

# humanitas

**Vol. XLVIII**

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS



# HUMANITAS

Vol. XLVIII • MCMXCVI



CARMEN SOARES  
Universidade de Coimbra

## A DESCRIÇÃO DO EXÉRCITO EM EURÍPIDES\*

Não sendo, por certo, um dos principais motivos da produção eurípidiana, a frequência com que o poeta recorre a quadros do exército e a importância que esse corpo de homens armados adquire no seio da história conferem-lhe um realce efectivo<sup>1</sup>. Assim, de entre seis das peças que do tragediógrafo até nós chegaram (*Fenícias, Helena, Heraclidas, Ifigénia em Áulide, Orestes e Suplicantes*) são onze os passos em que o descreve. Com a mestria de um artista pleno<sup>2</sup> e a sensibilidade de homem circunscrito ao período conturbado da Guerra do Peloponeso, Eurípides procura oferecer ao público uma visão globalizante da presença e actuação de um exército.

---

\* O estudo que apresentamos corresponde, com ligeiros ajustes, a uma parte da nossa dissertação de Mestrado em Literaturas Clássicas, intitulada “A descrição do exército em Eurípides (processos discursivos)”.

<sup>1</sup> Os autores e obras da Antiguidade grega são indicados de acordo com as abreviaturas de Liddell-Scott, *A Greek-English Lexicon*, Oxford 1978 (reimpr.); as da Antiguidade Latina, segundo as de P. G. W. Glare, *Oxford Latin Dictionary*, Oxford, 1982 (reimpr.). No que se refere às publicações periódicas, as siglas adoptadas são as de *L' année philologique*. As edições utilizadas para citação das tragédias de Eurípides foram as de J. Diggle, *Euripidis Fabulae I-II-III*, Oxford, 1984-94.

A solenidade e grandeza do retrato de quadros bélicos eram o selo de marca da poesia trágica de Ésquilo. É a ele que a voz crítica de Aristófanes — quantitativamente melhor documentado do que os estudiosos actuais — atribui como temática primeira das suas peças a guerra. Ressalvando embora o tom exagerado próprio da caricatura da comédia, é essa a imagem que ressalta do célebre *agôn* das *Rãs*.

<sup>2</sup> Da predilecção e sensibilidade que Eurípides revela por motivos visuais e pictóricos antevê-se “o artista atraído pelos sucessos que as artes plásticas então obtinham, se não mesmo a repartição do mesmo homem pelas técnicas do pincel e da pena” (M. F. S. Silva, “Elementos visuais e pictóricos em Eurípides”, *Humanitas* 37-38 (1985-86) 10). Para esta mesma realidade chamaram também a atenção S. Barlow, *The imagery of Euripides. A study in the dramatic use of pictorial language* (London 1971) 15 e V. di Benedetto, “Il rinovamiento stilistico della lirica dell' último Euripide e la contemporanea arte figurativa”, *Dioniso* 45 (1971-74) 329 sq.

### *Variatio* na ‘descrição de um exército’

Perspectivando-o em dois momentos essenciais (antes e durante a refrega), o dramaturgo descreve, por um lado, a marcha sobre o inimigo (*Ph.* 88-201), o ócio dos guerreiros (*IA* 171-230) e o acampamento e preparativos para o combate (*Heracl.* 389-409 e 667-79) e, por outro, o inevitável confronto de falanges (*Heracl.* 799-866; *Supp.* 650-730; *Ph.* 1090-1199, 1217-63 e 1356-1479). Muitas vezes elogiado ou criticado pelo realismo com que tratou os temas das suas peças, Eurípides não poderia ter omitido a visão anti-heróica, mas verídica, das lutas entre os homens. Num mundo em que os ideais dos *ἄριστοι* da épica se diluíam cada vez mais, o indivíduo já não se digladiava por valores colectivos; antes deixa-se mover pelos interesses mesquinhos –contudo compreensíveis– do seu egoísmo (*Hel.* 1526-1618; *Or.* 1474-89).

Se ao nível da história a variação é a que acabamos de enunciar, também nos campos da narração e do discurso alcança-se uma pluralidade de realizações complementares. O acto de enunciação desses eventos, forçosamente extracénicos, é sempre da responsabilidade de um narrador-testemunha. É da percepção directa dos factos descritos que resulta em grande medida uma narração o mais verosímil possível. Desse modo o poeta escolhe a focalização interna por ser a técnica enunciativa adequada ao cunho de realismo que acompanha tais relatos. Porém, ao partilhar o foco por mais de uma personagem – de que resulta a focalização interna variável –, torna coexistentes perante um mesmo quadro duas vozes distintas (as de Antígona e do Pedagogo na *teichoskopia* de *Fenícias*). Do ponto de vista da relação tempo/acção, assistimos ao que poderemos designar, à luz de conceitos narratológicos, “descrição simultânea” ou “descrição ulterior”. O potencial emotivo, o interesse e atenção do espectador saem valorizados no relato imediato, ou seja, quando o tempo do discurso coincide com o da história. É este tipo de descrição que, na *teichoskopia* de *Fenícias*, nos oferece o autor. Como veremos no decurso da nossa análise, fazer dos sujeitos da enunciação figuras comprometidas com o descrito tem uma dupla consequência: conferir subjectividade ao discurso e, através dessa pessoalização dos eventos, tornar mais atractivos e estimulantes quadros necessariamente estereotipados segundo os modelos épicos – intertexto natural das cenas bélicas– e que, numa perspectiva de drama, poderiam correr o risco de se revelar ineficazes.

A guerra e os seus protagonistas são realidades complexas. Donde se compreende a variedade de discursos encontrada: são as vozes que se polarizam em “guerreiros” e “civis”, com o acréscimo de *pathos* no facto de

estes poderem ser donzelas. Pela fragilidade tradicionalmente inerente a umas e pela não-valia imposta pela propecta idade a outras, a escolha de personagens civis recai de preferência em mulheres e velhos. Aliar a curiosidade inata ao sexo feminino à juventude das personagens foi a escolha tomada por Eurípides para tornar mais real a sedução óptica que um exército pode despertar nas jovens coreutas de *Ifigénia em Áulide* ou em *Antígona*, *παρθένος* (*Ph.* 106)<sup>3</sup>. É ainda em *Fenícias* que uma figura de ancião e pedagogo se apresenta como detentora do conhecimento necessário para informar e guiar a princesa cadmeia na descrição do exército sitiante. Menos clara é a atribuição de um estatuto “civil” ou “guerreiro” ao Frígio de *Orestes*. Dele diz-se que é um servo (*πρόσπολος*, 138), cuja função é abanar o leque da sua senhora (1426-30). O facto de trazer consigo um punhal (1482) também não o torna um membro da comunidade guerreira. O poeta coloca igualmente na boca de personagens pertencentes ao grupo militar referências à observação de disposições e manobras dos exércitos (Demofonte, rei de Argos, e o mensageiro, soldado de Hilo, ambos em *Heraclidas*; mensageiros de *Suplicantes*, *Fenícias* e *Helena*)<sup>4</sup>. Distingue-se também a natureza dos discursos em elocução (*Heraclidas*, *Suplicantes*, intervenções dos mensageiros de *Fenícias*), canto (*Ifigénia em Áulide* e *Orestes*) ou coexistência dos dois (cena do Pedagogo e Antígona em *Fenícias*). Partindo de uma técnica constante de apresentação do geral (todo o exército) para o particular (parcelas do exército e/ou seus generais), o poeta distingue a cor e o som numa percepção sinestésica da paisagem descrita. O emprego do presente e do discurso directo, bem como as evocações do tu-destinatário, são os artefactos sintácticos que lhe permitem colmatar a repetitividade inerente a descrições apoiadas na enunciação tipo ‘lista’ ou ‘catálogo’<sup>5</sup>. Essa *ποιικιλία* sinestésica, linguística e discursiva serve nitidamente para compensar a debilidade dramática intrínseca ao relato de episódios extracénicos.

### O extracénico: do discurso à imaginação

Conforme de imediato testemunha a relação etimológica com o verbo *δράω*, a essência do drama reside nas acções (“*Ἐτι ἄνευ μὲν πράξεως οὐκ ἂν γένοιτο τραγωιδία* Arist. *Po.* 1450a 23-4). Das seis componentes que

<sup>3</sup> No caso de Antígona, à sedução óptica alia-se também o sentimento de afecto e saudade por um irmão há muito exilado.

<sup>4</sup> O estatuto militar do mensageiro de *Helena* não equivale ao dos seus congéneres. Ele é um servo de Teoclímeno, remador da nau de Helena.

<sup>5</sup> Para um estudo dos conceitos ‘lista’ e ‘catálogo’, veja-se C. R. Beye, “Homeric battle narrative and catalogue”, *HSPH* 68 (1964) 345-73.

constituem a tragédia, a “acção” é a privilegiada (*idem* 1450a 9 sq. e 23-25), pois o *μῦθος* é a *ἀρχή* e a *ψυχή* da tragédia (*idem* 1450a 38 sq.).

A acção pode ser encenada diante do público ou apresentada indirectamente pelo discurso das personagens. Pelos limites que lhe eram inerentes, nomeadamente o número reduzido de actores e a observância da lei do *decorum*, a tragédia clássica não podia trazer à cena um exército ocioso ou preparando-se para o combate, nem tão pouco o espectáculo grandioso e sangrento do choque de falanges. Nestes casos o foco dramático transpõe o espaço teatral —“através do discurso narrativo [o dramaturgo grego] pode expandir muito mais o seu campo de operações e tratar acontecimentos que não poderiam ser contados directamente... Se a sua retórica descritiva e narrativa é suficientemente poderosa, até pode ultrapassar estes limites técnicos, alargando o seu campo de operações sem perda de força emotiva ou dramática”<sup>6</sup>.

É, por conseguinte, nos momentos em que a representação da acção (*showing*) é substituída pela sua apresentação através da palavra (*telling*) que ao poeta é exigida uma mais viva expressividade na linguagem. É ainda ao discurso que o espectador/leitor vai buscar as coordenadas que lhe permitem reconstituir a história de quadros extracénicos. Daí que, devido a essa limitação cénica, os retratos plurívocos que dá do exército apelem aos “olhos da imaginação” e, por circunstâncias históricas, aos da alma de um público ateniense dilacerado pelos conflitos da guerra civil. Circunstanciados, embora, pelas palavras do texto, aos destinatários da enunciação (personagens ou espectadores) assiste-lhes uma liberdade visual, perceptiva e recriadora, cujos limites residem apenas na imaginação de cada um.

### A descrição: algumas considerações

Estaria fora do âmbito deste trabalho fazer uma apresentação exaustiva da evolução histórica da descrição enquanto conceito literário ou até mesmo pormenorizar perspectivas várias. Não obstante, à luz da realidade do drama clássico, e em particular da tragédia, é pertinente levantar algumas das questões que a análise da técnica descritiva dos passos em questão irá colocar no seguimento do nosso estudo. A primeira ilação óbvia é que “não se descreve em teatro como se descreve num texto, nem com os mesmos fins, nem pelas mesmas razões”<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> M. Heath, *The poetics of Greek tragedy* (London 1987) 153.

<sup>7</sup> ‘Texto’ é aqui tomado como sinónimo de texto literário não dramático, cfr. Ph. Hamon, *Du descriptif* (Paris 1993) 86. Sobre a evolução histórica do conceito ‘descrição’, feita a partir das principais obras de retórica da época clássica e pós-

Reproduzir em discurso aquilo que se vê, ou viu, é, em sentido lato do termo, descrever. É esta acepção abrangente do termo que tomamos no nosso tema de reflexão. Mas, no âmbito das técnicas discursivas usadas pelo poeta, devemos também considerá-la enquanto processo de enunciação. À tradicional díade narração/descrição ligam-se os pares igualmente antagónicos acções/paisagens e sujeito/objecto. Entende-se que a narração trata de acções e da instância do sujeito. À descrição, por sua vez, dizem respeito as paisagens e os objectos. No plano da morfologia, o uso de adjectivos na descrição opõe-se ao de verbos na narração.

Aliás, conforme se tem insistido em estudos recentes, é empobrecedora essa concepção, pois “o descritivo não tem qualquer laço teórico necessário com *os objectos* ou *os espaços referenciais...*”<sup>8</sup>. Não se trata de uma relação necessária, mas será, por certo, privilegiada. Se se entende por descrição “os fragmentos discursivos portadores de informação sobre as personagens, os objectos, o tempo e o espaço que configuram o cenário diegético...[esses fragmentos são] tendencialmente estáticos, proporcionam momentos de suspensão temporal, pausas na progressão linear dos eventos diegéticos” e por narração “aquele procedimento representativo dominado pelo exposto relato de eventos e de conflitos que configuram o desenvolvimento de uma acção”<sup>9</sup>, não queremos com isso significar que a descrição é um procedimento radicalmente oposto à narração. Pelo contrário, descrição e narração são duas tendências textuais complementares<sup>10</sup>.

Já na Antiguidade se percebe essa ausência de fronteiras rígidas. De facto, com base na técnica descritiva evidenciada nos Poemas Homéricos, sobretudo para os objectos artísticos (onde seria natural esperar uma descrição na sua acepção normal de ausência de movimento), atesta-se a inviabilidade da oposição estatismo-descrição/movimento-narração. A des-

---

clássica, veja-se esta mesma obra, cap. I-‘Éléments pour une histoire de l’ idée de description’. Para confrontar a concepção actual e posições teóricas tomadas por diversos estudiosos cfr., ainda, a entrada ‘Descrição’ em C. Reis e A. C. Lopes, *Dicionário de narratologia* (Coimbra 1990) 87-97 e bibliografia aí indicada.

<sup>8</sup> Ph. Hamon, *op. cit.*, 87.

<sup>9</sup> C. Reis e A. C. Lopes, *op. cit.*, 87.

<sup>10</sup> Incomodado pelo tradicional significado do conceito, Ph. Hamon (*op. cit.*, 91) propõe uma nomenclatura substituta, o “descritivo”: “Em vez de descrição, seria melhor, então, falar de *descritivo*, e considerar, uma vez mais, este descritivo como uma *dominante* em determinados tipos particulares de textos”. Apesar da carga semântica que a tradição encerra, e talvez pela imposição da ancestralidade do termo, continuamos, no entanto, a preferir falar de “descrição”.

crição é, por conseguinte, entendida como uma “representação”. Daí a presença de verbos de movimento e de som, pois “na Antiguidade, o que se admira é a aparência de vida, o movimento e o barulho sugeridos pela arte, a qualidade de **representação**, ou seja, em termos gregos, a qualidade da mimese”<sup>11</sup>.

Ao considerarmos a etimologia latina do termo, concluímos que o significado primeiro de *de-scribere* é o de “escrever segundo um modelo”. Quando descreve, o poeta serve-se de um conhecimento prévio do mundo e do verbo. Dos modelos a partir dos quais recria fazem muitas vezes parte textos já escritos. A descrição pode, então, ser considerada um lugar de reescrita, um “operador de intertextualidade”. Sempre que identificável, essa será mais uma vertente a considerar.

Típico da descrição é ainda o seu carácter informativo e ornamentalista. De um modo geral, e em particular os passos aqui considerados, invalidam ou a atribuição puramente ornamental ou puramente factual que lhe pode ser dirigida. Descrever é sempre informar. A título de exemplo, note-se que a descrição dos guerreiros pelasgos na *teichoskopia* de *Fenícias* não se limita à função ornamentalista que a profusão de pormenores, sobretudo pictóricos, sugere. De igual importância é a função explicativa que a escolha verbal *φράσω* não deixa passar despercebida (95). No caso específico da descrição do exército em Eurípides, mesmo nos textos que procuram ser mais objectivos, como são as falas dos mensageiros, subjaz-lhes sempre, de forma variável, uma natureza decorativa<sup>12</sup>.

Tornar “naturais” esses momentos, pejorativamente considerados “hiatos” no progresso da diegese, significa conferir-lhes *motivação*. A des-

---

<sup>11</sup> A. Delrieu, D. Hilt e F. Létoublon, “Homère à plusieurs voix. Les techniques narratives dans l’*épopée grecque archaïque*”, *LALIES* 4 (1984) 181.

<sup>12</sup> A descrição do exército sem dúvida que a tragédia já a conhecia antes de Eurípides, mas não sob a perspectiva de colectivo com a profusão e amplitude que este lhe deu. Para essa reformulação do quadro bélico terá contribuído decisivamente a sensibilidade do artista à realidade do séc V, onde a hoplitia se desenvolve e passa a ser a componente decisiva nas tácticas de guerra. A título de exemplo, essa desproporção fica muito bem marcada pelo contraste de *Sete contra Tebas* e *Fenícias*. Ao passo que Ésquilo dedica 301 versos à caracterização e apresentação dos sete chefes argivos (*Th.* 375-676) e em quatro breves versos refere metaforicamente o choque dos exércitos (795-8) – semelhante ao embate das vagas; Eurípides, como teremos oportunidade de desenvolver em um estudo a apresentar posteriormente, dedicado ao confronto das falanges, não só sublinha o aspecto colectivo da ofensiva dos chefes, como alarga consideravelmente a acção do exército no seu conjunto.

crição deve surgir como uma consequência ou uma causa, mais ou menos evidente, das circunstâncias da história. A oportunidade de emprego e a opção pelo processo de enunciação descritiva devem ser ponderadas caso a caso. Do ponto de vista do valor pragmático da descrição, a personagem enunciativa deve dominar um conhecimento que a personagem-ouvinte e/ou os espectadores-leitores não possuem, mas desejariam possuir. Logo, há motivação para descrever e motivação para ouvir descrever.

Pelo aparato, impressões auditivas e cromáticas que suscita em quem o contempla, um corpo de homens de armas assume-se como um espectáculo digno de admiração. O prazer que se aufer de essa contemplação configura-se como um dos principais motivos que despertam o interesse de figuras externas à vida militar.

## I — A MULHER E O FASCÍNIO DO ESPECTÁCULO BÉLICO

Por ser vasta a matéria de estudo oferecida pelo tema em questão, cingimos esta nossa primeira abordagem a dois passos da responsabilidade enunciativa de jovens mulheres (*Ph.* 88-201 e *IA* 171-230)<sup>13</sup>. Para elas um corpo de homens armados, quer em avanço contra a sua própria cidade (*Fenícias*, 88-201) quer durante uma pausa lúdica anterior às agruras da campanha (*Ifigénia em Áulide*, 171-230), configura-se como um espectáculo admirável. O que as leva a perscrutar um exército é um declarado desejo de 'ver'. Eis o que afirma, no final da *teichoskopia*, o Pedagogo a propósito de Antígona: *ἐπεὶ πόθον / εἰς ἧλθεῖς ὄν ἔχουσι εἰσιδεῖν* (*Ph.* 195 sq.)<sup>14</sup>. Também as coreutas da *Ifigénia em Áulide* começam por confessar a motivação sensorial que as levou a deixar para trás a segurança da sua pátria: *ὡς εἰσιδοίμαν* (171 sq.); *θέλονσ' / ἵππων τ' ὄχλον ἰδέσθαι* (190 sq.). A expectativa do espectáculo e até um certo gozo de transgressão são dados psicológicos que o rubor das faces destas últimas sugere para aquela afluência a terras estrangeiras (*IA* 187 sq.).

Pela condição do seu sexo, estava vedada à mulher a presença em campo de batalha. Nele não pode penetrar nem mesmo para combater. Como é óbvio não há o estatuto de mulher-soldado, mas isso não impede que esta

<sup>13</sup> Os restantes trechos eurípidianos em que é descrito um exército serão tratados em análises a surgir futuramente, na sequência lógica do presente trabalho.

<sup>14</sup> A provar a sua participação visual no descrito, temos a insistência em formas do verbo *δράω* ou seus compostos: *κατεῖδον* (192), *ἶδον* (209) e *ιδόμαν* (218).

esteja, de forma sobretudo indirecta, intimamente ligada ao fenómeno bélico: como causa (assim é evocada Helena na *Ifigénia em Áulide*), vítima inocente, salvadora da pátria (Ifigénia) ou vã mediadora da paz (Jocasta, *Ph.*, 81-85)<sup>15</sup>. Quando nela se envolve é alvo da maledicência dos soldados

<sup>15</sup> As mulheres “reportam-se insistentemente à realidade bélica, quer como causa quer como vítima dela” (P. L. Furiani, “Donne tragiche in guerra: passività e trasgressione in Sofocle e in Euripide”, *Euphrosyne* 20 (1992) 29). O que não impossibilita que, em situações muito particulares, a mulher possa combater. De facto, “o momento da verdade chegava quando a cidade era cercada ou saqueada; esta era a ocasião na qual as mulheres combatiam, ou fugiam, ou preferiam a morte à derrota. Tratava-se de reacções extremas e raras” (D. Schaps, “Le donne greche in tempo di guerra” in G. Arrigoni (ed.), *Le donne in Greccia* (Roma 1985) 411). Há, porém, exemplos míticos ou literários de mulheres que vão para a guerra. Como resume Y. Garlan, “Só no universo mítico das Amazonas, ou no mundo utópico da *República* platónica, é que se transformam em mulheres-soldado, mas essa conversão ou é condicionada pela sua dessexualização parcial (ablação do seio esquerdo para poderem manejar o arco), ou é limitada às virgens (*parthenoi*) que ainda não encontraram no matrimónio a realização normal do seu ser” (“O homem e a guerra”, in J. P. Vernant, *O homem grego* (Lisboa 1994) 65). No âmbito da literatura, Heródoto deixou-nos dois retratos singulares de mulheres combatentes, ou de segura origem bárbara (Tómiris, I. 205-14) ou também oriental, aliada a um monarca bárbaro (Artemísia, VII. 99). Sendo ambas rainhas viúvas, assumem as funções governativas e militares de seus maridos. O prestígio da acção bélica de Tómiris sai mais evidenciado pelo facto de ter sido em batalha contra o seu povo, os Masságetas, que Ciro pereceu e de ter sido às mãos da sua rainha que ele colheu uma vingança aviltante (I. 214). Sobre esta figura veja-se A. L. C. A. do Amaral, “Tómiris: a voz da vencedora”, *Diacrítica* 8 (1993) 285-98. Admirada pelo historiador (*μάλιστα θῶμα*), apesar da sua condição feminina (*στρατευσαμένης γυναικός*, VII. 99, 2 sq.), Artemísia recebe um tratamento mais pormenorizado que a figura da rainha anterior. Tida entre os melhores dos seus aliados (VIII. 69, 5 sq.), Xerxes reconhece-lhe o mérito de boa conselheira (VIII. 101, 6) –numa ocasião esse conselho é ignorado (VIII. 68-69) e noutra acatado (VIII. 103). O louvor do monarca persa passa pelo reconhecimento naquela mulher de atributos masculinos (de que os homens, na sua comparação, saem diminuídos, VIII. 87, 14 sq.) e por lhe confiar o acompanhamento dos seus próprios filhos até Éfeso (VIII. 103, 4). Com estas duas distinções, o rei persa reconhece a plenitude de Artemísia numa dupla faceta, enquanto estratega e mulher.

Apesar de afastada da vida militar por uma cultura guerreira masculina, à mulher cabem papéis tão importantes como sacrificar a sua vida pelo prosseguimento de uma empresa militar vaticinada ao impasse. Este é o caso da protagonista de *Ifigénia em Áulide*. Sobre a participação da mulher da Atenas clássica na vida pública, social e económica cfr. o estudo sintético e bibliograficamente bem documentado de D. Cohen, “Seclusion, separation, and the status of women in classical Athens”, *G&R* 36 (1989) 3-15.

(IA, 825 sq., 1029 sq.). São mesmo as próprias mulheres a criticar semelhante atitude a uma sua igual (*Ph.* 195-201). Isto não significa que as mulheres se auto-excluísem desse mundo, onde ousam entrar, levadas pelo empolamento das horas de crise (assim fazem Jocasta e Antígona em *Ph.* 1264 sq. e 1279).

Ao espectáculo sangrento da luta são admitidos, de forma quase exclusiva, actores e espectadores masculinos. Em suma, a sedução das jovens pelo exército concretiza-se em “espreitar” o desconhecido e interdito, um mundo proibido, mas desejado. É na *ἡδονή* que de uma tal observação retiram que reside a causa e o elemento motor da ‘ousadia’ dessas jovens. Para o Pedagogo configurou-se como uma clara satisfação pessoal da princesa a sua subida ao topo das muralhas da cidade de Tebas. Desse sentimento dão nítida conta as escolhas vocabulares *πόθου εἰς τέρπην* e *ἔχρη-ζες* (194 sq.). Maior significado emocional adquire idêntica confissão das coreutas de *Ifigénia em Áulide*, pois não só é pronunciada pelas próprias, como também sai enfatizada pela repetição. Começamdo por apresentar o objectivo da vinda àquelas praias (‘para vermos o exército dos Aqueus’, 171), definem, alguns versos adiante, a paisagem observada como ‘um espectáculo admirável’ (*θεῖον ἀθέσφατος*, 232) e ‘apaixonante prazer’ (*λίχον ἄδονάν*, 235) – para os seus olhos femininos (*τὰν γυναικεῖον ὄψιν ὀμμάτων*, 234).

#### A - Exército em marcha: *Fenícias* 88-201.

A ruína de Etéocles e Polinices, os últimos dos Labdácidas, e o cerco e guerra de Tebas são, em termos de história, a trave-mestra de *Fenícias*. Em um monólogo informativo, do tipo que se tornou convencional no prólogo euripídiano, Jocasta recorda a conduta ímpia e leviana de Laio – que, contra a vontade divina e levado pelo estonteamento do prazer e do vinho (15 sq.), tivera descendência– e a ignorância (*οὐκ εἰδώς*, 53) fatal de Édipo, que contraíra um casamento incestuoso com a mãe<sup>16</sup>. Desta união poluta nascem

<sup>16</sup> Dentro da sua preocupação em humanizar os temas herdados do mito e da tradição literária, Eurípides aposta numa caracterização psicológica mais aprofundada das suas personagens, dotadas de uma personalidade individual que marca as suas opções enquanto agentes. Assim, ao invés de Sófocles no seu *Rei Édipo*, a impiedade de Laio vem acrescentada de razões psicológicas e pessoais –“Entregando-se ao prazer e cedendo ao vinho, gerou-nos um filho”, 214 sq. O orgulho (*μέγα φρονῶν*, 41) demonstrado por Édipo no seu encontro com o pai-desconhecido e seu subsequente assassinato são a forma de o dramaturgo tornar o herói participante do seu destino, dando-lhe um toque de personalidade individual.

dois filhos varões, que iriam prosseguir uma tradição familiar de mortes trágicas. Laio sucumbira às mãos do filho rejeitado. Ao privar-se primeiro da luz e optando pelo exílio no final da peça, Édipo obriga-se voluntariamente ao aniquilamento. Também Etéocles e Polinices se matam um ao outro, gesto em que são secundados pelo suicídio da progenitora, consumando assim o processo de extinção quase total de uma família maldita.

A função protática desempenhada por Jocasta não se restringe à lembrança de acontecimentos de um passado relativamente afastado. A personagem pranteia ainda acontecimentos recentes e decisivos para a discórdia que se instalou na sua família e, paralelamente, para o estado de guerra que, no momento em que começa a tragédia, coloca como adversárias Tebas e Argos. A fim de anular a maldição lançada contra eles por um pai desvairado de sofrimento, Etéocles e Polinices tinham decidido encarcerá-lo no interior do palácio e partilhar, por períodos alternados de um ano, o governo da cidade entre si. Deste modo evitariam perecer às mãos um do outro. Completado um ano, Etéocles recusa renunciar em favor do irmão, entretanto refugiado em Argos, onde contrai núpcias com a filha do rei Adrasto. O monarca fornece-lhe o apoio militar necessário para uma empresa contra compatriotas e familiares. Privado do direito de governar a cidade heptápila, conforme acordo firmado com o irmão, no momento em que abre a peça, Polinices marcha contra a terra pátria.

É a descrição viva que desse contingente bélico fazem Antígona e o Pedagogo o objecto da nossa reflexão. Incluída no prólogo, esta conhecida e não menos controversa cena da *teichoskopia* revela um potencial dramático e emotivo de impressiva singularidade. Tanto quanto ao nosso conhecimento, bastante fragmentado, da literatura grega é dado saber, Homero é quem fornece, no canto III da *Ilíada*, este modelo discursivo, dialogado e de conteúdo semântico preciso. Como indica a etimologia, trata-se de uma observação (*σκοπιᾶ*) feita do cimo das muralhas (*τειχος*) de uma cidade. O modelo homérico preconiza como “objecto” de descrição um exército sitiante, individualizado no retrato dos seus chefes.

Eurípidés tinha ainda ao seu dispor um igualmente famoso modelo trágico para o cerco da cidade de Cadmo, *Sete contra Tebas*. No entanto, em termos discursivos, é para com a *Ilíada* (essa sim contém uma *teichoskopia*) que a dívida de intertextualidade é mais significativa. Pelo que lhe dedicamos um estudo comparativo mais detido.

***Teichoskopia* homérica: aproveitamento trágico**

A escolha de um modelo épico célebre, como seria para os contemporâneos de Eurípides o da *teichoskopia*, tem como resultado exógeno o engrandecimento da peça e do próprio poeta. À luz do pensamento clássico, não há quaisquer traços de plágio a enformar o conceito de *imitatio*. Antes pelo contrário, tratar um tema já anteriormente tomado, sobretudo se por um poeta de renome, é uma prática prestigiante para o emulador.

Retomando e concretizando, agora no texto, algumas das ideias anteriormente apontadas, a descrição, exibição de um saber, encontra a sua razão de ser numa motivação de natureza antagónica, um não-saber. À semelhança de Homero, o dramaturgo apresenta um par de personagens a polarizar essa posição<sup>17</sup>. Na *Iliada* é o membro feminino que detém o conhecimento do objecto descrito; em *Fenícias*, o masculino. Pela sua naturalidade grega, cabia a Helena a função de identificar os chefes das tropas aqueias. A própria faz um testemunho de conhecimento: *ὄς [Ἀχαιοὺς] κεν γνώην καί τ' ὄνομα μνθῆσαιμην*, *Il.* 235. O rei troiano, no papel de desconhecedor da realidade observada, é quem indaga. Ao inverter as atribuições em termos de saber, Eurípides fá-lo em favor da verosimilhança. Não era credível que uma jovem, quase sempre confinada ao gineceu, conhecesse os chefes inimigos a ponto de os identificar e caracterizar. Assiste ao ancião esse conhecimento, possibilitado pelo contacto que o pedido de tréguas junto do adversário lhe facultara (*Ph.* 96-8).

Eurípides mantém a técnica enunciativa do seu modelo, o diálogo. Confere-lhe, no entanto, pelo recurso a falas mais curtas, maior vivacidade e dinamismo. Este expediente permite-lhe um maior envolvimento e uma acrescida atenção do público. Se juntarmos ao uso frequente de falas de dois ou três versos, o emprego, diversas vezes verificado, da *antilabê*, facilmente concluímos do ritmo movimentado do diálogo<sup>18</sup>.

Na sua essência, a estrutura discursiva do diálogo homérico irá ser observada pelo tragediógrafo. Podemos dividi-la em três partes: introdução, desenvolvimento e conclusão. Na primeira apresenta-se o assunto e as figuras do diálogo, o que corresponde, aproximadamente, à primeira fala (*Il.* 3. 161-70; *Ph.*, 88-105). Por desenvolvimento toma-se a identificação e caracterização das figuras que se destacam no horizonte contemplado. Finalmente a retirada das figuras do seu posto de observação (*Ph.* 193-202).

<sup>17</sup> Sobre o estudo comparativo das duas *teichoskopiae*, leia-se M. F. S. Silva, *op. cit.*, 15-18.

<sup>18</sup> *Antilabê* nos vv. 122, 132, 133, 161, 171, 180.

Na *Iliada* subentende-se a saída de Helena, de quem se deixa de falar. Cabe, por isso, a conclusão do motivo ao seu desapontamento em não ver os irmãos (236-42). Quanto ao desenvolvimento, ou retrato dos chefes podemos considerá-lo, *grosso modo*, estruturado de acordo com três segmentos técnico-semânticos: pergunta-resposta-comentários<sup>19</sup>.

No que se refere ao objecto da observação, ele é um espaço humano de carácter bélico. O respeito que o dramaturgo necessariamente revela por este motivo não o impede, contudo, de imprimir o seu cunho pessoal. Em Homero é o individual (pelo retrato dos chefes) que domina (quase) exclusivamente o interesse das personagens dialogantes. Embora valorizando essa tendência, Eurípidés consegue dar mais relevo ao colectivo (exército enquanto massa anónima de guerreiros) do que o seu modelo. Esta diferença ressalta de imediato nas falas de abertura. Pela ordem em que enuncia a Helena o grupo de homens que vislumbram, Príamo significa um decréscimo de importância. Quem aparece a encabeçar a sequência é o *πρότερος πόσις*, logo seguido dos familiares por afinidade, os *πηοί*, e finalmente pelos *φίλοι* (163), alusão de carácter mais genérico. O que desperta a atenção das duas personagens observadoras são os chefes, aqui na figura de Menelau, e não o conjunto dos guerreiros<sup>20</sup>. De forma diversa, a observação do exército enquanto corpo colectivo define-se em Eurípidés desde o início do diálogo. Atente-se no incitamento do Pedagogo: *σκόπει δὲ πεδία...στράτευμ' ὄσον* (101-2), repetido na sua fala seguinte, *κινούμενον...στράτευμα* (107-8) e confirmado por Antígona, *κατάχαλκον ἄπαν / πεδίον ἄστράπτει* (110-1)<sup>21</sup>.

As heroínas de ambas as peças saem frustradas no seu desejo de ver os irmãos. Há, contudo, uma diferença de grau nessa frustração, significativa de uma maior complexidade psicológica e patética da personagem trágica. Se a Helena é negada toda a possibilidade de ver os Dioscuros (*οὐ δύναμαι ἰδέειν*, 236), Antígona disfruta de uma visão algo imprecisa de Polinices

<sup>19</sup> Leitura já notada em E. Basade, "Canto tercero de la *Iliada*", *Helmantica* 11 (1960) 419.

<sup>20</sup> Quando se registam referências ao colectivo elas são de natureza secundária. Ou seja, o poeta fala das *στίχαι ἀνδρῶν* apenas para localizar Ulisses e nomear a sua actividade (196). Do mesmo modo apontam-se os guerreiros cretenses, entre os quais se encontra Idomeneu (229-30). Já a terminar a sua intervenção na *teichoskopia*, a divina Helena menciona os *πάνται ἐλίκοπες Ἀχαιοί* (234), mas sem os tomar como centro de caracterização.

<sup>21</sup> À semelhança de Homero também encontramos aqui a referência secundária ao exército, tomado por enquadramento do respectivo comandante: *ὄχλος...πάνοπλος*, 148-9.

(*δρῶ δῆτ' οὐ σαφῶς*, 161). Eurípidés consegue, assim, um aumento de *pathos* interno (da personagem) e de *pathos* externo (dos espectadores). Pois o auditório não vê a cena descrita, mas testemunha a reacção por ela causada na personagem. Os versos 243 sq., que seguem de imediato as últimas palavras de Helena, permitem dar a saber ao auditório o real significado da ausência dos irmãos da heroína épica. Já os cobria a terra mãe (*φίλη ἐν πατρίδι γαίῃ*). O estado de ignorância da esposa usurpada de Menelau é pleno. Não só lhe está vedada a possibilidade de ver os Dioscuros, como também desconhece o destino deles. Revelada pelo narrador ao auditório a morte das duas figuras, o *pathos* externo é superior ao *pathos* interno.

O esquema pergunta (Príamo) – resposta (Helena) – comentários (Príamo) utilizado para as figuras de Agamémnon, Ulisses (com a variante de os comentários pertencerem, neste caso, a um terceiro interlocutor<sup>22</sup>) e Ájax (donde à brevidade dos versos que lhe são dedicados se junta a ausência de comentário) é observado pelo tragediógrafo. Sendo o esclarecimento da autoria do servo, a pergunta bem como o comentário são geralmente da responsabilidade de Antígona. Exceptua-se, no entanto, Tideu, caso em que não é a personagem carente de conhecimento, Antígona, a questionar sobre a sua identidade, mas é o servo que chama para ele a atenção da jovem (131 sq.)<sup>23</sup>.

Pelo carácter distinto das figuras retratadas, o diálogo é necessariamente diverso nos dois autores. Contudo, porque imposta pela história, esta divergência informativa não constitui um diferença ponderável para o nosso estudo. Apesar dos pontos comuns acabados de enunciar, o que permite, então, individualizar o tragediógrafo é o tratamento que confere ao discurso e a concepção estética que deste transparece.

Do modelo épico depreende-se que todos os chefes se situam numa mesma linha de horizonte. Por um lado não há qualquer indicação do contrário; por outro a única nota da disposição relativa das figuras na planície, confirma-o: Idomeneu está ao lado de Ájax (*ἐτέρωθεν*, 230). Dos chefes aqueus é dada uma imagem de estatismo, pois ou está ausente da sua

<sup>22</sup> O comentário de Antenor sobre o contraste do aspecto exterior pouco imponente do Laértida e da superioridade dos seus dotes oratórios, quando comparado com Menelau, está diegeticamente motivado. O seu conhecimento do rei de Ítaca remonta ao contacto que com ele tivera quando o recebera, outrora, como hóspede (207-8). Em 11. 138-42, confirma-se que Antenor conhecera Ulisses antes da guerra de Tróia.

<sup>23</sup> A mesma técnica fora utilizada por Helena na figura de Idomeneu (230-1).

caracterização qualquer indicação de movimento (Agamémnon e Ájax) ou sublinha-se a sua imobilidade (Idomeneu, *ἔστηκε*, 231). Há, no entanto, uma figura que vem contrariar este princípio. Não foi, concerteza, gratuitamente que se lhe dedicou maior número de versos. De facto, a presença activa de Ulisses é sentida pela própria personagem focalizadora como um elemento estranho, de oposição ao quadro geral. O discurso revela esta ideia pelo uso da adversativa, que distinguindo, embora, o movimento do sujeito da inércia das armas (*τεύχεα μὲν οἱ κεῖται... αὐτὸς δὲ κτίλος ὡς ἐπιπωλεῖται στίχας ἀνδρῶν*<sup>24</sup>, 195-6), sugere também a singularidade da sua postura em todo o quadro.

De acordo com o ideal guerreiro, as características físicas e psicológicas sobrealimentadas nos chefes consubstanciam-se nas isotopias do poder<sup>25</sup> e da singularidade de aparência<sup>26</sup> e qualidades<sup>27</sup>. Essa adjectivação épica não prima, porém, pela identificação individualizadora dos sujeitos. Por sua vez, a experiência literária que medeia entre Eurípidés e Homero e, sobretudo, a criatividade do dramaturgo permitem-lhe legar-nos uma *ἔκφρασις* plena de frescura e sedução. “O sumário das grandes novidades da *teichoskopia* euripidiana – a distinção dos planos, o movimento das figuras, a sugestão de sentimentos pelas atitudes exteriores dos heróis – apresenta um paralelo flagrante com as técnicas que, na segunda metade do séc. V, revolucionaram a pintura, por intervenção de Polígnoto”<sup>28</sup>. Influenciado, ao que parece, pelas tendências pictóricas contemporâneas, Eurípidés reflecte na descrição de um exército em marcha uma atitude idêntica à dos artistas das tintas. Veremos como e quais as características psicológicas extraídas do aspecto físico dos chefes.

### *Fenícias* 88-201

A posição da crítica textual quanto à autenticidade dos vv. em questão não tem sido unânime. Com base no arg. 3, onde se lê *ἢ τε ἀπὸ τῶν τευχῶν Ἐπιτιγόνη θεωροῦσα μέρος οὐκ ἔστι δράματος*, Verrall foi o primeiro a

<sup>24</sup> O movimento aqui sugerido é reforçado na comparação de Ulisses com um carneiro que passa em revista o seu rebanho, através da forma verbal *διέρχεται*, 198.

<sup>25</sup> (*εὐρύ*) *κρείων*, 178; *κρατερός*, 179; *ἔρκος Ἀχαιῶν*, 229.

<sup>26</sup> *πελώριος*, 166, 229; *μέγας*, 167, 226; *καλός*, 169; *γεραρός*, 170.

<sup>27</sup> *ἦύς*, 167, 226; *ἀγαθός*, 179; *μάκαρ*, *μοιρηγενής* e *ὀλβιοδαίμων*, 182; *πολύμητις*, 200; *εἰδώς*, 202.

<sup>28</sup> M. F. S. Silva, *op. cit.*, pp. 18 sq.

impugnar a originalidade da cena<sup>29</sup>. Alegando razões de diversa ordem, outros se lhe têm seguido. Não está dentro do âmbito do presente trabalho fazer uma avaliação aturada dos argumentos contra ou a favor da origem euripídiana do texto. Há, no entanto, uma série de factores internos à peça favoráveis a esta última posição<sup>30</sup>. Estamos a pensar na estrutura do prólogo em Eurípides, que, normalmente, na segunda ou terceira cena, quando a há, contém –como aqui– metros líricos e anapestos. Ainda tipicamente euripídiana é a repartição do amebou pelos trímetros de uma voz masculina e o canto de uma feminina. A própria “ingenuidade da cena”, como lhe chama Mastronarde, revelada na escolha do metro e das figuras enunciativas, assim o indicam. Porque um excerto nunca deve ser considerado fora da globalidade do texto, é na sua efectiva funcionalidade dramática que devemos procurar mais uma prova de autenticidade.

Falar de funcionalidade dramática é falar de motivação. A cena da *teichoskopia* não se afigura insular em relação ao contexto em que aparece inserida. Aborda com clareza o tema da justeza da ofensiva de Polinices (154); Antígona dá um retrato positivo do irmão; revela o amor devoto que lhe tem e de que dará provas quando acompanhar a mãe por entre as falanges inimigas numa derradeira despedida do moribundo, comprometendo-se a dar-lhe, à revelia dos desígnios de Creonte, sepultura. Grito de dor e pungente súplica aos deuses, as derradeiras palavras do monólogo de Jocasta –mãe e rainha– ecoam ainda aos ouvidos da assistência. Dando conta do avanço do exército argivo sobre Tebas, não esconde a sua preocupação com a salvação da cidade (77-80). Na sequência da tragédia, a *teichoskopia* aparece, assim, como o desenvolvimento de um motivo já resumidamente tocado – marcha dos sitiantes contra Tebas<sup>31</sup>.

Aceite no conjunto a autenticidade do passo, podemos passar à análise técnico-compositiva e retórico-estilística. Pelo seu carácter eminentemente

---

<sup>29</sup> A. W. Verrall, *Euripides the rationalist. A study in the history of art and religion* (Cambridge 1913) 249 sqq.

<sup>30</sup> Sobre a defesa da autenticidade do passo cfr. D. L. Burgess, “The authenticity of the *teichoskopia* of Euripides’ *Phoenissae*”, *CJ* 83 (1988) 103-13 e D. J. Mastronarde (ed. comm.), *Euripides. Phoenissae* (Cambridge 1994) 168-73. De notar que a edição de Diggle aceita na globalidade a *teichoskopia* como original de Eurípides, com a excepção de alguns versos (118, 122 sq., 132, 141-4).

<sup>31</sup> Como já notara U. Albin, “Na verdade, a cena de Antígona...serve de excelente contraponto a um prólogo denso e opressivo”. A *teichoskopia* funciona como contrapartida do prólogo, pois “a informação sobre a situação interna” – fornecida por este – “é completada pelos dados da situação externa” –que aquela configura (“Miracolo e avventura nell’ Elena”, *PP* 28 (1973-74) 394).

estático, o desempenho dramático de Antígona e do Pedagogo contrasta com a cena que pelas palavras evocam no pensamento dos espectadores. Porque permanecem imóveis, ou seja no mesmo local, perante um panorama ou objecto móvel ou mutável os dois protagonistas da cena adquirem o estatuto de “personagens fixas”<sup>32</sup>. O sentido que colocam ao serviço da percepção do quadro é a visão, facilitada pela perspectiva elevada de que dispõem, pois encontram-se no *διῆρες ἔσχατον* do palácio (90). Neste visualismo ostensivo da cena reside a divergência fulcral de Eurípidés face ao párodo de *Sete contra Tebas*, onde, dominado pelo medo da tomada da cidade, um coro de mulheres tebanas extravasa em um canto-pranto o pânico que nelas suscita a aproximação do inimigo<sup>33</sup>. A percepção do movimento é reconhecida por coordenadas auditivas<sup>34</sup>. É de tal forma impressiva a sugestão sonora desse deslocamento que o coro, por uma operação de metátese dos sentidos, tem a capacidade de visualizar aquilo que apenas ouve, *κτύπον δέδορκα* (103)<sup>35</sup>. À incerteza que nos corações oprimidos das coreutas desperta um perigo apenas ouvido e, portanto, imaterializado, contrapõe Eurípidés uma força ofensiva bem delineada nos seus contornos. Tendo um melhor conhecimento da realidade que as cerca, as personagens eurípidianas demonstram menos o pânico. Este empobrecimento de tensão tem, porém, um reverso vantajoso: uma maior riqueza temática da cena. Atribuir o canto desta invasão a personagens individuais é ainda uma marca da tendência eurípidiana, da última fase da sua produção, em transferir o lirismo do coro para figuras protagonistas<sup>36</sup>.

<sup>32</sup> Na *Iliada*, essa imobilidade é especificada por Príamo (*ἴζεν ἐμείο*, 3. 162). A situação contrária, ou seja, quando uma personagem passa em revista um cenário fixo mas complexo (rua, paisagem, monumento), serve o conceito de “personagem móvel” (passeante, visitante, turista, exploradora). Cfr. Ph. Hamon, “Qu’ est-ce qu’ une description?”, *Poétique* 12 (1972) 468 sq.

<sup>33</sup> Esse movimento é dado por uma série de formas verbais: *μεθεῖται*, 79; *ῥεῖ*, 80; *χρίμπτει*, 84; *ποτάται*, 85; *ὄρνυται*, 90; *φρόμενη*, 87 e 115; *χνχλοῦνται*, 121; *προσίστανται*, 126; *ἔρχεται*, 158.

<sup>34</sup> Verbos: *βρέμει*, 85; *ἀκούετε*, 100; *καχλάζει*, 115; *κλύω*, 151; *ἔλακον*, 153; (e mais adiante: *ἀκούσασα*, 203; *κλάγξαν*, 205; *κλύουσα*, 239). Nomes: *βοάν*, 84; *κτύπον*, 100; *ὄτοβον*, 151; *κόναβος*, 160; (e mais adiante: *ἀρματόκτυπον*, 204; *πάταγον*, 239; *ἀραγμός*, 249).

<sup>35</sup> A única percepção visual que tem do exército é a poeira que ele na sua marcha eleva acima das muralhas (*αἰθερία κόνης*, 81).

<sup>36</sup> “De facto os actores tornam-se os herdeiros do *pathos* que na tragédia de Ésquilo impregnava os *kommoi* corais, e, para nos convenceremos disso, basta observar a reelaboração diversa que de um mesmo motivo, a descrição dos exércitos

Porque o discurso veicula uma informação resguardada da vista do público, um dos aspectos a ter em conta é, sem dúvida, o distanciamento das instâncias discursivas face ao descrito. Em termos de tempo não há qualquer distanciamento, uma vez que o tempo da enunciação é simultâneo ao da diegese. Questão menos linear é a da representação da informação, o mesmo é dizer da focalização. Quando determinada realidade é apresentada por interposta pessoa, ela passa incondicionalmente por um filtro quantitativo e qualitativo. No caso concreto do nosso texto, o espectador só tem acesso ao que Antígona e o servo identificam e como o identificam. O que se afigura à partida como um elemento limitador de conhecimento acaba por se assumir como um trampolim para a recriação individual. A informação fornecida pelos observadores directos do “espaço”, físico e humano, desenha apenas os contornos desse “mundo imaginado”.

Do ponto de vista estrutural o motivo da *teichoskopia* apresenta-se como uma cena fechada. As personagens que nela intervêm só agora entram em cena e saem quando ela termina. A fala de abertura e a final, ambas pronunciadas pelo Pedagogo, desenvolvem temáticas introdutórias e temáticas conclusivas, respectivamente. Embora em número de versos desigual, as duas falas tocam motivos que se correspondem ou por sinonímia ou por antonímia: a) definição da natureza visual do episódio (*ιδεῖν*, 91; *εἰσιθεῖν*, 195); b) regras de comportamento social impõem à jovem que se proteja da vista de terceiros (92-5; 196-7); c) entrada vs. saída de Antígona, ordenadas pelo Pedagogo (*ἐκπέρα*, 100; *ἔσβα*, 193).

A quase centena de versos que medeia entre os dois momentos não permite um paralelismo absoluto na abordagem dos seus pontos comuns. Se, na introdução, para o Pedagogo o objectivo da presença da donzela naquele posto de observação se define como um desejo de ver um espectáculo de homens imponentes (*σπράτευμα ἰδεῖν*, 91) –quadro inédito para uma jovem normalmente enclausurada, situação agravada pelo estado de guerra que vive a sua cidade–, na retirada de cena ele tem dados para ser mais explícito na motivação afectiva que despertara na princesa a ousadia do seu gesto. Conforme já anteriormente referimos, os comentários ouvidos da jovem e a ansiedade declarada em ver o irmão levam-no a interpretar o interesse da

---

dispostos em torno de Tebas –assunto do vivo *kommos* de Ésquilo e do párodo da *Antígona* sofocliana– é apresentada, por sua vez, em Eurípides através do dueto entre Antígona e o pedagogo, onde a protagonista é a cena e o coro é suprimido” (M. Baldi, “Carattere, funzione ed evoluzione del lirismo euripideo”, *Dioniso* 16 (1953) 123).

princesa pelo exército inimigo como um pretexto para matar saudades de Polinices (194 sq.).

A presença da princesa naquela parte do palácio, longe do aconchego do gineceu, suscita, tanto da sua parte como da do Pedagogo, cuidados. Ela deve procurar um caminho solitário para não ser vista naquele lugar e alvo da censura dos cidadãos (93-5). A postura de observadora que assume tem um valor indicial. Ou seja, deixa que a previsibilidade das suas acções fique de certo modo assegurada. Não se pense, no entanto, que o estatuto de observadora implica necessariamente um carácter passivo, acomodado e incapaz de tomar iniciativas. Esse papel apagado reservou-o a tradição literária à figura de Ismena, aqui esquecida. A timidez inerente à verdura dos anos é contrabalançada pelo afecto que sente por Polinices e pelo próprio empolamento e entusiasmo juvenil em observar um grupo de homens-guerreiros imponentes, a que se junta um pouco de apreensão natural pelo perigo que eles representam. É esse misto de sentimentos que dá forças a Antígona para afirmar uma vontade contrária ao código comportamental feminino. Habitualmente lê-se a entrada cautelosa de Antígona em cena como sinónima de timidez. Ela só viria a abandonar e até mesmo a refutar esta característica, quando avançasse por entre as linhas inimigas para se despedir do irmão moribundo. Estas seriam provas para considerar Antígona um carácter em evolução<sup>37</sup>. Em nosso entender, não estamos perante um caso de personalidade em formação. Não porque julguemos vinte e quatro horas tempo insuficiente para essa transformação se operar. O estado de guerra vivido, a morte de dois irmãos, o suicídio da mãe e a partida do pai para o exílio, tudo concentrado num só dia, são momentos de crise, sofrimentos-limite, capazes de desencadear alterações no psíquico de qualquer ser humano. Mas Antígona é tão só isso: um ser humano. Detentora, no entanto, de uma determinação capaz de fazer frente aos códigos comportamentais da sociedade a que pertence. Eis porque apenas se ausenta do gineceu mediante permissão materna. Contudo, se a obteve, tenhamo-lo presente, foi graças à sua insistência (*ἰμεσίαισι σαῖς*, 91). A visão imprecisa do vulto do irmão na planície tebana inspira-lhe o desejo de quebrar as amarras desse estatuto de espectadora imóvel – o único que no momento lhe era viável – e, veloz como o vento, atravessar em corrida os céus ao seu encontro. Mais do que devido ao seu estatuto de donzela, por uma questão de

---

<sup>37</sup> Esta opinião é partilhada, nomeadamente, por D. J. Mastronarde, *op. cit.*, 170-1 e E. Craik (trad. comm.), *Euripides. Phoenician Women* (Warminster 1988) 174.

segurança que afecta todos os sitiados, Antígona transpõe as barreiras, que a distância real que a separa do irmão representa, apenas por meio da palavra. O plano do verbo é o único que a princesa tem ao seu alcance para fazer face à convenção.

A primeira e última falas fornecem ainda informações espaciais precisas. Na abertura do episódio, Antígona vem do gineceu (*παρθενῶνας ἐκλιπεῖν*, 89) para no final ouvir do Pedagogo o conselho de aí permanecer (*ἐν παρθενῶσι μίμνε σοῖς*, 194). A entrada e a saída de Antígona são propiciadas por situações contrastantes. No primeiro caso foi um ambiente solitário. No segundo é a afluência de pessoas que vem pôr um termo natural ao episódio (*ὄχλος γυναικῶν*, 196 sq.). Estabelece-se uma distinção nítida entre espaço da descrição (*διήρες ἔσχατον*, 90)<sup>38</sup> e espaço descrito (*πεδία... Ἰσμηνοῦ ῥοὰς/ Δίρκης τε νᾶμα* 101sq.). Duas isotopias permitem sublinhar a oposição tópica entre emissores da descrição e objecto da descrição. Do lado daqueles dominam as formas verbais pertencentes ao grupo semântico de “ver”<sup>39</sup>. Do espaço descrito destaca-se um número muito idêntico de ocorrências do campo semântico de “movimento”. Numa perspectiva global do adversário, é todo o exército dos Pelasgos que assume um movimento progressivo (*κινούμενον γὰρ τυγχάνει Πελασγικόν / στρατεύμα*, 107 sq.) e disjuntivo (*χωρίζουσι δ’ ἀλλήλων λόχους*, 108). O foco estreita-se nos seus generais. Temos Hipomedonte a caminhar à frente do exército (*πρόπαρ δς ἀγείται στρατοῦ*, 120); Tideu atravessa a corrente de Dirce (*τὸν δ’ ἐξαμείβοντ’(α)... Δίρκης ὕδαρ*, 131); Partenopeu contorna o túmulo de Zeto (*ἀμφὶ μνήμα τὸ Ζήθρον περᾶι*, 145), seguido imediatamente atrás pelos seus homens (*ὄχλος... πᾶνοπιλος ἀμφέπει*, 148 sq.); o adivinho Anfíarau conduz o carro que o transporta (*κυρεῖ*, 171; *ιδύνει*, 178). Dos sete chefes que avançam contra a cidade, há no entanto

<sup>38</sup> Esta indicação não é passível de uma leitura unívoca. Pode referir-se ao segundo andar ou à parte mais elevada do palácio (D. J. Mastronarde, *op. cit.*, 180 sq.). Os dados relativos ao cenário não são muito abundantes, “mas, uma vez que esses textos eram escritos para serem representados e não com o intuito de ajudar o público leitor a visualizar a cena ou até mesmo com o desígnio de ajudar o subsequente produtor numa encenação pormenorizada, as indicações mais precisas geralmente referem-se, de certo modo paradoxalmente, ao que o auditório não via ou que via de forma tão rudimentar que necessitava de ajuda na sua interpretação” (A. M. Dale, “Seen and unseen on the Greek stage”, in *Collected papers* (Cambridge 1969) 119).

<sup>39</sup> *ιδεῖν*, 91; *εἶδον*, 96; *σκόπει*, 101; *εἰσόρα*, 118; *εἰσιδεῖν*, 127, 147 e 195; *ὄραϊς*, 131 e 161; *ιδὼν*, 142; *προσδεδορκώς*, 144.

dois que se caracterizam pela imobilidade<sup>40</sup>. Polinices encontra-se junto à sepultura das sete filhas de Níobe (*τάφου πέλας... παραστατεῖ*, 159 sq.); Capaneu calcula mentalmente a altura das muralhas de Tebas (*τεκμαίρεται*, 180)<sup>41</sup>. Resulta pois que esta ausência de movimento é um elemento de natureza “cénica” comum às figuras que em Antígona despertam emoções mais fortes e antagónicas. A impressão que causam na donzela –no caso de Polinices motivada pelo amor fraterno e no de Capaneu por um ódio visceral– encontra-se enfatizada na maior extensão verbal que é conferida a ambos os retratos face aos restantes.

Esta é uma situação oportuna para, pela boca da sua personagem, o dramaturgo dar voz a uma misoginia de que tantas vezes foi acusado na comédia aristofânica<sup>42</sup>. As mulheres são o sexo da maledicência, que, numa evidente mostra de falta de solidariedade, se orienta para elas mesmas (198-201).

A *teichoskopia* euripidiana reparte os focos de interesse do espectador por um dinamismo teatral, como acabámos de ver, e pelo deleite artístico da profusão pictórica. O brilho brônzeo das armas dos guerreiros é a imagem que da planície circundante de imediato sobressai (*κατάχαλκον ἅπαν / πεδίον*, 110 sq.)<sup>43</sup>. A noção de uma luminosidade que se estende a toda a superfície do terreno observado tem apoio na chamada de atenção do Pedagogo para a grandiosidade, em termos quantitativos, do aparato bélico inimigo (*πολλοῖς... μυρίοις*, 113) –enaltecido primeiramente pelo recurso à lítotes *οὐ... φαύλως*, 112. Ao invés do que se passara com Antígona, o sentido que nele desperta o ajuntamento da cavalaria (*ἵπποι*) e infantaria (*ὄπλοι*) é auditivo (*βρέμων*, 113).

<sup>40</sup> Aqui só se retratam seis deles, pois Adrasto é apenas nomeado como ponto de referência para Antígona situar Polinices (*Ἄδράστου πλησίον*, 160).

<sup>41</sup> Mesmo que Capaneu se deslocasse para fazer esta relação, o elemento móvel não é relevante para o seu retrato.

<sup>42</sup> Cfr. M. F. S. Silva, “A mulher, um velho motivo cómico”, in F. Oliveira e M. F. S. Silva, *O teatro de Aristófanes* (Coimbra 1991), especialmente 233-8. Passo exemplar da paródia à maledicência feminina é o seguinte: *ἵνα διδαχθῆι / γυνή γυναικῆς οὐσα μὴ κακῶς λέγειν τὸ λοιπόν* (Ar. Th. 538 sq.).

<sup>43</sup> Mais do que o barulho e as nuvens de poeira levantadas por homens e cavalos, é o brilho das armas e da armadura o elemento característico das descrições homéricas do campo de batalha. De facto, não podemos esquecer que, graças à sua panóplia, os hoplitas gregos da época arcaica ficaram conhecidos entre os outros povos como “homens de bronze” (H. van Wees, “The Homeric way of war: The *Iliad* and the hoplite phalanx”, *G&R* 41 (1994) 131).

Obedecendo a um princípio da técnica descritiva do catálogo, temos a apresentação sucessiva de determinado número de figuras. No presente caso os elementos identificativos podem ir desde o nome, a família (dada pela indicação da paternidade, da maternidade e/ou da raça) e o aspecto exterior até à proveniência geográfica. Este esquema não tem por resultado uma identificação e caracterização estereotipada e objectiva de figuras. Antes pelo contrário, as personagens enunciadoras produzem um discurso pessoalizado, com marcas claras da sua presença. Donde temos a (co)existência de vários registos do discurso subjectivo<sup>44</sup>.

A procura de *variatio* verifica-se igualmente na ordem em que são apresentados os chefes. Estamos a falar na atribuição, alternada pelos dois locutores, da responsabilidade de introduzir determinado guerreiro na sequência dialógica. Na esmagadora maioria dos casos (cinco contra um) cabe a Antígona dar o “mote”. Este baseia-se ou (a) num pormenor da aparência, tido como singular, ou (b) na curiosidade por alguém que já se conhece. Assim:

Instância de enunciação	Chefes (pela ordem de apresentação)
Antígona (a)	Hipomedonte
Pedagogo	Tideu
Antígona (a)	Partenopeu
Antígona (b)	Polinices
Antígona (a)	Anfiarau
Antígona (b)	Capaneu

Ou seja, quando não alterna a instância de enunciação, alterna o pormenor que desperta a atenção da personagem enunciadora.

Temendo pela segurança da cidade, que vê ameaçada por um contingente tão poderoso, o coração da jovem oprime-se. A angústia, que a invocação a uma divindade apotropaica, Hécate, adianta (109-10), é de seguida materializada em palavras (114-6). A tinta dominante do quadro continua ainda a ser a brônzea (*χαλκόδετά τ' ἔμβολα*, 114). Tranquilizada pelas palavras do seu interlocutor (*θάρασει· τά γ' ἔνδον ἀσφαλῶς ἔχει πόλις*, 117), a princesa adquire a predisposição necessária para passar uma revista orientada aos baluartes das hostes inimigas. À semelhança do que sucedera no caso do exército no seu conjunto, ao deter-se em figuras

<sup>44</sup> Sobre a distinção entre discurso subjectivo e objectivo, bem como sobre aos vários tipos de registo que aquele pode oferecer, veja-se C. Reis e A. C. Lopes, *op. cit.*, 340-5.

individuais, o olhar da princesa continua a ser estimulado por impressões cromáticas. Destaca-se o penacho branco de um elmo e o refulgir de um *πάγχαλκον ἀσπίδα*, sustentado em torno do braço do guerreiro (121 sq.)<sup>45</sup>. A emergência do brilho enfatiza-a o poeta pelo emprego do hápax *λευκόλοφος* (119) e uma vez mais pela presença de um composto de *χαλκός*. A dualidade do brilho reflecte-se pela fusão na mesma figura do branco luminoso e da tonalidade acobreada. A forma sucinta com que o Pedagogo o identifica –*λοχαγός*, 122– em muito pouco esclarece a curiosidade da jovem. Pelo que observara, já pudera adivinhar a sua função militar (*πρόπαρ δς ἀγείται στρατοῦ*, 120). Marcas de insatisfação ou até mesmo de impaciência perante a resposta evasiva do interlocutor sentimo-las na construção anafórica *τίς πόθεν γεγώς... τίς ὀνομάζεται* e na exortação *αἰδῆσον*, acompanhada do vocativo *ὦ γεραιέ* (123 sq.). Respeitando a ordem das questões, o Pedagogo identifica primeiro a raça –micénica– e completa-a com a origem geográfica –Argos– daquele que denomina *Ἱππομέδων ἀναξ* (125 sq.). O uso de um verbo de “opinião” na forma impessoal *αἰδῆται* veicula um conhecimento limitado por parte da instância enunciativa. O recurso ao registo modalizante da enunciação está ao serviço de um princípio essencial na tragédia, a verosimilhança (Arist. *Po.* 1454a 33-7). De facto o conhecimento que o Pedagogo tem dos chefes argivos é necessariamente defectivo. O seu contacto com a hoste inimiga foi temporário e, tanto quanto afirma, estritamente formal: intermediário na proposta de tréguas (96-8)<sup>46</sup>. Bastante evidente no comentário de Antígona à figura de Hipomedonte é uma das características já atrás indicada como inovação euripidiana face à *teichoskopia* homérica. Consiste ela em extrair do aspecto físico da figura descrita conotações psicológicas. Da estatura desmesurada do chefe a donzela colhe uma impressão de altivez (*ὡς γαῦρος*) e terror (*ὡς φοβερός εἰσιδεῖν*, 127). A comoção sentir-se-ia na sua voz, como sugere a dupla interjeição *ἔ, ἔ* e a construção anafórica do símile, *ὦς...ὦς*. A presença de adjectivos, típica do registo avaliativo, que pelo seu conteúdo de limitação cognitiva se apropria também ao registo modalizante (*προσόμοιος* e *πρόσφορος*), faz deste chefe um ser excluído da raça humana (129 sq.). A imagem continua a fascinar pelo brilho que emana, um brilho sobrenatural (porque de um gigante) e celeste (*ἀστρωπός*, 129).

<sup>45</sup> Mais do que uma função decorativa, o penacho serve como inspirador de medo ou simples elemento assustador (H. van Wees, *op. cit.*, 137).

<sup>46</sup> Esta ideia é retomada nos vv. 141-4, quase unanimemente julgados espúrios (cfr. D. J. Mastronard, *op. cit.*, 192 sq.).

A opção pelo discurso de registo modalizante é uma opção inerente ao comentário. Este é sempre uma forma limitada e pessoal de construir a realidade<sup>47</sup>.

As reflexões de Antígona são interrompidas pela introdução de um outro *λοχαγός*, desta vez por iniciativa da voz masculina. As referências geográficas fornecidas para mais fácil identificação da figura vêm engrossar os dados topográficos de um quadro precisado nas suas coordenadas espaciais<sup>48</sup>. O elemento pertinente do retrato do guerreiro continua a ser o seu armamento. Não se trata, contudo, de um pormenor da indumentária, como acontecera no caso anterior, mas da sua configuração geral: *ἄλλος ἄλλος ὄδε τευχέων τρόπος* (132). Os critérios de identificação residem, agora, na paternidade *-Οἰνέως ἔφν-* e uma vez mais no nome, *Τυδεύς*. Por meio de uma metáfora, o Pedagogo informa da sua bravura guerreira *-Ἄρη δ' Αἰτωλὸν ἐν στέροισι ἔχει* (134). A presença de figuras de estilo *-símile*, na caracterização de Hipomedonte, e metáfora, na de Tideu *- é própria do registo figurado, mais um ao serviço da ποιικιλία* estético-literária do quadro. A impressão cromática que se projecta de Tideu não é definida na sua cor, mas merece referência por se contrapor aos dados pictóricos anteriores *-ὡς ἀλλόχρως ὄπλοισι* (138). O lugar de destaque que, pela aparência, esta figura ocupa no corpo armado descrito ganha forma na escolha adjectival *μειξοβάρβαρος*. O grau de parentesco que o liga a Polinices, de quem Tideu é cunhado, é o único tipo de observação do foro pessoal pronunciado por Antígona. Quem, contudo, profere a última palavra a respeito deste chefe é o Pedagogo. Numa observação de carácter sentencioso, típica do registo abstracto, revela os atributos e funções militares dos Etólios: *σακεσφόροι γὰρ πάντες Αἰτωλοί, τέκνον, | λόγχαις τ' ἀκοντιστήρες εἰστοχώτατοι* (139 sq.).

Concentrando numa só intervenção as características até agora repartidas pelos dois interlocutores, Antígona indica a posição geográfica, as singularidades físicas e a função militar de um novo *λοχαγός* (145-9). À imponência do vigor físico de Hipomedonte e furor bélico de Tideu

<sup>47</sup> “Na tragédia, referências feitas a algo apenas visto na arte pode significar implicitamente a falta de uma experiência em primeira mão da personagem [que descreve] ou a monstruosidade ou estranheza do objecto referido” (D. J. Mastronarde, *op. cit.*, p. 187). Assim, Antígona compara Hipomedonte a um gigante figurado na pintura para realçar a singularidade do porte e o seu desconhecimento de tal figura no mundo real.

<sup>48</sup> D. J. Mastronarde, *op. cit.*, 647-50 fornece um estudo pormenorizado da geografia de Tebas.

acrescenta-se a beleza estatuária de um jovem, Partenopeu<sup>49</sup>. Parece ser este o chefe que a donzela vê de mais perto, pois claramente distingue as linhas de uma cabeleira encaracolada (*καταβόστρυχος*) e o brilho terrífico do seu olhar (*ὄμμασι γοργός*). Características que lhe dão a aparência de um jovem (*εἰσιδεῖν νεανίας*). A adjectivação ('terrífico') e a modalização ('parecer') estão ao serviço de um discurso subjectivo de configuração avaliativa e modalizante. Pela primeira vez Antígona atreve-se a amaldiçoar um chefe inimigo, identificado uma vez mais pelo nome e família (*ὄδ' ἐστὶ Παρθενοπαῖος, Ἀταλάντης γόνος*, 150). Suplica a Ártemis a morte daquele 'que veio para destruição da minha cidade' (153). A carga afectiva que transfere para a paisagem descrita torna-se mais flagrante pelo uso do registo pessoal, denunciado no possessivo *ἐμάν*.

Como se tem procurado comprovar passo a passo, o diálogo está fortemente marcado pela presença das instâncias enunciativas. O que não exclui, numa análise mais aprofundada, a legitimidade de estabelecer uma escala de subjectivismo diversa para cada uma das vozes. Na sua função de intérprete de um objecto conhecido diante de uma figura que carece desse saber, o Pedagogo pronuncia um discurso relativamente isento, descomprometido e por vezes imparcial. Enquanto cidadão tebano, é natural que ele partilhe do desejo de salvação da cidade (*εἴη τάδ', ὦ παῖ*). Na qualidade de informador, porém, não deixa de reconhecer a justeza da ofensiva de Polinices (*σὺν δίκῃ δ' ἤκουσι γῆν*, 154) e de temer igual opinião da parte dos deuses (155). A posição de Antígona é, sem dúvida, bastante comprometida e por vezes apaixonada (referências a Polinices e Capaneu).

Da antevisão da dor da cidade para a consumação do dilaceramento familiar e pessoal a passada é curta. De imediato Antígona transfere os seus pensamentos e preocupações para a figura querida do irmão exilado. O amor e ternura fraternais brotam espontaneamente. Desde logo na perífrase que o evoca — *ὄς ἐμοὶ μιᾶς ἐγένετ' ἐκ ματρὸς / πολυπόνωι μοίραι* (156 sq.)— sobressai essa relação umbilical. A emergência do *ego*, na forma do pronome pessoal, caracteriza um discurso fortemente pessoalizado. Só em seguida pronuncia o nome próprio, para requestar o seu paradeiro na planície circundante (158). Um desejo demasiado intenso pode revelar-se contraproducente. Parece-nos, pois, que o excessivo, mas humanamente compreensível, empenhamento emocional da jovem constitui um impedimento psicológico para um seguro reconhecimento do irmão. Contudo, como se pode ver pela localização aproximada que dele dá o Pedagogo — "junto do

<sup>49</sup> A beleza de Partenopeu é um dado presente também nos vv. 1159-62 desta peça e em *Supp.* 889, 899 sq. e *A., Th.* 532 sq.

túmulo das sete filhas de Níobe, estacionado próximo de Adrasto” (*τάφου πέλας...? Ἀδράστῳ πλησίον παραστατεῖ*, 159 sq.)– mais do que condicionalismos da emoção, a imagem desfocada (*δρῶ δῆτ’ οὐ σαφῶς*), o reflexo da sua forma (*δρῶ δέ πως / μορφῆς τύπωμα*), com a particularidade de uma nítida semelhança do peito (*στέρνα τ’ ἐξεικασμένα*), são os únicos elementos que a distância oferece ao olhar da jovem (161 sq.). Pela selecção vocabular, adverbial (‘não claramente’) e nominal (‘os contornos da forma’ e ‘semelhante’), o registo modalizante deixa transparecer essa imprecisão – derivada do gosto do poeta pelo realismo no jogo de planos.

O poder dramático de Antígona vem-lhe do verbo. Ou está impossibilitada de agir ou, quando age, age em vão<sup>50</sup>. O único meio que tem de se libertar dessas grilhetas é o do desejo, de uma vontade que não se silencia:

*ἀνεμώκεος εἴθε δρόμον νεφέλας  
ποσὶν ἐξανύσαιμι δι’ αἰθέρος  
πρὸς ἐμὸν ὁμογενέτορα, περὶ δ’ ὠλένας  
δέραι φιλτάται βάλοιμεν χρόνῳ,  
φρυγάδα μέλεον. (...)* (163-7)

A imagem de nuvens velozes como o vento simboliza a urgência do reencontro. Pela sua rarefacção, ao mesmo tempo evoca um desejo inconsequente, ilusório. O toque físico, o estreitar dos braços no colo querido, ainda que breve, seria o suficiente para apaziguar a chama da saudade. O subjectivismo da protagonista fica linguisticamente versado na congregação de três tipos de registo. Ao pessoal (*ἐμὸν ὁμογενέτορα*) aliam-se o figurado e o avaliativo, ambos contidos no adjectivo de raiz comparativa *ἀνεμώκεος*. Todos eles estão, por sua vez, subordinados ao registo modalizante, que o optativo desiderativo (reforçado na partícula *εἴθε*) comporta.

Porque o material se sobrepõe à emoção, a referência ao armamento que Polinices enverga aparece a fechar o seu retrato. O quadro enriquece-se com mais uma tonalidade, a do ouro (*δπλοισι χρυσέουσιν*, 168), enfatizada pela comparação *ἑῷοις ὁμοια φλεγέθων βολαῖς*, 169<sup>51</sup>. Procurando animar

<sup>50</sup> “Frequentemente [as personagens principais] agem em vão...Antígona e Polinices só se reencontram no momento em que este morre” (D. J. Mastrorarde, *op. cit.*, 10).

<sup>51</sup> O uso de metais preciosos na confecção das armas, mais do que uma realidade histórica, reflecte o gosto dos poetas por um “efeito decorativo” (H. van Wees, *op. cit.*, 134).

uma alma dilacerada pela saudade, o Pedagogo dá esperanças da concretização desse reencontro (170 sq.).

Função de “intermezzo” emocional adquire o retrato sóbrio de Anfiarau, que assim surge a separar a imagem amada, Polinices, da amaldiçoada, Capaneu. O elemento emblemático do grupo pictórico do adivinho é o seu *ἄρμα λευκόν* (172). Associada à figura de um ministro divino de conduta piedosa (*σώφρονα*, 177) a alvura do carro adquire um valor simbólico inegável. Dos pescoços das vítimas propiciatórias jorra sobre a terra sedenta a cor rubra do sangue. Mancha que preanuncia uma dor maior, da família real, dos civis, dos guerreiros. Como se vê pela insistente presença de adjetivos (*φιλαίματοι*, *ἄτρεμαῖα* e *σώφρονα*) o registo dominante é o avaliativo.

Figura central desta tela é ainda Capaneu. Nos antípodas do coração de Antígona, o insolente guerreiro merece-lhe os mais ferozes ataques<sup>52</sup>. Como fora próprio evocar para um modelo de sensatez e piedade divina – Anfiarau – a filha da luz (*ᾧ λιπαροζώνου θυγάτηρ Ἑελίου / Σελαναία*, 175 sq.), evocam-se agora as trevas (*Νέμεσι...τε φῶς αἰθαλόεν*, 182 sq.). Fica delegado em Némesis o papel de divindade justiceira. O medo da sujeição à escravatura, presente no párodo esquiliano, sai aqui desenvolvido numa perspectiva pessoalizante. Da evocação da *δουλεία* como destino comum a todas as mulheres tomadas pelos Argivos, Antígona passa à expressão do seu receio individual:

*μήποτε μήποτε τάνδ', ᾧ πότνια,  
χρυσεοβόστρυχον ᾧ Διὸς ἔρνος  
Ἄρτεμι, δουλοσόναν τλαίην*  
(190-2)

Vítima real dos flagelos da guerra, Antígona não podia aliviar as cores intensas desse espectáculo. O brilho ofuscante do branco e do dourado, salpicado pela impertinência do rubro, fere e seduz um olhar de jovem, que é simultaneamente um olhar da experiência humana da dor<sup>53</sup>.

A profusão pictórica do quadro confere à *teichoskopia* um tom sobretudo plástico e, simultaneamente, despe o quadro de aproximação do

<sup>52</sup> *ἐφνυβρίζει*, 179; *μεγαλαγορίαν ὑπεράνορα*, 184.

<sup>53</sup> Para uma interpretação de imagens de luz e visão, abundantes na *teichoskopia*, como símbolos de promessas de esperança e sucesso ou vitória para as personagens, leia-se A. J. Podlecki, “Some themes in Euripides’ *Phoenissae*”, *TAPhA* 93 (1962) 357 sq.

exército argivo da ideia de urgência do perigo<sup>54</sup>. A comparação entre a perspectiva euripidiana e a dos *Sete* de Ésquilo –onde o coro percebe os sinais acústicos do avanço dos sitiados com nítido pavor e angústia– levamos a interpretar como propositada e voluntária a ausência do perigo do quadro do nosso dramaturgo.

### B - Exército em momentos de ócio: *Ifigénia em Áulide*, 171-230.

Retida nas costas da Áulide, a expedição destinada a resgatar Helena vê ameaçado o seu desejo de acção e postas em risco as compensações materiais de um saque que as riquezas de Tróia deixavam antever promissor. Segundo interpretação do adivinho Calcas, os ventos necessários à navegação só voltariam a soprar, quando Ifigénia, a filha do comandante do famoso exército aqueu (v. 332), fosse imolada à deusa Ártemis. Forçados a esperar pela solução daquele impasse, os guerreiros entregam-se aos deleites do ócio, que a iminência dos trabalhos da guerra faz disfrutar com mais intensidade. É esse breve quadro de descontração que os olhos das coreutas filtram com avidez.

A perspectiva temporal que elas assumem relativamente à história é retrospectiva; apresentam à imaginação do espectador uma cena situado no passado<sup>55</sup>. O relato indeferido, próprio da “descrição ulterior”, perde, certamente, em termos de tensão suscitada no público. Do nosso ponto de vista, esta carência é, contudo, minimizada por uma opção emocionalmente rica: a escolha de um coro feminino.

A descrição que as mulheres da Cálcida fazem do exército aqueu assume-se como um fragmento discursivo motivado. Assim como houve uma motivação para observar –a curiosidade feminina pelo que desconhece (190 sq.)<sup>56</sup> – há também uma motivação dramática para o espectáculo aludido

<sup>54</sup> O Pedagogo começara por tranquilizar a jovem quanto à segurança da cidade (*θάρασει τά γ' ἔνδον ἀσφαλῶς ἔχει πόλις*, 117), predispondo-a, desse modo, para uma apreciação exterior dos chefes inimigos.

<sup>55</sup> Note-se o uso de tempos do passado a enformar uma enunciação aspectual de tipo perfectivo : *ἤλυθον* (186), *κατεῖδον* (192), *ἶδον* (210), *ἔπνευ* (212), *ἐβοᾶτο* (216), *ιδόμεν* (218), *παρεπάλλετο* (226).

<sup>56</sup> A motivação para descrever comum à Antígona de *Fenícias* e ao coro da presente peça continua a ser a curiosidade. Como observa H. van Looy, “nos seus dramas tardios, Eurípides mostrou uma predilecção bastante pronunciada por um coro composto de estrangeiras –estrangeiras em relação ao protagonista. É este o caso de *Fenícias* e também o de *Ifigénia em Áulide*, onde as mulheres chegam da Cálcida e, como único motivo dessa vinda, indicam a curiosidade” (“Il coro dell’ *Ifigeneia in Aulide*”, *Dioniso* 55 (1984-85) 250).

pelas palavras. Quanto à estruturação do “mundo possível” desta história, a descrição do acampamento grego em Áulide constitui-se como elemento fundamental no delinear das suas coordenadas espaço-humanas. Toda a acção da peça se passa em Áulide e a pressão da soldadesca ausente da cena condiciona os comportamentos de figuras tão importantes como Agamémnon (352 sqq., 514, 1012, 1259-70), Aquiles (814-8, 1348, 1352 sq.) e Ulisses (1364)<sup>57</sup>.

Da totalidade do canto de entrada do coro em cena, apenas os vv. 171-230 são a descrição de um exército (entendido como conjunto dos guerreiros). Ultrapassa o âmbito da nossa proposta o epodo final, correspondente a um catálogo do contingente náutico dos argivos, motivo de nítida inspiração homérica. Impõe-se uma análise aos versos que formam a estrofe inicial, uma vez que servem para introduzir as coreutas, o exército e resumir o assunto do seu canto. Os sete versos de abertura da primeira estrofe do párodo fazem referência a espaços extra-cénicos: a costa da Áulide (164-65) e o local de origem das coreutas (168-70). Quer num caso quer no outro a caracterização pormenorizada na profusão adjectival<sup>58</sup> fornece dados preciosos para a reconstituição mental desses cenários não materialmente oferecidos à vista dos espectadores.

O desejo de perscrutar das coreutas tem dois alvos. Primeiro querem ver as tropas (*στρατιάν*, 171) e depois a frota (*πλάτας ναυσιπόρους*, 172). Como já foi notado para a *teichoskopia* de *Fenícias*, o foco de observação começa por fixar-se em um grande plano – *Ἀχαιῶν στρατιάν... Ἀχαιῶν τε πλάτας ναυσιπόρους* – para posteriormente centrar o ângulo óptico em perspectivas parciais do colectivo ou figuras individuais. Uma vez mais, Eurípidés põe na boca de testemunhas o relato desses elementos da história. O carácter testemunhal da descrição é dado pelo uso de um discurso de primeira pessoa e sublinhado pela referência à situação oposta, conhecimento de uma realidade através de terceiros. Ou seja, ao mesmo tempo que descrevem aquilo que viram – a armada –, as mulheres da Cálcidé mencionam sumariamente o que ouviram dizer da parte dos seus maridos: a

---

<sup>57</sup> Ficam ainda disseminadas pela obra alusões a um condicionamento social dirigido a Ifigénia e sua mãe, presenças femininas impróprias em um acampamento guerreiro e cujo contacto com os seus elementos pode ser alvo de repreensão (678, 753, 825 sq., 830, 993, 998-1001, 1338-40, 1357).

<sup>58</sup> *παρακτίαν ψάμαθον* (164 sq.), *Ἀδλίδος ἐναλίης* (165), *χευμάτων... στενοπόρθμων* (166 sq.), *ἀγκιλάων ὀδάτων* (169), *τροφόν τᾶς κλεινᾶς Ἀρεθούσας* (169 sq.).

razão da expedição argiva contra Tróia –resgatar Helena, outrora oferecida por Afrodite a Páris (173-84).

Também no presente caso o tragediógrafo buscou para o seu quadro inspiração no modelo homérico de divertimento dos homens de armas. Na verdade, o épico dedica aproximadamente dois terços de um canto aos jogos fúnebres em honra de Pátroclo (*Il.* 23). Estas provas desportivas estão inseridas num concurso; os seus participantes são instigados por um espírito competitivo, satisfeito na recepção dos prémios. Mas as actividades a que se dedicam os chefes aqueus na *Ifigénia em Áulide* estão isentas de tais princípios. Donde se conclui que não foi este o modelo directo de inspiração do nosso poeta. Contudo devem salvaguardar-se, desde já, alguns elementos de intertextualidade com este passo épico. A corrida de carros, a corrida a pé e o lançamento do disco são algumas das provas retomadas por Eurípides. Além de conjugar a corrida de carros com uma versão particular da corrida pedestre, a cena de disputa de velocidade entre Aquiles e os corcéis do auriga Eumelo é a que, pelo seu visível espírito competitivo (*ἀμυλλαν δ' ἐπόνει... ἔλισσων περὶ νίκας*, 213-5), mais deve ao modelo épico dos festivais fúnebres.

É, então, em passos mais breves que Eurípides parece ter encontrado o seu principal paradigma. Do catálogo das naus do canto II da *Iliada*, os guerreiros mirmidões são os únicos que, por determinação do seu comandante, se ausentam de combater os Troianos. Aquiles, o mais valoroso guerreiro dos Dânaos, permanece em repouso junto às recurvas naus (*κεῖτο*, 772). A mesma inactividade caracteriza os meios de guerra (*ἴπποι... ἔστασαν ἄρματα... κεῖτο*, 775-77). Os seus homens ocupam o tempo disfrutando do lançamento do disco, do dardo e das flechas. Estas são práticas lúdicas em momento de guerra. Em *Odisseia*, 4. 624-29, temos, protagonizado pelos pretendentes de Penélope, um idêntico quadro de entretenimento, mas, contrariamente ao anterior, situado em tempo de paz. Também afastado das dores da guerra, mas não das da errância, Ulisses assiste e participa em jogos na terra dos Feaces (*Od.*, 8. 100-194).

As actividades desportivas do lançamento do disco (comum aos três últimos passos épicos e ao da tragédia), dardo e flechas têm por objectivo o prazer dos seus praticantes. Assim o indica a selecção verbal dos Poemas Homéricos –*τέρποντο* (*Il.* 2. 774 e *Od.* 4.626) e *ἐτέρωθισαν* (*Od.* 8. 131)– bem como a do tragediógrafo, que, no entanto, apresenta variantes semânticas, derivadas de *ἥδομαι* e *χαίρομαι* (199 sq.). O prazer resultante do jogo dos dados ou do disco é formalmente enfatizado pelo poeta. No primeiro caso através da posição central e reversível de *ἠδομένους* em relação às duas figuras com que concorda –Protesilau e Palamedes–

conferida pelo recurso ao σχημα Ἀλκμανικόν, construção retórica já testemunhada em Homero e Píndaro. Da presença em uma só oração de um substantivo e de um verbo desse mesmo campo semântico advém idêntico efeito (*Διομήδεά θ' ἤδοναῖς / δίσκου κεχαρημένον*, 199 sq.).

Procuraremos de seguida apurar o desenvolvimento muito mais amplo –como desde logo se vê pelo simples confronto do número de versos do passo épico do canto II (771-9) com o do trágico– dado por Eurípides ao motivo do ócio dos guerreiros (59 vv.).

Nos primeiros quatro versos da antístrofe, o coro fornece coordenadas espaciais e auto-caracteriza-se. O emprego, lado a lado, de dois verbos do campo semântico de “movimento”, um sob forma predicativa (*ἤλυθον*) e outro nominal (*δρομένα*, 186), são reveladores da ansiedade das jovens, da pressa que tinham em concretizar o objectivo daquela deslocação (189-91). Como já anteriormente notámos, a juventude do coro depreende-se do pudor juvenil que afirmam enrubescer-lhes a face (*φονίσσουσα... αἰσχύναι νεοθαλεῖ*, 187 sq.)<sup>59</sup>. Não só a idade e o esforço da corrida, como também a vergonha, inerente ao facto de observarem um mundo exclusivo dos homens, podem justificar as cores afogueadas que lhes cobrem o rosto. Pela adjectivação que a qualifica (*πολόθυτον*, 185), a notação de espaço que as coreutas transmitem assume-se como indício do tema central da peça, o sacrifício de Ifigénia. Esta evocação de um espaço terrestre –o bosque sagrado de Ártemis– contrasta com o aquático da estrofe antecedente (166 sq.).

Obedecendo a um princípio que se tem revelado comum para a técnica descritiva em consideração, assistimos a um estreitamento progressivo do foco ocular. O que, de forma genérica, desperta a curiosidade das jovens é a pluralidade dos apetrechos bélicos do acampamento. Em paralelismo com a linha de navios primeiramente demarcada (*πλάτας ναυσιπόρους*, 172), o coro dá conta de uma linha fortificada do exército, formada pelos escudos (*ἀσπίδος ἔρμα*, 189). Componente emblemática de um acampamento são as tendas, que as observadoras notam estar repletas de armas (*κλίσιαι ὀπλοφόρους*, 189 sq.). Pelo seu elevado número e admiração natural que desperta, a cavalaria é o terceiro dos elementos destacados no horizonte (*ἵππων τ' ὄχλον*, 191). As perspectivas criadas nos ouvintes desta descrição só em parte, e à primeira vista, parecem ser contrariadas pelo discurso compreendido nos restantes versos da antístrofe. Pois, embora não se assista à descrição anunciada dos “utensílios” do guerreiro, mas sim à do próprio, o

<sup>59</sup> Sobre a juventude do coro, confronte-se *κόραις* (1310) e *νεάνιδες* (1467 e 1491) que Ifigénia lhe dirige.

destaque conferido ao retrato dos corcéis de uma quadriga supera em muito, pelo número de versos e riqueza linguístico-retórica, o retrato do componente humano.

De acordo com um processo descritivo que podemos designar por “segmentação” de um quadro, a *Ἀχαιῶν στρατιάν* (171) é reconstituída na mente dos espectadores através da acumulação de “parcelas” sucessivas do todo. O número de versos dedicado a cada uma dessas partes aponta para o relevo assumido pelo par Aquiles-Eumelo (ao qual são dedicados 23 contra uma média de 3 para cada outro dos pares), cuja posição em final de estrofe é indiciadora de um estatuto de corolário, de motivo central do quadro.

Do ponto de vista da técnica enunciativa, o tragediógrafo confere ao texto características semântico-retóricas próprias do designado efeito de “catálogo”. Isto é, assiste-se à enumeração de cinco pares de sujeitos, retratados mediante alguns requisitos comuns. Procurando conferir *variatio* a um tipo de enunciação por natureza repetitivo, o poeta, pela oposição movimento/estatismo e pela não utilização simétrica dos requisitos para caracterização das diversas figuras, distingue os pares. Assim, o primeiro, segundo e terceiro pares de guerreiros são representados imóveis. Os dois Ajantes estão sentados juntos (*συνέδρω*, 192)<sup>60</sup>; Protesilau e Palamedes são descritos na mesma posição, como indica o complemento de lugar *ἐπὶ θάκοις* (195); de Ulisses e Nireu não há qualquer informação sobre a sua actividade, tão só da sua proveniência geográfica (*ἀπὸ ἠσαίων τ' ὄρεών*, 203: perífrase de Ítaca). Contrariamente a estes, os restantes dois pares irmanam-se pelo movimento que os caracteriza. No que diz respeito a Diomedes e Meríones é apenas ao primeiro que se atribui acção (o lançamento do disco, 200), o que não retira ao grupo o movimento como elemento de realce, pois Meríones parece estar ali tão só com a finalidade de fazer parceria de observador (*παρὰ δὲ Μηριόνην*, 201). No retrato do Pelida, aos epítetos de significação motora *-ισάμενον ε λαιψηροδόρμον* (206 sq.)— somam-se formas predicativas ou nominais de verbos do mesmo campo semântico: *Ἀχιλλέα...δρόμον ἔχοντα*. (208-11), *ἐλίσσων (περὶ νίκας*, 215), *παρεπάλλετο* (226). Do todo que formam o auriga e o seu carro, a noção de movimento vem atribuída,

<sup>60</sup> A apresentação dos dois Ajantes lado a lado é de nítida inspiração homérica. De facto são numerosos os exemplos registados na *Ilíada* para esta realidade (2. 406; 4. 273 e 280; 5. 519; 6. 436; 7. 164; 8. 79 e 262; 10. 228; 12. 265, 335 e 353; 13. 46, 47, 197, 201 e 313; 15. 301; 16. 555, 556; 17. 531, 668, 707, 732 e 752; 18. 157 e 163), com especial relevo para o símile dos bois, sinónimo da inseparabilidade dos dois guerreiros (17. 703-8).

através do substantivo *δρομών* (224), ao elemento que mais se evidencia e maior fascínio exerce no coro (o mesmo é dizer junto do poeta), os cavalos.

São dois os aspectos comuns contemplados no retrato das várias figuras de guerreiros: ascendência e epíteto(s). Se exceptuarmos o caso de Eumelo, para quem o apelido *Φεργητιάδας* indica o nome do avô<sup>61</sup>, todas as outras indicações de progeneritura coincidem com a filiação. Note-se, contudo, que geralmente do par só a um se junta esta informação. É o que acontece com Palamedes (filho do filho de Poséidon, 198sq.), Meríones (rebento de Ares, 201 sq.), Ulisses (*Λαέρτα τόκον*, 204) e Aquiles (*τὸν ἅ Θέτις τέκε*, 208). A identificação deste último vem acrescida da menção de Quíron, centauro que o educara de forma modelar (207 sq.). Deste modo, Eurípides varia a apresentação do requisito da ascendência. Porque Ájax é nome comum às duas figuras que abrem este desfile, há que distingui-los; donde resulta a indicação quiástica da filiação para as duas figuras (*τὸν Οἰλέως Τελαμῶνός τε γόνον*, 193).

O discurso das coreutas é nitidamente subjectivo. Não apresentam uma descrição isenta do observado e elaboram um discurso pessoalizado. Facto este materialmente expresso no recurso à primeira pessoa gramatical dos verbos ou ao pronome possessivo (*ἐμάν*, 187). Ao registo pessoal juntam-se ainda o avaliativo e o figurado, de que a abundância de adjectivos e epítetos dão respectivamente conta. O par Protesilau/Palamedes é, neste caso, a excepção à presença de epítetos na caracterização das diversas figuras dos sucessivos “sub-quadros” apresentados aos nossos olhos. O emprego do epíteto é aproveitado de forma variável: pode servir para compensar a não indicação da origem familiar (Nireu); pode aplicar-se apenas a um elemento do par (Meríones, Nireu, Aquiles); pode acumular-se com a filiação (dois Ajantes, Meríones, Aquiles); ou pode, no caso singular que são os corcéis de Eumelo, transferir-se do guerreiro para os seus animais.

Eurípides revela mais originalidade ao nível da selecção linguística, e consequentemente semântica, quando retrata o quadro de Aquiles e Eumelo. Ao passo que os epítetos que acompanham Ájax, filho de Télamon, Meríones e Nireu têm uma nítida relação de intertextualidade com Píndaro, no caso do primeiro (Pi. N 4.47), e Homero, para os restantes<sup>62</sup>, os adjectivos

<sup>61</sup> Seu pai era Admeto (*Il.* 2. 714).

<sup>62</sup> *Ἄρθεος ὄζον* é variante da forma homérica muito comum *ὄζος Ἄρθεος*. Também a expressão *θαῦμα βροτοῖσιν* é uma modificação da homérica *θαῦμα ἰδέσθαι*. Note-se que neste último caso parece-nos que essa alteração resulta de um acréscimo na superlativização do chefe. Como homem que era, o termo de com-

compostos, qualificativos de Aquiles e dos corcéis, só estão registados para os textos do trágico e nestas mesmas ocorrências (excepto *χρυσοδαίδαλιτος*, cfr. Ar. Ec. 972).

À semelhança da técnica de apresentação das figuras já descritas, Aquiles e Eumelo são identificados (208 sq. e 217) e é referida a sua actividade (212, 216 e 226). Já não é só a excepcionalidade dos sujeitos que se evidencia, mas também o carácter inusitado da prova desportiva que realizam. Aquiles corre revestido pelas suas armas (211), pratica a corrida designada por *hoplitodromos*<sup>63</sup>. Em termos de caracterização do herói, a sobrecarga do armamento, coadjuvada pela agressividade do terreno (210) e a superioridade física do adversário (*πρός ἄρμα τέτρορον*, 214), serve para sublinhar a dificuldade de uma prova que só o esforço de quem possui uma velocidade sobrenatural (*ισάνεμον... λαιψηροδρομόν*, 206 sq.) pode superar.

Tendo por adversária a quadriga de Eumelo, o Pelida funde a “corrida com armas” com a corrida de carros<sup>64</sup>. Do hipódromo improvisado à beira-mar, destaca-se a meta que tem de ser contornada (215). Ao movimento acelerado que esta dupla transmite dedica o poeta essencialmente os três versos finais da antístrofe. Todo o seu empenhamento poético transpira do contraste das tintas que agitam e projectam do todo “cénico” os corcéis. Pelo que se nos impõe constatar que a sensibilidade pictórica do artista se assenhoreia da do dramaturgo.

Ao nível da perspetivação do observado, é curioso notar que, mesmo na descrição de uma “parcela” do quadro, Eurípides recorre à apresentação

paração são os mortais, para quem ele surge como algo admirável. Quanto à beleza de Nireu (205), ela figura já na *Iliada* como seu principal atributo (2. 673 sq.).

<sup>63</sup> Esta modalidade foi adicionada ao programa dos Jogos Olímpicos de 520 a.C. Segundo o Escoliasta de Ar. Av. 292, os concorrentes envergavam o elmo; a que se juntavam ainda o escudo e as grevas (W. E. Sweet, *Sport and recreation in Ancient Greece* (London 1987) 31 sq.). Sendo desconhecida a data exacta do aparecimento, a nível não oficial, desta modalidade, e estando Aquiles num acampamento militar, a apresentação de semelhante prova desportiva não nos parece necessariamente um anacronismo do poeta em relação ao tempo mítico da história. Configura-se, antes, como uma forma de sublinhar a excepcionalidade daquele que em Homero recebe o epíteto distintivo *πόδας ὠκύς*.

<sup>64</sup> Na *Iliada*, o filho de Admeto é o primeiro a apresentar-se para a corrida. Apesar da fama de excelente condutor (23. 288 sq.), acaba por ver o seu carro separar-se dos cavalos (391-97) e chegar em último lugar. Este desaire não atinge o seu renome, pois Aquiles continua a julgá-lo o melhor dos aurigas (532 sq.). Dando-lhe como adversário um chefe que a tradição literária e mitológica assim distinguiu, Eurípides contribui uma vez mais para sobrevalorizar a valentia da sua personagem.

mediante a redução progressiva do “foco”. O coro primeiro dá conta da sua apreciação geral da quadriga: *καλλίστους ἰδόμαν / χρυσοδαίδαλους... / πώλους* (218-20). Se, pela alusão ao brilho dourado do ouro, o adjectivo composto demonstra a sensibilidade do artista plástico à cor, o elemento - *δαίδαλος* sugere o fascínio pela arte do cinzelador. Ao apelo visual alia-se, pelo trabalho das mãos, o táctil. Uniformizados que ficam pelos arreios que lhes circundam a boca, logo as jovens mulheres destacam elementos distintivos dos cavalos. A parelha central opõe-se à lateral. Esta está presa ao jugo, enquanto aquela apenas está fixa às rédeas (daí a designação *σειροφόρος*, 223). Nenhuma delas é caracterizada por um colorido único para todo o corpo. A visão marcadamente impressionista de Eurípidés é atraída para superfícies de cor imprecisa, superfícies manchadas (a crina e os cascos). O tom dominante das malhas é que diverge. O contraste entre o branco luminoso das crinas dos corcéis jungidos (*λευκοστίκτοι τριχί βαλιούς*, 222) e a cor de fogo dos seus companheiros (*πυρσότριχας*, 225) fere os olhos. A atenção das observadoras vai sendo atraída para as extremidades coloridas dos animais. Depois das crinas são os cascos da parelha exterior a merecer comentário. Rente aos cascos a pele oferece uma mistura de tons digna de nota (*ποικιλοδέρμονας*, 226).

Procurando sempre tornar esteticamente atractivos os seus quadros extracénicos, Eurípidés coloca ao serviço de um desejo de *ποικιλία* um discurso linguística e retoricamente enriquecido pela herança literária e pela sua própria originalidade. Esta revela-se sobretudo, e como acabámos de constatar, na paixão pela descrição sinestésica. O apreço e o gozo do trágico face à arte visual por excelência –a pintura– fazem da visão o sentido mais solicitado, não ficando, contudo, esquecidos o tacto e a audição (*ἐβροᾶτο*, 216) –todos eles elementos que conferem vivacidade ao retrato de um exército.