘evocação divina’ pode designar-se por ἐπιθειασμός (Thuc. 2. 74 sq.).

⁵³ Enquanto patrona de Tebas, Atena recebe os epítetos de *Kadmeia*, *Homolois*, *Ismenia*, *Onka*, *Pronaia* e *Zosteria* (A. Schachter, *Cults of Boiotia* (London 1981) 129-33).

proeminência, o dar da palavra a Polínicos e Etéocles não se traduz na exclusão de interferências do eu-narrador na história descrita. Desde logo a introdução do discurso de Polínicos sob a designação ἀράς disso é prova. O que o príncipe exilado profere são imprecações e não preces. O patrocínio divino como ritual que é não imprime carisma ao discurso. Desta forma o acento é posto na ameaça de morte dirigida ao adversário⁵⁴ e no desejo de vitória pessoal⁵⁵. A desaprovação do mensageiro continua a minar as mensagens dos rivais. Conforme notara o mensageiro da fala anterior (1219), o fratricídio é um crime hediondo; a coroa do vencedor só pode vir manchada de vergonha (αἴσχιστον αἰτῶν στέφανον, ὁμογενῆ κτανεῖν, 1369). Embora a reprovação no discurso do mensageiro siga as palavras de Polínicos, subentende-se que ela abrange também Etéocles, pois o que ele pede à divindade é, como vimos, em tudo idêntico aos desejos do irmão⁵⁶.

A seguir à palavra, o olhar é provavelmente o que de mais expressivo tem o homem. É nos olhos das personagens que o narrador vai fixar a atenção do ouvinte. Isto tanto no que diz respeito às figuras individuais dos príncipes rivais como à massa dos seus guerreiros. São apresentados a olhar, ou para a cidade que defendem (βλέψας δ' ἐς Ἄργος ἦκε Πολυνείκης ἀράς, 1364) ou para o templo da divindade protectora (Ἐτεοκλέης δὲ Παλλάδος χρυσάσπιδος / βλέψας πρὸς οἶκον ἠῦξάτ(ο), 1372 sq.) ou uns para os outros (guerreiros: κἄβλεψαν ἀλλήλοισι διαδόντες κόρας, 1371).

As citações vêm não só separadas pela reacção individual do mensageiro mas também pelas manifestações de apreensão dos apoiantes. Depois de “olhar” para Polínicos e “escutar” o seu discurso, a atenção do ouvinte é desviada para a massa guerreira. O testemunho que desta lhe chega é igualmente visual e auditivo, pois “a muitos sobrevinham lágrimas diante de tal sorte” (1370). Tal como para o ataque dos exércitos inimigos, o início do duelo é indicado pelo

⁵⁴ Polínicos: δὸς μοι κτανεῖν ἀδελφόν, 1367; Etéocles: δὸς ἔγχος ἡμῖν καλλίνικον... / ἐς στέρν' ἀδελφοῦ τῆσδ' ἀπ' ὠλένης βαλεῖν, 1374 sq. Note-se que a forma κτανεῖν também figura no discurso de Etéocles, mas em passo julgado pela maioria dos críticos espúrio (1376).

⁵⁵ Polínicos: ἀντήρη δ' ἐμῖν / καθαιμαθῶσαι δεξιᾶν νικηφόρον, 1367 sq.; Etéocles: ...ἔγχος...καλλίνικον, 1374.

⁵⁶ A interferência da subjectividade do narrador no descrito é visível noutros momentos, ainda que de forma menos explícita e incisiva (sob a forma de adjectivos: δράμημα δεινόν, 1379; τάλας, 1414; ἐν λυγρῶι πεσήματι, 1420; τὰ...κακά, 1427; μήτηρ ἢ τάλαινα, 1429; φύσημι ἄνεις δῦστυλον, 1438; ἀθλιον βίον, 1454; τήνδε συμφοράν, 1455; δεινά, 1457).

ressoar da trombeta tirrena, “sinal de sangrenta refrega” (σῆμα φοινίου μάχης, 1378). A imagem de marca da guerra é, como temos notado, de um sofrimento visível na omnipresente tintura vermelha do sangue. A ela já aludiu o narrador com a forma καθαιματῶσαι (1368) e a ela terá de recorrer para descrever os ferimentos mortais dos irmãos. Estilisticamente enriquecido pela comparação (πυρσὸς ὄς, 1377) e pelo símile (1380 sq.), do discurso do mensageiro emerge uma vez mais a subjectividade do eu-narrador. Embora seja uma imagem tradicional na poesia grega⁵⁷, a sinestesia sugerida pela comparação de um som a uma chama de fogo serve para traduzir a fusão dos sentidos da visão e da audição. A violência do primeiro embate é sugestionada pelo símile de dois javalis enraivecidos⁵⁸. A sinédoque atribuí à parte, os dentes, uma característica do todo, a ferocidade (ἀγρίαν γένυν). Associada a esta vem o descontrolo, concretizado na espuma que humedece as barbas dos guerreiros (ἀφρῶι διάβροχοι γενειάδας). A imagem da loucura ajusta-se com propriedade aos dois irmãos, cuja acção é, no plano sobrenatural, orientada pelo furor das Erínias paternas.

A este retrato físico, e sobretudo psicológico, dos rivais sucede a descrição dos movimentos da luta, que, segundo a tradição literária do motivo do duelo, se constituía em duas fases (Mastronarde 1994: 528): combate com a lança (1382-7; 1390-1403) e, depois de este falhar, combate com a espada (1404-15). Os irmãos primeiro intentam uma luta travada a certa distância, usando, para efeito ofensivo (ἤισσον, 1382), λόγχοι e, para o defensivo (ὑφίζανον. *ibidem*), κῦκλοι ou ἀσπίδες. No entanto esta táctica revela-se ineficaz (ὄπως σίδηρος ἐξολισθάνοι μάτην, 1383) e inútil para o objectivo desejado (ἀργὸν ὥστε γίγνεσθαι δόρυ, 1387).

O plano da descrição é transferido para a assistência, cujo receio pela integridade dos combatentes (διὰ φίλων ὀρρωδίαν, 1389) é significado não por palavras, mas de forma concreta no suor que os cobre. A vivência que os espectadores intradiegeticos têm dos acontecimentos assume proporções hiperbólicas, pois parece superior à dos protagonistas do combate: “escorria mais suor dos que assistiam do que dos que agiam” (1388 sq.). O convite ao empenhamento do público exterior à história faz-se, desta forma, subrepticamente.

⁵⁷ Cfr. D. J. Mastronarde 1994: 534.

⁵⁸ De nítida inspiração homérica, podem trazer-se à colação // 7. 256 sq., 11. 414-8 e 13. 471-5.

São infligidos os primeiros ferimentos, interpretados pelas “clagues” de cada uma das partes como pré-avisos de vitória. O regozijo manifestam-no após o lance certeiro do seu chefe: στρατός δ’ ἀνηλάλαξε Δαναϊδῶν ἅπας, 1395; κἀπέδωκεν ἠδονᾶς / Κάδμου πολίταις, 1398 sq. Colocando momentaneamente a perna a descoberto do escudo, Etéocles oferece ao irmão a oportunidade de lhe trespassar (1390-4). O grito de triunfo dos guerreiros⁵⁹ de Polinices distrai-o e ele deixa o ombro desprotegido (γυμνὸν ὤμων). De imediato o adversário aproveita para o perfurar com a lança (1396-9). Esta quebra, mas Etéocles, arremessando μάρμαρον πέτρον (1401) à do irmão, anula a desvantagem em que ficara.

Já em pé de igualdade, reacende-se o combate travado, a partir desse momento, numa luta corpo-a-corpo por meio da espada e sempre do escudo (1402-6). Ao contrário da fase anterior, cabe a Etéocles desferir primeiro o golpe fatal. O estratagema militar usado—τὸ Θεσσαλὸν σόφισμα—tem uma nítida inspiração nas tácticas da luta desportiva⁶⁰. O objectivo é induzir o adversário em erro de cálculo e, desta forma, feri-lo quando menos espera. Simulando uma retirada (ἐξαλλαγείς γὰρ τοῦ παρεστῶτος πόνου, 1409), Etéocles leva o pé esquerdo atrás (λαιὸν μὲν ἐς τοῦπισθεν ἀναφέρει πόδα, 1410) ao mesmo tempo que protege a sua frente (πρόσω τὰ κοῖλα γαστρὸς εὐλαβούμενος, 1411). Este movimento não deixava adivinhar qualquer ofensiva, pelo que, ao inesperado avanço da direita (προβάς δὲ κῶλον δεξιὸν, 1412), incauto, Polinices oferece o corpo (καθῆκεν, 1413). Não obstante o contexto militar em que se insere, trata-se de uma manobra dolosa. Etéocles apanha o irmão em falso; mata-o à traição⁶¹. O ponto do trespassse evoca, uma vez mais, o carácter torpe daquele homicídio. É no umbigo, símbolo de maternidade comum entre os dois rivais, que Etéocles fere Polinices. Um corte que à nascença dá a vida, vem, pela mão de quem o amor fraterno nunca faria esperar, trazer a morte. A vida e a morte têm uma mesma via de acesso. Esta última exhibe sempre o vermelho carregado do sangue (σὺν αἵματηραῖς σταγόσι, 1415).

Demasiado sequioso de poder (ὡς κρατῶν δὴ καὶ νενικηκὼς μάχηι, 1416), Etéocles deixa-se cegar por aquilo que mais não era do que uma promessa

⁵⁹ Esse tipo de reacção efusiva já a encontramos em *Supp.* 719 sq.

⁶⁰ Para uma análise desta questão e de outras suscitadas por 1407-13, cfr. E. K. Borthwick, “Two scenes of combat in Euripides”, *JHS* 90 (1970) 17-21.

⁶¹ Esta é mais uma nota negativa a juntar a outras já apontadas para a caracterização do Etéocles euripídiano.

de vitória. Precipita-se na recolha dos despojos do morto (ἐσκούλευέ νιν, 1417), descuidando a protecção do seu corpo (τὸν νοῦν πρὸς αὐτὸν οὐκ ἔχων, 1418). Foi essa soberba, essa autoconfiança e ambição, que o perderam (ὁ καί νιν ἔσφηλα, 1419). Polinices gasta a última réstia de vida para se vingar do irmão (1419-22). Também ele escolhe feri-lo nos sentimentos, trespassando-lhe o órgão tido como o centro das emoções —o fígado (ἥπαρ). Etéocles e Polinices matam-se no corpo, depois de, pelo ódio, se terem matado na alma. O perdão virá, mas só de uma das partes, de Polinices. À hora da morte, não será recíproco o encontro dos irmãos. Donde mais trágico o desfecho das suas disputas, mais absoluta a ruína da casa de Édipo.

Se os heróis partilham de algo é da morte. Encontram-na lado a lado, à maneira dos guerreiros homéricos, γαῖαν δ' ὀδᾶξ ἐλόντες (1423)⁶².

Morte dos irmãos e suicídio de Jocasta (1427-59)

A tensão dramática e a comoção dos ouvintes atinge o seu clímax com a narração de novos *κακά*. Com o imperativo *ἄκουε*, o mensageiro reaviva-lhes a atenção, mais do que para as suas palavras, para os discursos que preenchem o quadro de despedida que passa a reconstituir. De todos os elementos da família só a Etéocles não é dada a palavra. Assim como para as personagens falantes o discurso directo está ao serviço de uma maior fidelidade do narrador ao extravasar de sentimentos, também o silêncio do senhor dos Cadmeus é compensado pela expressividade da linguagem de seus olhos (1437-41). Privar Etéocles de discurso é, neste momento, a opção mais congruente com o retrato psicológico que dele foi sendo feito. O que poderia figurar num contexto de derradeira despedida seriam palavras de arrependimento e dor. Pô-las na boca de Etéocles seria destruir o perfil de personalidade arrogante e inabalável nas suas, ainda que injustas, decisões.

Graças ao relevo que vão assumindo progressivamente os laços familiares, um quadro de natureza eminentemente militar vê acentuarem-se os contornos domésticos. A tragicidade do dilaceramento dos indivíduos sobrepõe-se à da comunidade, dominando por completo a cena. O pano de fundo continuam a ser os exércitos tebano e argivo. Mas o protagonismo da acção divide-se entre os rivais — exalantes e reduzidos ao seu papel de filhos e irmãos,

⁶² Cf. *Il.*, 22, 17.

Jocasta — rainha que chora o seu sofrimento de mãe (τὸν πολλὸν μαστῶν πόνον / στένουσα, 1434 sq.) — e Antígona — que censura os irmãos pelo abandono em que as deixam, a ela e à mãe (uma privada de amparo na velhice outra no matrimónio, 1436 sq.). São gemidos e prantos de dor os sons inarticulados que acompanham o adeus de Jocasta. Em vão ela e Antígona tentaram chegar a tempo de impedir o fratricídio. Chora deste modo a impotência do seu esforço: “Ó meus filhos, corri em vosso auxílio, mas chego tarde” (1432 sq.).

Na mente do ouvinte a reconstituição das posições cénicas das figuras é fundamental para o *pathos* do quadro. Por terra jazem os corpos de Etéocles e Polinices. Aos brados, sobre um e sobre o outro debruça-se, alternadamente, a mãe (προσπίτνουσα δ’ ἐν μέρει τέκνα, 1433). Em simultâneo, e ao lado de Jocasta, Antígona faz ouvir as suas palavras (ἀδελφή θ’ ἡ παρασπίζουσ’ ὁμοῦ, 1435).

Etéocles reúne as fracas forças que lhe restam para exprimir à mãe o seu amor. Silenciada a voz (φωνὴν μὲν οὐκ ἀφῆκεν, 1440), são as lágrimas de seus olhos que falam por si, que testemunham o afecto que se salvou daquela catástrofe, o materno (ὥστε σημῆναι φίλα, 1441). A sinestesia ὁμμάτων δ’ ἄπο / προσεῖπε δακρύοις (1440 sq.) traduz a fusão dos sentidos visual e auditivo, que, no adeus de Polinices, voltam a ser distintos (1444-53). Com os olhos postos na irmã e na mãe, ele falou. O assunto que abre e encerra o seu discurso é o mesmo: a morte. Começando por lamentar a ruína de toda a família (ἀπωλόμεσθα), termina com o reconhecimento do seu próprio fim (ἤδη γὰρ με περιβάλλει σκότος). O sentimento de comisseração que o domina estende-se aos três membros da família ali presentes: mãe, irmã e irmão jazente. Em relação a este foram os laços de parentesco o que se salvou da disputa que fizera dele seu inimigo: φίλος γὰρ ἐχθρὸς ἐγένετ’, ἀλλ’ ὅμως φίλος (1446)⁶³. Polinices volta ainda o pensamento para si próprio, para o destino do seu cadáver. Ser sepultado em terra pátria é o último desejo, por cuja concretização, uma vez morta Jocasta, cabe a Antígona zelar. Repousar em solo familiar, reencontrar-se com a terra mãe, ainda que depois de morto, é a única

⁶³ O termo φίλος não comporta, necessariamente, uma conotação afectiva marcada. Nos Poemas Homéricos ele vem aplicado pelo *agathos* em situações tão diferentes como as partes do corpo, os seus haveres, a família, os dependentes e amigos. E, embora Polinices seja dos dois irmãos o que maior afectividade exhibe, não nos parece que o seu relacionamento com o irmão possa ter por base laços de amizade ou amor fraterno. Sobre o entendimento a dar a esse conceito cfr. M. Scott, “*Philos, Phitotes and xenia*”, *AC* 25 (1982) 1-19.

recompensa exigida por quem perdera o prémio, até então desejado, daquela guerra (κεῖ δόμους ἀπόλεσα). O direito a fazer em Tebas tem a força de uma obsessão, sugerida no texto pela repetição próxima da ideia: ἐν γῆι πατρώϊαι (1448) e χθονὸς πατρώϊας (1450). A tónica continua a residir na noção de que morte e vida são estados que se tocam no momento de transição de um para o outro. Descansar na terra mãe e entrar na morte pelas mãos da progenitora são a prova disso mesmo. Colocar ele próprio as mãos da mãe sobre as suas pálpebras para as cerrar definitivamente é a forma que o moribundo encontra para participar nessa passagem.

A morte dos dois irmãos dá-se em simultâneo. Como já adiantámos, é apenas nesta coincidência que se verifica o seu (re)encontro: ἄμφω δ' ἄμ' ἐξέπνευσαν ἄθλιον βίον (1454). Por sua vez, Jocasta sucumbe ao paroxismo da dor (ὑπερπαθήσασα, 1456). Arrebata uma espada de entre os cadáveres dos filhos e comete um acto considerado pelo mensageiro igualmente terrível, trespassa o colo com o ferro. Procurando anular o distanciamento que o tempo imprime a acontecimentos pretéritos relativamente ao momento da narração, o mensageiro actualiza no quadro do suicídio formas de presente (ὄθει, 1458; κεῖται, 1459). Por serem as únicas usadas nesta descrição, conferem ao suicídio um maior impacto junto dos ouvintes.

O “pano” cai sobre uma cena de tripla morte, num regresso dos filhos ao tão sofrido seio materno:

....., ἐν δὲ τοῖσι φιλότοις
θανοῦσα κεῖται περιβαλοῦσ' ἀμφοῖν χέρας.
(1458 sq.)

Confronto dos exércitos (1460-79)

Em dezassete breves versos, o mensageiro termina a sua intervenção dando conta do segundo e decisivo confronto entre as forças cadmeias e argivas. Do ponto de vista da economia dramática e da motivação do público para a história, seria absolutamente desnecessário ou até mesmo contraproducente uma narrativa de batalha mais detida, uma vez que na peça esse motivo já tivera o seu lugar de destaque (1090-1199).

Na globalidade da presente fala, o passo em análise representa o contraponto colectivo da querela que opôs os últimos dos Labdácidas. Porque de menor impacto emocional do que os discursos dos protagonistas individuais,

a reacção geral dos exércitos, regista-a o narrador em discurso indirecto (1461-4). Mantém-se, portanto, a variação discursiva na apresentação das falas das personagens da diegese narrada.

Antes do confronto armado, o desacordo entre as partes é animado pela disputa verbal (ἔρις λόγων). A massa guerreira limita-se a reclamar a vitória para o seu chefe (ἡμεῖς μὲν ὡς νικῶντα δεσπότην ἐμόν, / οἱ δ' ὡς ἐκεῖνον, 1461 sq.). Com argumentos tidos por inequívocos, o mesmo protesto é fundamentado pelos respectivos generais. Em favor de Polinices apresenta o facto de ter sido ele a desferir o primeiro golpe (1463). Uma vez que ambos estão mortos, os Cadmeus não reconhecem validade àquele critério e defendem que não há vencedor (1464).

Não se verificando uma opinião consensual, o conflito é decidido por novo choque dos contingentes. Regra geral confinada ao papel de mera espectadora da refrega, Antígona – depois da morte de Jocasta, a única figura feminina em campo – é obrigada a retirar-se, a ocultar a sua presença (1465). As circunstâncias específicas deste recontro distinguem-no dos anteriormente estudados. Informa o narrador de que, talvez por inspiração da Providência (προμηθία, 1466), na pausa para realização do duelo, os soldados tebanos mantiveram as armas junto a si (1467) ao passo que os Argivos, segundo se depreende, as colocaram em lugar apartado. Mais do que a um confronto, o ouvinte assiste a um massacre. Disso nos dá conta a descrição da ofensiva cadmeia. Ela cai de surpresa (ἐξαίφνης) sobre um exército ainda desarmado (οὐπω τεύχεσιν πεφραγμένον Ἄργειον...στρατόν, 1468 sq.) e, portanto, incapaz de resistir (κοῦδεις ὑπέστη, 1470).

O exército invasor oferece um espectáculo de medo e deserção (φεύγοντες), sangue e morte (ἔρρει δ' αἷμα μυρίον νεκρῶν / λόγχαις πιτνόντων, 1471 sq.). A tríade de cadáveres da família real jaz agora numa planície juncada de mortos (πεδία δ' ἐξέπιπλασαν, 1470).

O remate desta descrição de batalha é singular em relação a todos os que já vimos. Terminada a luta, o mensageiro oferece uma perspectiva sumária dos comportamentos dos vencedores. São actividades simultâneas e levadas a cabo por grupos distintos. Uns (οἱ μὲν...) agradecem a protecção divina, erguendo um troféu de guerra a Zeus (1473). Outros (οἱ δὲ) tomam os despojos dos vencidos (1474 sq.). Outros ainda (ἄλλοι δὲ) recolhem os seus mortos para posterior prestação das devidas honras fúnebres (1476 sq.).

Com a erecção do troféu em campo de batalha, marca-se o final definitivo

do confronto⁶⁴. Esta é uma prática de duplo sentido, religioso e social: agradecimento a Zeus pela vitória alcançada e exibição de superioridade militar⁶⁵.

Outra forma de o guerreiro prestar tributo aos deuses consistia em depenurar nos seus templos as próprias armas ou as dos inimigos⁶⁶. Este é, como já notou Pritchett, igualmente um ritual religioso e uma forma de autopromoção do dedicante⁶⁷. As armas saqueadas aos inimigos mortos podiam ser objectos preciosos ou, com o dinheiro da venda do seu lote, o guerreiro podia adquirir oferendas no valor desejado. Quanto mais rico fosse o armamento, mais destaque tinha a oferenda e maior era o prestígio do ofertante.

Da sepultura a dar aos guerreiros mortos em combate só se alude à recolha dos cadáveres dos Cadmeus. A dos vencidos teria lugar após o estabelecimento de tréguas para o efeito, o que ainda não sucedera⁶⁸.

Como moralidade da sua fala, o mensageiro equaciona o significado antagónico do conflito que dilacerou o palácio de Édipo (1478 sq.). No momento do balanço, a cidade é apresentada como a principal atingida pelas consequências daquele dissídio. Sobrevieram-lhe sopros benfazejos da fortuna (οἱ μὲν εὐτυχέστατοι) – a vitória sobre os invasores – mas dos seus amargos também degustou o paladar (οἱ δὲ δυστυχέστατοι), o duelo mortal dos príncipes. A teia de relações que se estabelece entre o colectivo e o individual é de tal forma

⁶⁴ “A batalha grega de falanges começava com o ritual dos *sphagia*, depois de os dois exércitos opositores estarem dispostos para o combate, seguia-se o entoar do péan –isto é, do “hino para afugentar os males”– a acompanhar o avanço das tropas; e terminava com o ritual de erecção do troféu no campo de batalha” (W. K. Pritchett 1979: 87).

⁶⁵ “O troféu era um monumento comemorativo erguido em campo de batalha, no local onde as linhas inimigas tinham sido derrotadas. Era parcialmente constituído por armas capturadas e era dedicado ao deus a quem a vitória fora atribuída. (...) Aquele que erguia o troféu era o senhor reconhecido do campo de batalha e podia permitir ao inimigo sepultar os seus mortos durante uma suspensão das hostilidades” (W. K. Pritchett 1974: 275; sublinhado nosso).

⁶⁶ Ainda na tragédia temos alguns outros exemplos desse hábito de dedicar armas aos deuses: A. A. 579, Th. 278; S. Aj. 92; E. Andr. 1123, Ba. 1214, HF 695, Tr. 576. Por vezes ofereciam-se as armas de um corpo inteiro de guerreiros. Os Fócios dedicaram os quatro mil escudos capturados ao inimigo tessálico, metade para Abas e outra para Delfos (Hdt. 8. 27). Esparta é uma excepção nesta prática. Não espoliavam o inimigo morto porque as suas eram armas de cobardes (πυνθανομένου δέ τινος αὐτοῦ διὰ τὴν Σπαρτιῶται τοῖς θεοῖς οὐκ ἀνατιθέασιν τὰ ἀπὸ τῶν πολεμίων σκῦλα, ὅτι, ἔφη [Κλεομένης], ἀπὸ δειλῶν ἔστι, Plu. *Moralia* 224B).

⁶⁷ “O vencedor, quer por motivos de piedade, auto-estima ou propaganda política, pode dedicar o seu próprio equipamento bélico, como fez Hierão, ou o que arrebato do inimigo, como fez Filipe” (W. K. Pritchett 1979: 245).

⁶⁸ Sobre o sepultamento dos mortos de guerra na Grécia antiga cfr. W. K. Pritchett 1985: 94-259.

intrincada que este se reflecte naquele (uma disputa familiar põe em guerra dois povos) e vice-versa (os sofrimentos da casa real são dados como infortúnios para a cidade de Tebas: πόλει...τῆιδ' ἐξέβησαν).

A máxima que se extrai deste quadro repete a dos anteriores. A fortuna é inconstante. A postura a assumir pelo homem deve ser de moderação e humildade.