

humanitas



Vol. XXXVII-XXXVIII

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
INSTITUTO DE ESTUDOS CLÁSSICOS

HUMANITAS

VOLS. XXXVII-XXXVIII



C O I M B R A

MCMLXXXV-MCMLXXXVI

ELEMENTOS VISUAIS E PICTÓRICOS NA TRAGÉDIA DE EURÍPIDES*

Ὡς γραφεύς τ' ἀποσταθείς
ἰδοῦ με κἀνάθησον ...

(Hec. 807-808)

A percepção dos elementos artísticos que caracterizam a produção dos três grandes trágicos e individualizaram a sua personalidade literária dentro de uma arte comum começou a preocupar os críticos do teatro grego desde os anos remotos dos finais do séc. V a. C. Já então se entrevêm os primeiros confrontos nas reflexões dos Sofistas, a que os comediógrafos dão voz em peças que granjearam o aplauso entusiasta do público, como o são *Rãs* de Aristófanes, e presumivelmente *Musas* de Frínico. (1) Os testemunhos conservados da inter-

* Muito grata fico à Prof. Doutora Maria Helena da Rocha Pereira por todo o apoio bibliográfico e científico que deu à elaboração deste trabalho, nomeadamente todas as informações e sugestões que me forneceu sobre o estado actual do saber sobre pintura gregã. Uma palavra de reconhecimento cabe ainda ao Prof. Doutor Miguel Baptista Pereira pelas sugestões oportunas que suscitou à minha reflexão sobre a presente temática.

(1) Para um balanço da proliferação do tema da crítica literária entre os poetas da Comédia Antiga, vide M. F. SOUSA E SILVA, *Crítica literária na Comédia Grega. Género dramático*, Coimbra, 1983, pp. 4-13. Sobre os vestígios do interesse que a mesma ciência conheceu entre os Sofistas, decerto seus principais impulsionadores, cf. J. W. ATKINS, *Literary criticism in Antiquity. A sketch of its development*, I, Gloucester, 1961; T. S. DUNCAN, 'Gorgias' theories of art', *CJ* 33, 1937-1938, pp. 402-415; G. A. M. GRUBE, *The Greek and Roman critics*, London, 1965; G. B. KERFERD, *The sophistic movement*, Cambridge, 1981; G. LANATA, *Poetica pre-platonica. Testimonianze e frammenti*, Firenze, 1963; T. Buchheim, 'Maler Sprachbildner: zur Verwandtschaft des Gorgias mit Empedokles', *Hermes* 113.4, 1985, pp. 417-429.

venção destes percursos da crítica literária revelam o empenhamento com que consideraram a produção trágica, numa tentativa para definir a evolução do género, através das alterações profundas com que cada poeta procurou adaptar a tradição dramática a novos contextos sociais e culturais. Eurípides representa, neste fluir da tragédia, a fase derradeira, em que o teatro de Dioniso se lança na exploração revolucionária de efeitos poéticos e dramáticos, numa perspectiva de renovação e revitalização, no preciso momento em que 'a gloriosa Atenas' se desmoronava, politicamente vencida.

Também a controvérsia gerada a propósito dos méritos relativos dos poetas, que transpira da disputa pelo trono de honra do género, em *Rãs*, ou que se pressente na escassez de vitórias com que Eurípides se viu premiado nos concursos, é um foco polémico que se prolongou até à actualidade, ocasionando eventuais erros de perspectivização para uma análise correcta e isenta de cada um. Em vez de se procurar estabelecer uma escala relativa de méritos, a equacionação correcta do problema deve antes orientar-se no sentido da valorização das diferenças, das opções, das prioridades, em que radique um juízo imparcial de três realizações literárias diversas, mas igualmente imortais.

É neste sentido que pretendemos encarar a poesia de Eurípides e dela valorizar um aspecto, que nos aparece, dentro do espólio trágico conservado, particularmente marcante e identificativo: a sua predilecção e sensibilidade pelos motivos visuais e pictóricos. Tais processos, que tinham já atrás de si uma profunda tradição épica e lírica, encontram, dentro da tragédia, em Eurípides o seu principal cultor. Não é, porém, passivo, o retomar dessa tradição por parte do poeta, mas sujeito a uma reformulação que deixa antever 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.

A caracterização das cidades que servem de pano de fundo à temática trágica reveste, em Eurípides, uma importância primordial. A delimitação espacial de cada peça é obtida a partir de um amontoar de elementos paisagísticos, que a tradição fornecia como identificativos de um determinado cenário do mito. A mesma cidade, quer se trate de Tebas, Delfos, Atenas, Tróia pode apresentar faces diversas, que vão de uma capa de paz e prosperidade a uma outra de aflicção e ruína; nesta mesma fragilidade da sorte assenta, de resto, a própria essência do destino trágico. Sobre a herança literária e mitológica, o poeta

recria e, a gosto pessoal, amplia e enriquece o cenário, numa oscilação permanente entre aquilo que se pode considerar factores de enriquecimento dramático e puros ornamentos de estilo.

A especulação literária sobre o tema da invasão e saque de uma cidade era um lugar-comum na épica e na tragédia, no qual um dramaturgo se podia situar, obedecendo simultaneamente aos numerosos modelos ao seu dispor, por um lado, e à força inovadora do seu talento e formação artística, por outro. Exemplo de independência criativa no que respeita a este tema é o tratamento que Ésquilo e Eurípides deram à invasão de Tebas pelos Argivos, em *Sete contra Tebas* e *Fenícias*.

Em *Fenícias* (2), cabe a Jocasta a descrição minuciosa do mito de Édipo e suas consequências até à invasão de Tebas pelo exército argivo. Estabelecido deste modo o momento dramático da peça, o Pedagogo e Antígona dirigem-se à muralha, para observarem (σκόπει, v. 101) a planície circunvizinha e a visão nova que oferece, ocupada pelo invasor. Para a pintura da paisagem tebana que vai seguir-se, Eurípides oferece uma justificação dramática fraca: Antígona pretende satisfazer a curiosidade de jovem (v. 91), e de irmã dedicada e ferida por uma longa saudade. O Pedagogo cumpre a missão dupla de companhia protectora da princesa e de informador de um desconhecido, que, depois de ter penetrado como embaixador, conhecia particularmente bem (cf. vv. 93-98, 142-144). Pelos olhos destas duas personagens, o público recebe a sua própria imagem da invasão de Tebas. Do todo ressalta um Eurípides para quem a experiência visual se impõe como resultado da sua propensão natural de artista. Dela resulta um enfraquecimento dramático em relação a Ésquilo: da capacidade de ver colhem as personagens euripidianas um certo domínio da situação, enquanto no autor de *Septem* a captação, exclusivamente auditiva, do avanço inimigo, é responsável por um crescendo de pânico dentro das muralhas de Tebas.

A consideração desta cena euripidiana, sem dúvida inspirada no motivo épico da *teichoscopia*, não dispensa um cotejo com o tratamento do mesmo tema um Ésquilo. A palidez emocional do longo relato de Jocasta, bem como da descrição fornecida pelas figuras de Antígona

(2) Para um balanço sobre os problemas de autenticidade suscitados pelo texto de *Fenícias*, cf. J. POWELL, *The Phoenissae of Euripides*, New York, 1979, pp. 7-32; E. FRAENKEL, *Zu den Phoenissen des Euripides*, München, 1963.

e do Pedagogo, contrasta, de modo flagrante, com a intervenção empenhada de Etéocles, o soberano que, perante a ameaça do inimigo, reage como um verdadeiro chefe, multiplicando ordens, tomando decisões, a todos estimulando com palavras de incitamento. A presença do invasor às portas da cidade é também descrita, em Ésquilo, por um mensageiro que acaba de regressar das linhas inimigas (vv. 40 sqq.), circunstância que aproxima as condições dramáticas em que agem as personagens Mensageiro e Pedagogo. No entanto, os elementos descritivos que a figura esquiliana avança não são justificativos apenas de um desejo de informação ou mero satisfazer de curiosidade, antes pela premência da organização táctica de que pode depender a salvação da cidade. A descrição do inimigo enquadra-se, deste modo, na estratégia que Etéocles começara a definir para Tebas e prolonga o esboço do perfil do rei, iniciado no prólogo. Como testemunha directa das últimas decisões do invasor (*αὐτὸς κατόπτῆς δ' εἶμ',* v. 41), o mensageiro reporta-se ao avanço inimigo em termos visuais: 'o exército aproxima-se, a poeira levanta-se, e a planície mancha-se da espuma branca que escorre da boca dos cavalos ofegantes' (vv. 59 sq.). Poeira e espuma são os elementos concretos da ameaça iminente. O ar turba-se e a terra é poluída (*χρᾶνεται*, v. 61) (3). O exército argivo, por seu lado, é assimilado à violência das ondas, que um sopro de Ares impele contra as muralhas de Tebas (4). A planície transforma-se em superfície marinha (5), também ela revolta de espuma e retumbante de fúria, no retomar de uma imagem consagrada por Homero (cf. *Il.* IV. 422-428, XIII. 797-799). Um primeiro elemento auditivo é acrescentado: 'já retumba, com o seu grito, a onda guerreira' (v. 64).

A nuvem ameaçadora, que o Mensageiro deixara a pairar na atmosfera do teatro, adensa-se com os versos agitados do coro. As mulhe-

(3) O verbo *χρᾶνεται* é sugestivo, como lembra H. DON CAMERON (*Studies on the Seven Against Thebes of Aeschylus*, The Hague, 1971, p. 79), da própria poluição que os crimes de incesto e assassinio trouxeram à cidade.

(4) Sobre a importância da imagética náutica nesta peça, cf. W. G. THALMANN, *Dramatic art in Aeschylus*, New Haven and London, 1978, pp. 32-38; CAMERON, *op. cit.*, pp. 58-73; D. VAN NES, *Die maritime Bildersprache des Aischylos*, Gröningen, 1963.

(5) Recorde-se que *πεδία* se aplica ao terreno plano, como à própria superfície marinha: cf. A. fr. 237 M; *Tim. Pers.* 89.

res tebanas estão resguardadas pela muralha da cidade, e nada *vêem* do que se passa no exterior. Talvez por isso, o terror, que os ruídos vindos de fora suscitam, se revista de uma maior intensidade.

O coro retoma as palavras do Mensageiro e o seu poder imagético: como vaga imensa, o inimigo investe (*ῥεῖ*, v. 80) contra a cidadela, e uma nuvem de pó, 'sem voz' (*ἄναυδος*, v. 82) (6), ergue-se até aos céus (cf. *Il.* III. 13 sq.). Logo, porém, o fragor da guerra penetra as velhas pedras e atinge os espíritos perturbados das tebanas. É nesta opção entre elementos visuais e auditivos que reside essencialmente a diferença no aproveitamento dramático da cena nos dois dramaturgos: Ésquilo determina as vibrações emotivas dos seus Tebanos por estímulos auditivos, Eurípides opta por oferecer-lhes o espectáculo de uma planície coberta do brilho das armas.

É, antes de mais, o trotar dos cascos dos cavalos que anuncia o primeiro avanço. A linguagem é neste passo (vv. 83-85) particularmente sugestiva: um neologismo é aplicado à paisagem que retumba com o ruído das patas em corrida, *δπλακτύπος*, de nítida sugestão onomatopaica; e, logo, o movimento é descrito com veemência, forte no seu assindetismo: 'avança, voa, ressoa' (v. 84), como onda que se despenha no flanco escarpado do rochedo. Todo o passo, na sua cadência, cria a imagem do andamento dos cavalos, mais lento a princípio, logo quase alado, perdido na distância primeiro, fragoroso e próximo depois, como a vaga junto à costa. O clamor ultrapassa agora a própria muralha (*βοά ὑπὲρ τειχέων*, v. 89). A metáfora marinha continua presente nas palavras do coro: a onda espumante é concretizada no alvo agitar dos escudos (vv. 90 sqq.) (7) e dos elmos (v. 113), em torno à muralha, e no borbulhar ruidoso do invasor (*καχλάζει*, v. 114). O inimigo ronda a sua vítima, aperta-a num laço mais e mais estreito (*ἀκούετ' ἢ οὐκ ἀκούετ' ἀσπίδων κτύπον*, v. 100). A sua presença é já tão palpável que o 'ruído se torna visível' (*κτύπον*

(6) Particularmente feliz é a aplicação deste epíteto à poeira, que é, de facto, o único prenúncio silencioso do ataque inimigo. Todos os outros movimentos do exército argivo irão ser captados através dos ruídos que produzem.

(7) *Λεύκασπις* é um epíteto de tradição homérica (cf. *Il.* XXII. 294); na tragédia, aplica-se especialmente aos Argivos (cf. *S. Ant.* 106; *E. Ph.* 1099). Sófocles refere-se ao branco das armas dos Argivos, que compara a uma águia enorme, que, sobre Tebas, abre as longas asas de uma alvura de neve: *λευκῆς χιόνος πτέρυγι*, *Ant.* 114.

δέδορκα, v. 103). A sinestesia é expressiva da perturbação motivada pela iminência do perigo; o coro já não pode dissociar as imagens que o seu cérebro produz: o som dos dardos que ferem o muro e a visão mortal do invasor. Dentro de Tebas atinge-se o paroxismo do medo. As mulheres depõem a sua sorte na mão das divindades, num apelo insistente aos deuses que sempre mostraram à cidade de Cadmo o seu afecto protector. A cada momento, a prece é estimulada por novos ruídos, dos carros (v. 151), dos eixos sob o peso dos guerreiros (v. 153), dos dardos que cortam o céu (v. 155), das pedras que atingem as muralhas (v. 158), dos escudos que ferem as portas de Tebas (v. 160). (8) Um exército inimigo, invisível mas ameaçador, um coro apavorado de mulheres, que se movimenta em ritmo agitado perante a imobilidade das estátuas dos deuses, tais são os pólos em que assenta a intensidade dramática deste párodo.

Senhor de um espírito resistente e dinâmico, o sustentáculo do verdadeiro chefe, Etéocles opõe-se vigorosamente ao pânico reinante. São de censura e repreensão as palavras que dirige às Tebanas, que trazem, com os seus lamentos, o desalento à cidade sitiada. Mas como recobrar coragem, interroga-o o coro, quando o fragor inimigo penetra a solidez das muralhas e das almas? (vv. 203-206, 212 sq., 239, 245, 247, 249) (9).

No primeiro estásimo, a nota de terror, que vinha sendo dominante desde o início da peça, acentua-se, quando o coro reconstitui a cena de uma cidade invadida, cortada por sons que são de pânico e morte. 'Um ruído surdo percorre a cidade' (v. 345) exprime a indefinição do tumulto, que as mulheres passam a desmembrar: o baque surdo dos corpos que caem, vencidos (vv. 346 sq.), os vagidos sangrentos das crianças (vv. 348-350) (10), as vozes que cruzam o ar per-

(8) W. G. THALMANN, *op. cit.*, p. 89, reflecte sobre a representação deste momento de *Septem*, para considerar que não era necessário que os barulhos mencionados se fizessem ouvir em cena. A forma impressiva como o coro se lhes refere, numa constante progressão de intensidade, bastaria para produzir a sugestão e a desejada tensão no auditório.

(9) Note-se a insistência em vocábulos associados às sensações auditivas: *ἀκούω, ἄλλω, στένω, ἀραγμός*.

(10) Também nesta expressão se fundem sensações visuais e auditivas, na sugestão de que o vagido doloroso das crianças é portador de uma imagem de sangue e morte.

turbado (v. 353). 'Apresentação dramática', conclui THALMANN (11), é, neste momento, aquilo que o espectador pode ver em cena, mas sobretudo aquilo que o anfiteatro nem vê nem ouve, mas que os movimentos e as palavras do coro patenteiam aos olhos e ouvidos da sua imaginação. 'O público toma parte na criação deste efeito dramático, no momento em que a sua imaginação elabora o material que Ésquilo lhe fornece'.

Regressemos às personagens euripidianas, Antígona e o Pedagogo, que, no alto das muralhas, olham o espectáculo do exército inimigo. Como já antes foi referido, Eurípides procurou o modelo para a sua cena na famosa *teichoscopia* de Helena e Príamo, no canto III da *Iliada* (vv. 166-242), que, das alturas de Tróia, percorriam com o olhar as hostes aqueias. A opção que o autor de *Fenícias* faz do processo visual para descrever a invasão permite-lhe não apenas registar o espectáculo global da massa anónima, que o coro de Ésquilo identificara pelos ruídos que produzia, mas passar ao individual, destacando em particular este ou aquele guerreiro pelo seu porte ou armamento. A distância a que se encontra o invasor, que, em *Septem*, se anuncia por uma sucessão de sons mais e mais perceptíveis, faz-se em Eurípides através da maior ou menor nitidez de contornos.

As palavras do Pedagogo conduzem o olhar de Antígona por sobre a planície de Tebas, limitada pelo curso dos seus dois rios, o Ismeno e o Dirce (vv. 101 sq.) (12), cuja menção se tornou identificativa da *διπότημος πόλις* (Pi. N. 9. 52 sq.; S. Ant. 844, 1124; E. Ph. 825 sqq., Supp. 621; H. F. 572 sq., Ba. 5). Por todo este imenso espaço plano se concentra um exército imponente. A primeira imagem é de amplitude e indefinição (cf. *Il.* III. 182 sq.). Logo, porém, se registam os primeiros movimentos de um exército que se organiza para o ataque (vv. 108 sq.), hoste poderosa que ruge no vigor dos seus infantes e cavaleiros (v. 113). *Βρέμων* é uma nota auditiva aqui lançada por Eurípides para dar a verosimilhança do som ao seu quadro (para o uso de *βρέμω*, cf. A. Th. 84, 213, 350). Antígona é, por seu lado, ferida

(11) *Op. cit.*, p. 93.

(12) L. LUPAŞ e Z. PETRE, na introdução ao seu *Commentaire aux Sept contre Thèbes d'Eschyle*, Paris, 1981, p. 2, registam o esforço deliberado de Ésquilo para evitar referências geográficas precisas na sua peça, de modo a conferir à tragédia um âmbito mais geral e um maior grau de abstracção.

pelo brilho do bronze, que transformou a planície numa imensa superfície resplandecente (vv. 110 sq.).

A convite do companheiro a princesa fixa o olhar (v. 118) e interroga-o individualmente, sobre os guerreiros que, por qualquer motivo, se evidenciam da massa anónima. Este processo do diálogo, que leva à identificação e caracterização dos guerreiros mais destacados, é comum à *teichoscopia* homérica. Logo Antígona é atraída pela visão majestosa de Hipómedon, que, na qualidade de chefe, avança à frente das tropas, magnífico no seu penacho branco e na robustez do escudo (vv. 119-122). Também Príamo, em *Il.* III. 167 sqq., se deixa, de imediato, seduzir pela imponência de Agamémnon, não porque o herói seja, em proporções, dos maiores entre os Aqueus, antes porque a beleza que irradia o define como um rei (cf. *ARV* II, p. 1338. I. [1]). Ao tópico homérico Eurípides dá, no entanto, uma nova feição: a visão que Antígona tem de Hipómedon é de altivez e superioridade, susceptíveis de criarem o temor no inimigo; radioso no esplendor das suas armas, o guerreiro assume o perfil de uma personagem sobre-humana, réplica perfeita de um 'gigante da pintura' (*γίγαντι ... προσόμοιος ... ἐν γραφαῖσιν*, vv. 127-130). Esta descrição comporta a sugestão de sentimentos através da postura exterior e adianta a noção de que a pintura engrandece as figuras, em proporções e aparato, de modo a sobrelevá-las ao comum dos mortais.

A atravessar a corrente do Dirce, o Pedagogo aponta à sua companheira a figura de Tideu. A referência ao rio, que o guerreiro ultrapassa para se aproximar da fortaleza, parece estabelecer uma distância maior, neste caso. Logo a imagem que Antígona pode captar é agora mais genérica, sem permitir uma descrição pormenorizada. O guerreiro enverga 'armas de outro tipo' (v. 132), 'um tanto estranhas, com aspecto semi-bárbaro' (v. 138) (13).

Os olhos da jovem filha de Édipo focam-se noutra imagem, desta vez próxima e nítida (vv. 145-149). É Partenopeu, que passa junto ao túmulo de Zeto, pujante de juventude, cabeleira longa, um brilho feroz no olhar; cabelo e olhos são aqui o símbolo da pouca idade e muita agressividade do guerreiro. Pela armadura e pela multidão que o segue anuncia-se como um chefe.

(13) Estas armas serão identificadas pelo Pedagogo como as habituais entre os povos da Etólia. Sobre o padrão ligeiro destas armaduras, cf. A. M. SNODGRASS, *Arms and armour of the Greeks*, London, 1967, pp. 125 sq.

O coração de Antígona procura, ansioso, o saudoso vulto de Polínicos. Onde está o seu amado irmão? 'É aquele, lá adiante, junto ao túmulo das sete filhas de Níobe, perto de Adrasto. Estás a ver?', aponta o Pedagogo (vv. 159-161). A distância é impeditiva da plena identificação do guerreiro, que não passa de um vulto de contornos indefinidos: 'Não vejo bem', comenta Antígona, 'vejo apenas o contorno de uma forma e de um busto parecido com ele' (vv. 161 sq.). No entanto, o conjunto é de uma distinção impressionante, no fulgor das armas de ouro (vv. 168 sq.).

Anfiarau, pelo contrário, oferece-se em plenitude aos olhos dos dois observadores: de pé sobre o carro de guerra, conduz com segurança uma parelha branca (vv. 171 sq.), numa imagem de aparato cromático. Toda a sua atitude é a do auriga calmo e moderado ao comando de cavalos fogosos (vv. 177 sq.).

Lá longe, Antígona descobre ainda Capaneu, que, num relance, envolve a altura dos muros, premeditando uma escalada invasora.

Desta forma, o público é estimulado a recriar imagens, alternadamente próximas e nítidas, longínquas e esbatidas, que lhe permitem ultrapassar, até aos limites do horizonte, a espessura das muralhas de Tebas e a nudez dos muros do teatro.

Um confronto entre as duas cenas de *teichoscopia*, a homérica e a euripidiana, poderá lançar alguma luz sobre a presença de elementos novos que o trágico possivelmente foi buscar aos mais modernos princípios artísticos, pressagiados pela escola de Polignoto. O quadro homérico individualiza vários guerreiros sem a preocupação de estabelecer entre eles distâncias relativas. Príamo formaliza as suas perguntas com a simples interrogativa 'quem é aquele?' (*ὅς τις ὁδ' ἐστίν*, *Il.* III. 167, 192, 226), e a súplica de particularidades fornecida a respeito de cada guerreiro equivale-se, em termos de nitidez; é assim legítimo entender que as figuras se encontram todas no mesmo plano. De resto, Helena afirma-o explicitamente; ao contrário de Antígona, a esposa de Menelau pode dizer 'vejo-os todos ..., a todos posso reconhecer' (vv. 234 sq.). A única informação, em termos de posições relativas, é dada pelo v. 230, em que Idomeneu é colocado *ao lado de Ajax*, confirmando-se ainda aqui a distribuição dos heróis num só plano. O contraste das figuras é demarcado pelo cotejo da dimensão das formas: Agamémnon não é o mais alto, mas é, em contrapartida, o mais belo e imponente (vv. 168 sq.); Ulisses é bastante mais baixo do que o Atrida, mas mais largo de peito e ombros

(vv. 193 sq.); Ajax é o maior e mais entroncado de todos os Aqueus (v. 227).

Eurípides dá ao seu quadro guerreiro de *Fenícias*, como vimos, maior flexibilidade e conseqüentemente maior realismo. Um exército que avança não é igualmente nítido em todos os seus contornos. As figuras dispõem-se em planos variados, que proporcionam a quem as observa uma maior ou menor riqueza de pormenores. Toda a cena trágica é, de resto, vibrante de movimento. Nenhum guerreiro está estático: Hipómedon *avança* à frente do seu exército (v. 120), Eneu *atravessa* o caudal do Dirce (v. 131), Partenopeu *passa* junto do túmulo de Zeto (v. 145), Anfiarau *conduz* um carro de cavalos (vv. 171 sq.), Capaneu, de longe, *mede* as muralhas com os olhos (v. 180). Apenas Polinices se perde na imprecisão da distância, e, por isso, não é possível definir os seus movimentos. Homero, por seu lado, delineia figuras estáticas, à excepção de Ulisses, que, depois de pousar as armas em terra, percorre as filas dos seus homens (*Il.* III. 195-198). A tela euripidiana é ainda enriquecida com maior número de pormenores: particularidades do armamento (vv. 119, 121 sq., 132, 149, 168, 172), ou traços físicos dos guerreiros, que se orientam já no sentido de uma caracterização individual (vv. 146 sq.) e não apenas no confronto relativo de heróis. Um outro aspecto parece também muito valorizado pelo trágico: a detecção de sentimentos através das atitudes exteriores. A respeito de Agamémnon e Ajax, Homero usara a fórmula *ἀνὴρ ἦός τε μέγας τε* (*Il.* III. 167, 226), acrescentando ao epíteto meramente físico *μέγας*, uma noção psicológica de bravura, expressa no adjectivo *ἦός*. O chefe atrida reúne ainda à beleza (v. 169), a imponência (v. 170) uma qualidade que abrange dados físicos e psicológicos. Algo dos sentimentos de um verdadeiro chefe está subjacente a estes atributos, mas de um modo discreto. Eurípides insiste mais nesta componente. O seu Hipómedon, que é, na *teichoscopia* de *Fenícias*, a réplica de Agamémnon na cena homérica, associa ao tamanho gigantesco e brilho das armas, que lhe conferem a imponência, a altivez que faz dele uma visão aterradora (v. 126). Anfiarau, ao comando de fogosa parelha, impressiona pela calma e moderação que comunica ao punho que segura as rédeas (v. 177).

O sumário das grandes novidades da *teichoscopia* 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, revo-

lucionavam a pintura, por intervenção de Polignoto. Pausânias (1. 15) dá, a este respeito, importante testemunho na descrição que nos legou das cenas pictóricas que decoravam a *Στόα ποικίλη*, inspiradas em motivos de guerra; aí se retratava o campo de batalha em quadros sucessivos, desde a reunião do exército antes do combate, até à agitação dos momentos climáticos da luta (1. 15. 1-2). Mais significativo é ainda o relato de Pausânias sobre as pinturas do mesmo Polignoto na Lesche dos Cnídios, em Delfos (10. 25-31), inspiradas na invasão de Tróia. Era esta uma pintura abundante em figuras, algumas das quais representadas com especial relevo, mas todas cuidadosamente dispostas em vários planos e posições (cf., e. g., 10. 25. 3, 4, 7, 26. 2, 4), ocupadas em actividades várias (25. 3), revestidas de armas (25. 11, 26. 2-3, 5), revelando, em alguns casos, sinais de vida interior (25. 5, 7, 26. 9) (14). Os pontos particularizados por Pausânias como salientes na arte de Polignoto são, sem dúvida, aqueles que definem igualmente o traço de Eurípides na sua pintura poética de um exército em marcha.

Já no final do párodo, o coro insiste uma vez mais na imagem da planície ocupada; fá-lo, porém, com um tom mais rico em lirismo e significado poético do que os versos meramente informativos do Pedagogo e Antígona. O numeroso exército, antes referido apenas como *στράτευμ' ὄσον* (v. 102), é agora apresentado como *νέφος ἀσπίδων* 'uma nuvem de escudos' (vv. 250 sq.), a menção expressiva da mole sem contornos de um vasto exército. (15) O brilho intenso que irradia, *πυκνὸν φλέγει* (cf. *ἀστράπτει*, v. 111), é prenúncio de luta sangrenta.

No primeiro estásimo, as jovens fenícias cantam o mito da fundação de Tebas, que, por contraste com as descrições anteriores, nos surge em tons de paz e fertilidade; o verde dos campos substitui-se agora ao brilho brônzeo das armas. Desde tempos remotos que as planícies da Beócia, as maiores em território grego depois das da Tessália, eram celebradas pelo seu viço e uberdade (cf. *Il. IV. 383; Hym. Apoll. 228; S. Ant. 1123 sq.*). Eurípides oferece-nos a sua contemplação das alturas do Citéron, espraçadas ao longo do curso fértil do Asopo, ondulantes de trigo (*Ba. 749 sq.; cf. Ba. 1044 sq.*): Foi nessa planície

(14) Para maior informação, vide A. REINACH, *La Peinture ancienne*, Paris, reimpr. 1985; R. B. KEBRICK, *The paintings in the Cnidian Lesche at Delphi and their historical context*, Leiden, 1983.

(15) Sobre o tom homérico desta metáfora, cf. *Il. IV. 274, XVI. 66, XVII. 243.*

rica em cereal que Cadmo instalou os fundamentos da sua cidade. O verde é, por natureza, o tom dominante na paisagem tebana (cf. vv. 647, 653, 660); as águas cristalinas e abundantes do Dirce levam o viço aos campos férteis (*χλοηφόρους ... γύας*, vv. 647 sq.). Este pano de fundo verdejante serve de cenário aos quadros mitológicos relacionados com a existência da cidade. O trágico adopta um estilo altamente poético para delinear esta paisagem, que é, ao mesmo tempo, um panorama real e o reduto ideal para episódios de cunho mitológico. A linguagem é épica e lírica (*πυροφόρος*, cf. *Il.* XII. 314, XIV. 123; *Pi. I.* 4 (3). 54), ou mesmo burilada pelo próprio Eurípides (são hápax os epítetos *καλλιπόταμος*, *βαθύσπορος*, cf. *χλοήφορος* v. 669).

Foi aí (*ἔνθα*, v. 649), nesse enquadramento de verdura, que Dioniso, o deus que simboliza a própria fertilidade da natureza, viu o dia. O quadro envolvente enriqueceu-se então com a insígnia vegetal deste filho de Zeus: a hera quis saudar o recém-nascido e ocultá-lo numa sombra protectora. O vulto da criança dissimula-se sob a graciosidade e frescura da hera, que atrai para si o desvelo do pintor: sinuosa (*περιστεφής*), caprichosamente torneada (*ἔλικος*), tenra no verde mimoso dos seus rebentos (*χλοηφόροις ἔρνεσι*), forma o dossel delicado que sombreia o corpo do deus menino (16).

Aí também (*ἔνθα*, v. 657; cf., supra, v. 649), se enquadra uma outra cena, feita de horror, sangue e violência: a luta hercúlea que Cadmo teve de travar com o monstro guardião da planície, a fim de conquistar os terrenos promissores da Beócia. Imóvel sobre o tapete verde, o dragão esquadrinhava, com olhar atento, a paisagem em volta. Cadmo aplicou toda a sua força em eliminar, com uma pedrada, a fera ameaçadora. Eurípides ocupa-se de novo, mais adiante, do mito da fundação de Tebas e da lenda do dragão vigilante, que então enriquece com um elemento cromático: *φοινικολόφοιο δράκοντος* (v. 820). O rubro da crista dá a nota da ferocidade sanguinária e da ameaça

(16) Píndaro havia criado uma imagem poética de alguma forma paralela a esta, ao narrar o mito do nascimento de Íamo, filho de Apolo e Evadne, que a mãe ocultara, para o proteger, entre os juncos. Repousando à sombra da folhagem, o corpo delicado da criança raiava-se de tons dourados e purpúreos, graças às flores que, em sua volta, cobriam o solo. Os epítetos cromáticos, *ξανθαῖσι καὶ παμπορφύροις*, ricos de ênfase poética e plástica, como que limitam a abertura desta cena, fazendo incidir um foco de luz sobre a criança e o tapete florido em que repousa (*O.* 6. 52 sq.).

mortal na tranquilidade repousante dos verdes (17). A cidadela de Tebas ergueu-se com a presença e o patrocínio dos deuses, no dia feliz do consórcio de Cadmo com Harmonia. Ao som mágico da lira de Ânfião, os muros elevaram-se entre os cursos gémeos do Ismeno e do Dirce, no verdor suave das suas margens (*χλοεροτρόφον ... πεδίον*, v. 826). Completava-se assim o traçado habitual da cidade, que, desde tempos remotos, se celebrizara pelas suas muralhas e portas (cf. *Il.* IV. 378; *Hes. Op.* 162; *Pi. N.* 9. 42; *S. Ant.* 122; *E. Ba.* 172). Se ao prólogo coube o papel de completar o ambiente dramático da peça, dando ao público a imagem de uma cidade sitiada, ao coro, mais livre nas suas intervenções, é permitido deixar voar o pensamento e buscar, por antítese, a cena tranquila de uma Tebas fértil e pacífica, que os deuses acarinharam nos dias já distantes da sua fundação.

Já no final da sua carreira dramática, Eurípides havia de tomar de novo Tebas como cenário de uma tragédia de tema dionisíaco, *Bacantes* (18). A natureza e atributos deste deus da fertilidade, os rituais associados ao seu culto, a figura 'entusiasmada' dos seus adoradores somavam potenciais estéticos que o poeta não deixa de explorar. Eurípides vivia então na corte mecenática de Arquelaus da Macedónia, onde encontrara enfim a paz, que as dissensões políticas de Atenas e o

(17) Sófocles dedica também um canto coral de *Antígona* (vv. 1115-1125) aos mitos de Tebas e refere igualmente o nascimento de Dioniso e a lenda do dragão derrotado por Cadmo. Contudo, fá-lo sem recurso aos elementos pictóricos e cromáticos registados em Eurípides. No entanto, a propósito de Nisa, provavelmente situada na ilha de Eubeia, Sófocles dá elementos paisagísticos do mundo de Dioniso, idênticos aos euripídicos (cf. vv. 1131 sqq.). Sobre o tema do guerreiro potente em luta com o ofídio poderoso, de corpo matizado, cf. *ARV* I, p. 161.1.

(18) *As Bacantes* são a única peça de tema dionisíaco que chegou até nós, embora haja testemunhos da Antiguidade, além de títulos e alguns escassos fragmentos, que abonam da importância do mito de Dioniso na produção trágica do séc. V. Para mencionar apenas a utilização deste tema entre os nomes consagrados, poderemos constatar que Ésquilo lhe dedicou duas trilogias: uma primeira composta das tragédias *Sémele*, *As cardadeiras de Iã*, *Penteu* e o drama satírico *As amas de Dioniso*; a segunda, a *Licúrgia*, composta de *Edónios*, *Bassárides*, *Jovens* e *Licurgo*. Sófocles ter-lhe-á dedicado *Hidróforas*, *Bacantes* e o drama satírico *O pequeno Dioniso*. Para uma informação mais completa a respeito do tratamento deste tema e eventuais aproximações com *Bacantes* de Eurípides, vd. J. ROUX, *Eurípide et les Bacchantes*, I, Paris, 1970, pp. 12-17; E. R. DODDS, *Eurípides. Bacchae*, Oxford, 1960, pp. xxviii-xxxiii.

conflito com o Peloponeso há muito haviam irradiado do mundo grego. Para além da estabilidade, que proporcionou ao espírito do poeta alguns dos seus mais belos e profundos momentos de reflexão, a riqueza e espontaneidade da paisagem macedónia, com o panorama agreste das suas montanhas, cortadas de torrentes perenes, sombreadas da vasta gama de verdes, selvagens no porte austero das suas árvores e no abismo das suas ravinas, não poderia deixar de impressionar a retina do artista, que, na sua paleta, procurou a finura dos tons para as transplantar para as telas poéticas que lhe inspiraram. Neste ambiente de imponência natural, perdido em confins longínquos, ganhou raízes um jovem e vigoroso culto dionisíaco, possuído de uma estranha vibração selvagem (cf. Plu. *Vida de Alexandre*, 2). E não é difícil imaginar com ROUX (19) um Eurípides, qual Cadmo ou Tirésias, a olhar extasiado o insólito ritual e a deixar-se possuir pela magia do espírito divino, que se sente, autêntico, ao longo de *Bacantes*.

Logo no monólogo de abertura, pronunciado por Dioniso, nos são fornecidos elementos, ao mesmo tempo identificativos da cidade de Tebas e ligados ao culto do deus. Vizinho do palácio, o túmulo de Sêmele, fulminada pelo raio de Zeus, é o primeiro local a merecer a visita do seu divino filho. Em sua volta, Dioniso faz brotar a parra fresca, de um verde viçoso, símbolo vegetal do deus da eterna renovação (*Ba.* 11 sq.) (20). Ao cenário tranquilo de Tebas, Dioniso opõe, numa breve alusão, a paisagem agreste do Citéron, onde irá consumir-se a vingança sobre as irmãs malsãs da infeliz Sêmele e a população feminina de Tebas: os verdes pinheiros e os rochedos escarpados (v. 38; cf. v. 76) serão suas testemunhas silenciosas. O prólogo delinea, deste modo, os limites espaciais da peça, com um tom que difere, por manifesta sobriedade, daquele que posteriormente será adoptado nas intervenções corais. Estas ocupam na tragédia um espaço privilegiado, portador, na sua espontaneidade, do tom selvagem e emotivo que define o novo culto.

(19) *Op. cit.*, II, pp. 9 sq.

(20) A vinha delimita o lugar que passa a ser terreno sagrado de Dioniso. Segundo o *schol.* E. *Ph.* 651, noutra versão da lenda, cabia à hera a protecção do túmulo de Sêmele, como do deus recém-nascido no referido passo de *Fenícias*. Já no séc. II d. C., Pausânias (9. 12. 3) afirma que se podia ainda visitar, em Tebas, as ruínas da alcova de Sêmele.

O párodo, que traz à vista do público a dança das ménades tomadas do êxtase de Dioniso, é todo ele o retrato das manifestações rituais. Ao som das flautas e tamboris, o coro é convidado a atrair os olhos da cidade de Cadmo para o *espectáculo* do seu tíaso (ὡς ὄρᾳ Κάδμου πόλις, v. 61). Oriundas de terra asiática (v. 64; cf. v. 86), as bacantes apresentam-se como exótica aparição. Depois de definir os princípios do culto e rememorar a origem e nascimento de Dioniso, o coro descreve a visão do tíaso, convidando Tebas a tomar uma nova face, agora que o espírito dionisiaco a penetra. Não é mais o panorama vulgar de uma cidade em paz ou em guerra que Eurípides nos proporciona, mas o de uma Tebas tomada de um poder desconhecido, que perturba a ordem natural da sua vida. Que a cidade natal de Dioniso, e a primeira da Grécia a receber a sua visita, revista os traços de uma bacante: se coroe de hera (21) e desabroche em verde smílix. O viço perene da natureza já não é aqui simplesmente o tom natural da paisagem fértil de Tebas, mas antes o símbolo da vitória do deus da renovação sobre a morte invernal da terra. Que a cidade se penetre do espírito do deus e empunhe, delirante, os ramos de carvalho e pinheiro (22); e que as peles malhadas (cf. A. fr. 73M, *ποικίλοι καὶ ποδήρεις*), que revestem as bacantes, se cinjam de alva e fofa lã (23).

(21) O simbolismo que liga esta planta ao deus transparece nos vários epítetos poéticos de Dioniso: *μισσοφόρος* (Pi. O. 2. 27; A. Th. 988), *μισσοκόμηξ* (H. Hom. 26. 1); também na presença da hera nos locais de culto do deus, como referem Pausânias (8. 39. 6) ou Longo (4. 3); além da representação, constante em vasos, de ménades coroadas dessa planta.

(22) Sobre o uso de ramos verdes pelos iniciados no culto de Dioniso, cf. E. R. DODDS, *Euripides. Bacchae*, Oxford, 1960, pp. 80 sq.; ROUX, *op. cit.*, II, pp. 282 sqq. Este autor chama a atenção para o facto de o dativo *κλάδοισι* ter sido interpretado como um complemento de lugar, 'abandona-te ao delírio de Baco, por entre os ramos de carvalho e pinheiro', ou seja, no Citéron, onde tem lugar a bacanal. Mas uma vez que se trata, neste passo, de descrever o traje e acessórios das bacantes, a primeira hipótese parece mais legítima.

(23) A pele de falcão é o traje que textos e vasos documentam. O estudo de H. PHILIPPART, *L'Iconographie des Bacchantes d' Euripide*, Paris, 1930, mostra que o traje das bacantes nem sempre incluía a pele de animais, apesar de este ser o modelo proeminente no culto. Esta constatação conduz W. C. SCOTT, 'Two suns over Thebes: imagery and stagecraft effects in the *Bacchae*', *TAPhA* 105, 1975, p. 335, à ideia da importância especial dada por Eurípides a este vestuário na sua peça, como forma de enriquecer o exterior visual do traje e ao mesmo tempo evidenciar a relação entre o homem e o animal, um aspecto insistente no culto de Dioniso.

Erguendo o nártex sagrado (vv. 113 sq.) e agitando o tamboril circular, estranho à música grega, mas muito ligado ao culto do deus, a cidade está pronta a vibrar de êxtase sob o comando agitado de Dioniso (24).

O coro atinge agora o paroxismo do êxtase e celebra o encanto dos transportes divinos, a própria essência do ritual. Todo este canto do coro é a imagem, vista pelo iniciado, da *oreibasia* e *omofagia*, que antecede o espectáculo que os olhos incrédulos do mensageiro irão testemunhar na presença do rei, além daquele outro, derradeiro e cruel, que rodeia o desmembramento do ímpio Penteu. Com o mesmo rito que traz a felicidade aos seus fiéis (*ἡδύς*, v. 134), Dioniso manifesta o seu poder e pune os que se lhe opõem. Em volta destas manifestações, cria o poeta quadros de profunda impressividade, que nos ferem pela beleza, movimento e crueldade que os caracterizam.

O cenário destas telas é constante, a montanha agreste, da Lídia, da Frígia ou do Citéron (vv. 134, 140, 661, 1045), inundada pela luz do sol, ou mergulhada nas trevas da noite, que só as tochas dos fiéis iluminam (vv. 145 sq.; cf. *S. Ant.* 1126 sq., 1146 sq., 1151). Nesses redutos da natureza, surpreende o poeta as atitudes das bacantes, ora entregues a doce acalmia, logo possuídas de um 'entusiasmo' delirante e sanguinário.

Sobre a neve imaculada do Citéron (25), resplandecente de sol (vv. 661 sq., 677-679), o mensageiro surpreende o sonho encantador das bacantes (26), à hora em que a terra desperta bafejada pela tepidez

(24) Sobre a representação frequente do traje e acessórios dionisíacos em vasos, cf. H. PHILIPPART, *op. cit.*, pp. 35-40. Como é visível pelo catálogo aqui apresentado, este motivo é muito vulgar na cerâmica do séc. V.

(25) ROUX, *op. cit.*, II, p. 455, salienta como o espectáculo da neve sobre o Citéron parece antes um lugar-comum literário do que a imagem real do monte beócio, que não se reveste da brancura eterna da neve. E acrescenta que as paisagens das *Bacantes*, convencionalmente situadas em ambiente grego, revelam aspectos que são de facto a imagem das montanhas macedónias, que Eurípides tinha debaixo dos olhos, quando compôs a tragédia.

(26) Eurípides retoma a graça e a discrição que são dominantes nas figuras dos vasos que mostram bacantes adormecidas (cf. PHILIPPART, *op. cit.*, p. 37).

A tragédia grega legou-nos uma outra descrição de mulheres adormecidas, num fragmento de Quéremón (fr. 14 N²), feito de luz e sombras, do claro / escuro que favorece a beleza das formas, o velar indiscreto de uma nudez esplendorosa. O confronto dos dois passos põe em evidência a sobriedade e o recato que domina no quadro euripídiano. Qualquer sentimento de erotismo está ausente desta cena

dos raios de Hélios. O relaxamento dos corpos é revelador da serenidade e candura que invadem os fiéis. E o poeta capta a extrema graça deste momento de casta tranquilidade (*σωφρόνως*, v. 686): umas reclinam-se nos ramos copados dos pinheiros, outras, deitadas na macieza da folhagem, repousam a cabeça em completo abandono (vv. 684, 686). Iguamente de repouso é a cena a que conduzem os passos cautelosos de Penteu e do mensageiro, nos vv. 1048-1057. Em três hemistíquios de estrutura simétrica, o mensageiro retrata a paisagem envolvente (vv. 1051 sq.): um vale em plena escarpa, fofo de relva (cf. v. 1048), cortado pela frescura das águas e sombreado de pinheiros, é o lugar convidativo (*ἔνθα*, v. 1052; cf. *Ph.* 649, 657) ao repouso e às tarefas delicadas (*καθῆντ' ... ἐν τερπνοῖς πόνοις*, v. 1053). A própria sonoridade das palavras, rica de guturais e sibilantes, traduz com realismo os ecos de uma falésia deserta, animada pelos cursos de água e pelo murmúrio da folhagem espessa, que ressoam em cada cavidade e abismo. As mesmas mãos capazes de rasgar as carnes e desmembrar os animais, entregam-se agora ao delicado adornar do tirso com o viço da hera; vozes bem timbradas desafiam-se em melodias báquicas, acompanhadas do ritmo jovem e alegre das danças (vv. 1054-1057).

Um estímulo exterior vem perturbar o bucolismo destas cenas, o grito ritual que anuncia a chegada de um novo dia (v. 689 sq.), a voz do deus que acorda o fervor das ménades (vv. 1078, 1088). O mesmo encanto que se evadia do sono das bacantes, acompanha o seu suave despertar. Em movimentos ligeiros e pudicos, erguem-se as ménades, soltam a onda graciosa dos cabelos, escondem a nudez no aconchego das peles, deixam-se acariciar pelas serpentes que lhes envolvem o corpo (27), coroam-se de folhagem e aconchegam ao peito crias sel-

de bacantes; o poeta pretendeu, antes de mais, reproduzir um sono casto, que só a tranquilidade do espírito permite. A cerâmica grega, por seu lado, abunda em exemplos do sono de bacantes, retendo, no assalto dos sátiros à mulher indefesa, a nota de erotismo presente no fr. de Querémon. Cf. *A.R.V.* I, p. 320. 12, 328. 185, 530. 22.

(27) Cf. vv. 101-103, 768. O motivo das serpentes é frequente, durante o séc. V, nas representações de ménades em vasos, quer nas mãos, quer em volta do corpo. Cf. o exemplo consagrado da taça do Pintor de Brigos, em Munique, BEAZLEY, *ARV* I, p. 371. 15; e ainda em Munique, a ânfora ática de figuras vermelhas do Pintor de Cleófrades.

vagens (vv. 692-703) (28). Progressivamente as mulheres preparam-se para se deixarem penetrar pelo bafejo divino e se entregarem à dança ritual. Produz-se então o milagre da natureza, que se rasga em dádivas de fecundidade para presentear os fiéis de Dioniso: a terra desentranha-se em jorros cristalinos de água, cobre-se dos tons rubros do vinho, da alvura do leite, do doirado do mel (cf. vv. 142 sq.). Eurípides retoma a descrição tradicional do milagre divino, em termos convencionais (29).

Chamadas das alegres tarefas a que se entregam pela voz distante de Dioniso (vv. 1078 sq.), e pelo clarão divino que acompanha as epifanias do deus (vv. 1082 sq.), as ménades e o mundo que as envolve suspendem-se por um momento, em total imobilidade, antes da loucura do movimento. Um silêncio profundo envolve o local: *σίγησε δ' αἰθήρ, σῖγα δ' ἔλμος νάπη* (v. 1084). O céu e seus habitantes quedaram-se imóveis e mudos, o doce murmurar das folhas no vale arborizado cessou. Os animais selvagens emudeceram. Ao silêncio profundo correspondeu um *flash* de imobilidade: as mulheres permaneceram de pé, toda a sua vida concentrada nos olhos, que perscrutavam a natureza em volta (vv. 1084-1087).

Mas eis que o espírito de Dioniso se apropria das bacantes. A vertigem apodera-se das figuras tresloucadas: os tirsos agitam-se (v. 724; *οὐδέν δ' ἦν ἀκίνητον δρόμῳ*, v. 727), os pés tomam-se da leveza das aves (v. 1090) e soltam-se em corrida desenfreada (vv. 748 sq., 1091). As barreiras naturais desabam, ravinas e cursos de água são transpostos pela agilidade dos saltos, o quadro verde é cruzado por leves figuras de mulher que pairam sem quase tocar o solo, cabelos ao vento (30), envoltas nas linhas onduladas das serpentes que lhes lambem o rosto (v. 768; cf. nota 23). Aproxima-se a hora da caçada, que irá manchar esta tela louca da pincelada rubra do sangue. A bacante investe contra a fauna selvagem, animada da força do delírio, para rasgar, sem esforço, a carne indefesa do animal (vv. 136-138, 735 sqq.), ou, suprema ironia,

(28) Ménades a brincarem com crias selvagens ocorrem em vasos, como a ânfora de Fíntias (cf. BEAZLEY, *ARV* I, p. 23. 2).

(29) Cf. A. *Pers.* 611-615; S. *Athamas* fr. 5 P., *O.C.* 481; E. *I.T.* 162-165; Pl. *Ion* 534a.

(30) O acto de soltar os cabelos e agitá-los ao vento constituía uma atitude ritual (vv. 150; cf. vv. 695, 930 sq.). Cf. ainda *Ph.* 786 sq., 1485-1492, *Hel.* 1364 sq., *I.T.* 1143-1151.

o corpo prostrado de um rei ímpio (vv. 1125 sqq.). Eurípides semeia as descrições do *sparagmos* de termos anatómicos, que lhes conferem a nota da brutalidade. ROUX (31) chama a atenção para os efeitos que o poeta obtém em cada uma das suas descrições deste ritual: nos vv. 740-747, encarece-se sobretudo a rapidez assustadora com que as ménades desmembram os animais (vd. principalmente vv. 744, 746 sq.). Quando a vítima é Penteu, o texto valoriza o pormenor macabro, de modo a obter um efeito de horror (vv. 1125-1136). O rosto de Agave, de boca espumante e olhos convulsos, denota o delírio divino; não existe, na imagem feminina, o mais ténue lampejo de lucidez. O corpo febril, tomado de uma força sobrenatural, encarna-se em torno da vítima. Com ambas as mãos, a bacante agarra o braço esquerdo da vítima, e firmando o pé sobre o corpo prostrado, arqueia-se, num retesar de músculos, para desarticular o membro (32). Ino empreende, do outro lado, idêntica tarefa. As homicidas, de músculos tensos, evidenciam a concentração de forças que aplicam contra a vítima. Enfim, um lampejo de humanidade ressalta de tanta crueza: no momento derradeiro, o torturado dirige um apelo lancinante à piedade do inimigo; Penteu, depois de se libertar da mitra, no desejo de ser reconhecido por sua mãe e assassina, dirige-lhe algumas palavras, enquanto lhe afaga ternamente o rosto.

O verde da ramaria semeia-se agora das fibras esgaçadas, gotejantes, das vítimas (vv. 740-745). Como alegre grupo que joga a bola (33), as ménades lançam, em todos os sentidos, os pedaços sangrentos do corpo de Penteu (vv. 1134 sq.), que se espalham sobre a altura dos rochedos, ou na espessura verde dos ramos. Por entre este cenário de pavor, Agave avança com passo firme, exibindo no tirso a cabeça de Penteu, orgulhosa do sucesso da caçada (34). Desta forma atroz se consuma a visualização do rito báquico, a partir dos tons

(31) *Op. cit.*, p. 583.

(32) Cf. PHILIPPART, *op. cit.*, pl. 12 e pp. 58 sqq.

(33) A imagem de jovens que jogam a bola traz ao espírito um quadro gracioso, de que o padrão é, sem dúvida, a famosa cena homérica de Nausícaa e suas companheiras; Sófocles fez-se eco desse motivo na sua *Nausícaa* (cf. Ath. I, p. 20 F; Eust. II, p. 381, 10, *Od.* p. 1553 sq.). Eurípides obtém, por oposição, um efeito de choque com a cena atroz que representa este momento de *Bacantes*. Também a pintura de vasos repete o motivo das figuras femininas tomadas pelo entusiasmo do jogo; vd., e. g., *ARV* II, p. 1365, 2, 3.

(34) Cf. PHILIPPART, *op. cit.*, p. 66 (n.º 154).

suaves e linhas sóbrias, que exprimem a serenidade que se emana do deus sobre os seus fiéis, até ao vermelho agressivo e ao agitado das linhas, que vem transtornar a paz anterior e substituir, à nota de passividade, o desfecho cruel e sangrento do delírio báquico.

Dioniso logrou enraizar também o seu ritual na paisagem escarpada de Delfos, o altar sagrado dos Gregos, para fazer vibrar os abismos do Parnasso com o clarão das tochas e a cadência das danças. O Parnasso aparece como o traço paisagístico por excelência de Delfos, e a sua majestade e grandeza nunca foram por demais celebradas pelos poetas. Píndaro falara já da *πετραέσσας ... Πυθῶνος* (*O.* 6. 48); a tragédia canta as suas rochas escarpadas (*δειράδες Παρνασσῶ πέτρας*, *E. Ion* 714, *σκόπελον οὐρανίον*, *Ion* 715, *Παρνάσιον κορυφάν*, *I. T.* 1244), a geminação dos seus dois picos (*διλόφρον πέτρας*, *S. Ant.* 1126; *δικόρουφρον* *E. Ph.* 227, *Ba.* 307), as neves que embranquecem os seus cumes (*νιφοεῖς*, *S. O. T.* 474; *νιφόβολος* *E. Ph.* 206, 234). Nas noites brancas de inverno, o Parnasso ilumina-se com os cortejos de ménades. As trevas resplandecem ao clarão rubro das tochas (*S. Ant.* 1126 sq.; *E. Ion* 716 sq., *Ph.* 226), que se agitam ao ritmo ligeiro da dança (*Ion* 718; *E.* fr. 752N²).

Mas o habitante divino por excelência destas montanhas era Apolo, o último de uma sucessão de deuses que aí emitiram oráculos. O coro de *Ifigénia entre os Tauros* (vv. 1234-1283) celebra a luta gloriosa que Apolo, ainda menino, recém-chegado de Delos, teve de travar com a serpente que guardava o oráculo da Terra (35). Da referência a este mito, que o Hino Homérico a Apolo confirma (cf. igualmente *E. Ph.* 232 sq.), faz Eurípides um momento de inspiração pictórica (*I. T.* 1245 sq.). O tema surge na peça como um motivo totalmente alheio à intriga, e aí inserido com o objectivo único de ornar um canto (36). A acumulação de adjectivos é, por si só, capaz de reproduzir o jogo de luz e sombras que o loureiro, a planta sagrada de Delfos, projecta sobre o corpo colorido do monstro. O motivo

(35) Sobre o diferente tratamento dado por Ésquilo e Eurípides à instituição do oráculo apolíneo em Delfos, vd. G. Roux, *Delfes, son oracle et ses dieux*, Paris, 1976, pp. 44-47.

(36) Para uma representação plástica deste assunto em figuras de bronze, cf. M. PALLOTINO, *Archaeologia classica*, II, 1950, pl. 38. Lembre-se que a luta do deus menino com a serpente tinha profunda tradição, mitológica e plástica, associada à figura de Hércules.

da luta com a serpente ou da aproximação da criança e do réptil encontra-se já em Píndaro (cf. respectivamente *P.* 4. 249, *O.* 6. 45) (37), como pindárica é a linguagem: *ποικιλόνοτος* é aplicado à serpente em *Pi.* *P.* 4. 249; *εὔφυλλος* tem como abonação única, além deste passo de Eurípides, *I.* 6 (5). 61; *σιμερός* é homérico (*Il.* XI. 480, *Od.* XX. 278), mas está também registado em *Pi.* *O.* 3. 18. No entanto, como muito bem nota S. BARLOW (38), 'a disposição dos vários epítetos, de modo que cada um ganha colorido por contraste com os outros, é inteiramente euripidiana'. O vigor deste quadro reside unicamente na força pictórica dos epítetos e na disposição estudada por que se encontram entrelaçados. A serpente é de enormes proporções, como só um ser prodigioso (*τέρας*, v. 1246) possui. O corpo escarlate (*οἰνωπός*), sombreado pela espessura do loureiro (*σιμερῆ ... εὔφύλλω δάφνῃ*), matiza-se (*ποικιλόνοτος*) de manchas refulgentes (*κατάχαλκος*; recorde-se a ocorrência deste composto aplicado à planície de Tebas, fulgurante do brilho das armas, em *E. Ph.* 110). Os dois epítetos sucessivos, *οἰνωπός* e *ποικιλόνοτος*, dão os cambiantes desse colorido, o tom natural e as manchas sobre ele lançadas, de modo intermitente, pela folhagem. Por sua vez o adjectivo *κατάχαλκος* 'refulgente' é habilmente colocado entre dois epítetos de sombra, *σιμερῆ* 'sombrio' e *εὔφύλλω* 'de folhagem densa', a criar a noção de claro/escuro e a estabelecer uma escala de cores vivas por entre os tons suaves do verde. O quadro final é uma síntese de elementos contrastantes, que não se definem por si, mas em termos do efeito de conjunto que proporcionam. Eurípides acompanha assim as tendências da técnica mais recente da pintura, que se desenvolvia no sentido de obter efeitos de perspectiva e de contraste claro-escuro, através do uso mais variado da cor, além da exploração dos cambiantes produzidos pela luz sobre os coloridos (39).

(37) De resto, também Homero faz breves descrições de serpentes, frequentemente incluídas em presságios. Na tradição épica, o réptil apresenta igualmente uma cor rubra. Vemo-lo a irromper, por força divina, de sob um altar, para mergulhar na folhagem de um plátano onde liquida uma cria de aves (*Il.* II. 308 sqq.); ou em luta com a águia (*Il.* XII. 200 sqq.) que o segura nas garras, escarlate, enorme (*πέλωρον*; cf. *E. I.T.* 1247), a ondear num derradeiro esforço de libertação.

(38) *The imagery of Euripides*, Londres, 1971, p. 9.

(39) Plutarco (*De gloria Atheniensium* 346 a) fala de Apolodoro como o primeiro homem a descobrir a arte de misturar as cores e a técnica do claro/escuro; da mesma forma, Plínio (*H. N.* 35. 29) encarece os progressos notáveis na pintura

Obtido o êxito nesta luta, o deus instala-se e faz seu o oráculo já existente em Delfos (cf. A. *Eu.* 1-16). Aí se ergue um templo, que exhibe aos visitantes o poder de Lóxias. É este o cenário escolhido por Eurípides para situar a acção de uma das suas tragédias, que recebe o nome do filho de Apolo e da mortal Creúsa, Íon, o zeloso servo do templo de seu divino pai. No monólogo de abertura, Hermes identifica o cenário da peça com o templo de Apolo, que menciona de passagem, a título meramente informativo (*Ion* 5, 39, 76). O ambiente que rodeia a acção irá sendo enriquecido pelos momentos líricos subsequentes, em que o *τέμενος* do deus aparecerá na plenitude da sua magnificência e harmonia estética.

Através dos olhos de Íon, o nosso primeiro contacto com Delfos faz-se ao romper do dia, quando o sol inunda a natureza e o templo da divindade, que conta a luz no número dos seus atributos (vv. 82 sqq.). A descrição da aurora é feita em termos poéticos convencionais (cf. *Od.* III. 491 sq., IV. 145; E. *Ph.* 1-3, 1562 sq., *El.* 464 sq., *Or.* 1001 sq., *I. A.* 156 sqq.), mas com particular insistência nos vocábulos transmissores de luminosidade (*λαμπρά, ἥλιος λάμπει*, vv. 82 sq.) e das tonalidades quentes que tingem o céu nesta hora matutina (*πυρὶ τῶδ' αἰθέρος*, v. 84), em que se dispersam as últimas sombras da noite (v. 85). O romper da manhã define-se por uma escala de tons que marcam a transição da obscuridade nocturna para a plenitude resplandecente do dia. São, antes de mais, os cumes elevados das Fedríades a recortarem-se no rubor do éter, e a inundarem-se de luz (*παραλαμπόμεναι*, v. 87). Aos poucos, porém, toda a natureza vai sendo tocada pelos raios luminosos e animada de tons brilhantes. Perdida entre escarpas, a água cristalina da fonte Castália prossegue o seu curso, em ondas de prata (*ἀργυροειδεῖς*, v. 95) (40). O templo desperta nas primeiras volutas de fumo oloroso, que se eleva do fogo sagrado da Pítia que retoma o seu lugar profético (vv. 89 sq.). A mancha verde do loureiro engrinalda a mansão de Apolo, símbolo discreto da presença do deus (vv. 103 sq.). Rodeado de objectos preciosos, o templo envolve-se nos tons loiros do oiro (vv. 146, 157; cf. *Ph.* 220 sq.). A vida anima-se

dos últimos anos do séc. V, ao afirmar que 'por fim, surgiu a verdadeira arte da pintura, que veio descobrir a técnica da luz e sombra através da diferenciação das cores, que se faziam ressaltar mutuamente através de uma justa posição alternada'.

(40) Sobre a menção tradicional da fonte Castália na paisagem de Delfos, cf. S. *Ant.* 1130; E. *Ph.* 222. Para o epíteto *ἀργυροειδεῖς*, cf. *I. A.* 752.

com a chegada ruidosa das aves do Parnasso, que buscam a intimidade do mundo sagrado (41), onde esperam encontrar o alimento que lhes oferecem as oferendas sobre os altares (v. 107), ou o recanto acolhedor para fazerem o ninho. Raínha das aves pelo poder do seu bico robusto, a águia procura o asilo das cornijas fulvas, num voo elevado; frágil e gracioso, o alvo cisne desce aos altares, que não logra tocar com o raio vermelho das suas patas (*φοινικοφαῖν*, v. 163; cf. v. 1207), pois Íon zela para que a santidade do lugar não seja profanada pelo toque dos recém-chegados, numa antecipação habilmente sugerida dos acontecimentos posteriores. As aves, que vêm animar de movimento este mundo mágico, são dispostas em planos diversos e definidas pelos elementos anatómicos mais distintos: o bico, que concentra toda a força da águia, que paira nas alturas, as patas rubras, que sintetizam o ligeiro aflorar do cisne, quando o voo baixo o depôs no solo. A monódia de Íon cria assim um cenário luminoso, de tons doirados, cortado do voo gracioso das aves, que é todo ele o enquadramento natural da presença divina de Apolo (42).

Com a entrada do coro de mulheres atenienses, o foco incide no templo do deus, que fascina as visitantes pela harmonia das suas linhas arquitectónicas. FRIEDLAENDER (43) nota que esta descrição da estátua do templo, a única que chegou até nós em textos trágicos, corresponde a um processo característico da poesia épica, o relato de um lugar que surpreende aquele que pela primeira vez o visita (cf. *Od.* V. 63 sq., VII. 84 sq.). Um primeiro relance capta os ornamentos situados ao nível do chão, a colunata e os símbolos de Apolo Agieiu. Lentamente os olhos erguem-se até ao frontão, que brilha como a luz dos olhos que anima um rosto. Apesar da divergência de interpretações que este passo desencadeou (44), julgo correcta a

(41) Apolo é habitualmente associado com as aves, provavelmente pela ligação natural que existe entre o deus oracular e a observação das aves como um processo de adivinhação. Sobre o assunto, cf. C. SOURVINOU-INWOOD, 'The myth of the first temples of Delphi', *CQ* 24. 2, 1979, p. 239.

(42) Sobre o significado profundo desta monódia, para além do seu valor descritivo, vide S. BARLOW, *op. cit.*, pp. 49 sq.; M. O. PULQUÉRIO, *Características métricas das monódias de Eurípidas*, Coimbra, 1969, p. 36.

(43) *Apud* C. WOLFF, 'The design and myth in Euripides' *Ion*', *HSCP* 69, 1965, p. 179.

(44) Cf. L. PARMENTIER e H. GRÉGOIRE, *Eurípide*, III, Les Belles Lettres, Paris, 1965, p. 190; A. S. OWEN, *Ion*, Oxford, reimpr. 1963, p. 84.

solução de BARLOW (45) de que se trata aqui dos pedimentos, numa linguagem remanescente de Píndaro (*O.* 6. 1-4, *P.* 6. 14). A curiosidade das jovens volta-se, de seguida, para a decoração das métopas (46), onde reconhecem temas familiares: primeiro Hércules mata a hidra de Lerna com uma espada de ouro (vv. 191 sq.) (47). Junto do herói, na exibição da sua força, a figura estática de Iolau, recoberto do escudo, que ergue uma tocha inflamada; movimento (*ἐναίρει*) e cor (*χρυσέαις, πυρίφλεκτον*) estão presentes nesta breve descrição. Este episódio dos trabalhos de Hércules, conhecido desde Hesíodo, inspirou muitos artistas desde a época arcaica; dele conservamos uma métopa do templo de Olímpia e outra do chamado Teséion de Atenas. De resto, a popularidade deste motivo na cidade de Palas parece ser comprovada pelo facto de ele figurar no bordado do peplos com que Atena era presenteada, durante o festival das Panateneias (vv. 196 sq.; porém,

(45) *Op. cit.*, p. 22.

(46) A. S. OWEN, *Ion*, Oxford, reimpr. 1963, pp. 82 sq., lembra as dificuldades que rodeiam a interpretação deste passo e interroga-se sobre qual seria efectivamente o alvo dos olhares das mulheres do coro, pintura, escultura ou tapeçaria, e sobre a sua situação na estrutura do templo. O conflito entre os dados da peça e as informações fornecidas pela arqueologia deixa entrever que talvez Eurípides se não tivesse preocupado com a realidade arquitectónica do templo no pormenor, mas preferisse ressaltar os elementos dramaticamente mais eficazes para um coro de visitantes atenienses. Saliente-se, no entanto, que o poeta estava condicionado pela própria celebridade do templo, que todo o seu público bem conhecia. Não faz, portanto, sentido imaginar que Eurípides faltasse à verdade, apenas que valorize os elementos arquitectónicos de maior interesse para o contexto dramático da peça.

Sobre o templo como se apresentava aos Gregos na segunda metade do séc. V, segundo a construção dos Alcmeónidas, cf. W. B. DINSMOOR, *The Architecture of Ancient Greece*, New York, reimpr. 1975, pp. 71, 91 sq. Sobre o conflito entre as informações de Eurípides e os achados arqueológicos no que respeita às métopas, cf. R. P. WINNINGTON-INGRAM, 'The Delphic temple in Greek tragedy', in *Miscellanea Tragica in honorem J. C. Kamerbeek*, Amsterdam, 1976, p. 484 n. 5; J. G. FRAZER, *Pausanias's description of Greece*, V, London, 1898, p. 329.

(47) A. VIOLANTE, 'Armi e armature di Heracles', *Acme* 36. 2-3, 1983, pp. 189-191, recorda que a pele de leão e a clava só se tornaram as armas típicas de Hércules (cf. E. H.F. 419-421) na iconografia dos sécs. VI e V, já que até aí o herói era representado com armas semelhantes às do guerreiro aqueu, arco e flechas, espada e escudo. Recordemos a descrição do seu armamento no *Aspis* de Pseudo-Hesíodo; também Hesíodo (*Th.* 313 sqq.) descreve Hércules empunhando a espada para matar a hidra de Lerna. A tradição da pele e da clava remonta a Estesícoro (cf. Ath. 512 e-513 a).

na outra descrição que Eurípides nos lega do peplos de Atena, *Hec.* 466-474, cf. *infra* pp. 36 sq., este motivo está ausente).

A métopa seguinte reproduz a luta de Belerofonte com a Quimera (vv. 202-205), também ela rica em acção e colorido. O herói monta a figura ágil do cavalo alado, e, como antes Hércules, concentra toda a sua energia na espada que se abate (*ἐναίρει*) sobre o monstro; das suas três cabeças, a Quimera expela um sopro de fogo (*πῦρ πνέουσαν*). Existe entre as duas reproduções uma clara simetria plástica, que o próprio vocabulário apoia.

Na interpretação de PARMENIER-GRÉGOIRE (48), o coro fixa-se agora no frontão do templo. Efectivamente há boas razões para pensar que o pedimento oeste do templo de Apolo exhibia o motivo da luta de deuses e gigantes, de que conservamos ainda alguns fragmentos (49). Pausânias (10. 19. 4) relata que, no seu tempo e depois de uma reconstrução do edifício em meados do séc. IV, as esculturas dos pedimentos representavam Ártemis, Latona, Apolo e as Musas, e Dioniso. Eurípides vem ao encontro das informações que possuímos: o coro extasia-se primeiro perante a Gigantomaquia, onde reconhece de imediato 'a sua deusa' (v. 211), que, vitoriosa, brande o escudo ornado da cabeça da Górgona sobre um Encélado vencido. A cena incide na figura dominadora da deusa, reconhecível pelos seus atributos, que derruba um inimigo poderoso. Por seu lado, Zeus lança o raio, rubro de fogo (*ἀμφίπυρον*, v. 212) contra Mimas, que é destruído pelo poder da chama (v. 215). Finalmente Dioniso, munido ele também dos seus atributos, o tirso engrinaldado de hera (v. 217), que mau grado o aspecto pacífico que oferece é arma feroz (*ἐναίρει*, v. 218; cf. vv. 191, 203), vence um gigante.

A descrição do templo de Apolo, como nos aparece em *Íon*, é particularmente genérica e superficial. Poderia, sem dúvida, assumir aspectos antidramáticos um longo e circunstanciado relato, que o poeta abrevia e procura animar pela sugestão de surpresa e entu-

(48) *Op. cit.*, p. 191.

(49) G. M. A. RICHTER, *The sculpture and sculptors of the Greeks*, London, 1970, p. 95, informa de que, apesar do estado fragmentário em que se encontram os pedimentos do templo de Apolo em Delfos, é todavia possível perceber que o assunto do frontão ocidental era um tema de acção, possivelmente a luta dos deuses com os gigantes. Cf. ainda *Fouilles de Delphes*, IV, 3, pp. 16 sqq. e 26 sqq.

siasmo com que as visitantes percorrem o templo (50). Toda a sua admiração se concentra nos olhos, que saltam de umas cenas para as outras, no enlevo de identificar os motivos representados que lhes são familiares. E é sobretudo o conhecimento, que o coro e o público ateniense têm desses motivos míticos, que permite a Eurípides sugerir-lhes apenas nos seus traços mais característicos. Assim se complementa, estimulada a memória, um cenário, que os acessórios cénicos por certo só discretamente sugeririam.

É ainda o gosto do poeta pelas longas e pormenorizadas descrições plásticas que se revela na fala do mensageiro, que vem descrever os recentes acontecimentos decorridos durante o banquete com que Xuto e Íon celebravam o seu reencontro (vv. 1128 sqq.). Trata-se de dar vida a uma ocorrência extra-cénica, que Eurípides se esforça por visualizar, apesar da impropriedade dramática deste relato, que retarda a comunicação dos sucessos que verdadeiramente interessam ao coro e de que depende a vida ou morte de Creúsa.

Com o objectivo de reunir, num jantar, os seus amigos, Íon dá início aos preparativos para a montagem de uma tenda onde se irá realizar o repasto. A narrativa suspende-se para dar lugar a uma longa *ἔκφρασις*. A orientação da tenda em relação ao sol e as suas dimensões são-nos fornecidas pelo texto com rigor matemático (*ὥς λέγουσιν οἱ σοφοί*, v. 1139): protegida dos raios directos do sol, a tenda é quadrada com cem pés de lado. O seu revestimento exterior é formado por tapeçarias, cujos motivos são minuciosamente relatados a partir do v. 1141. A referência à riqueza e colorido do bordado dos tecidos tem tradição na poesia épica, onde se associa sobretudo a trabalhos femininos e a presentes de hospitalidade. São muitos os passos homéricos em que, com maior ou menor abundância de pormenores, se recorre a este motivo (e. g., *Il.* V. 733 sqq., VI. 289, 294, VIII. 384 sqq.; *Od.* IV. 105 sqq., XVIII. 292 sqq.) e um confronto destas descrições pode revelar uma certa codificação no vocabulário utilizado: a riqueza de matizes, que o adjectivo *ποικίλος* ou a sua variante *παμποικίλος* traduzem, o requinte estético do conjunto (*κάλλιστος*), a amplitude do tecido (*μέγιστος*) e a macieza do seu brilho (*ἀστῆρ δ' ὥς ἀπέλαμπεν*), são os qualificativos genéricos que

(50) O texto é muito insistente na terminologia que traduz o sentido visual: cf. vv. 190, 194, 201, 205, 206, 208, 209, 211, 214.

invariavelmente acompanham estas descrições. Se não é enganadora a parcela que nos sobra da produção trágica ateniense do séc. V, Eurípides terá sido o único dramaturgo a preservar esta tradição, que recheou de todo um conjunto de motivos e cores, a seu gosto pessoal (51).

As tapeçarias utilizadas por Íon pertencem ao tesouro do templo de Apolo e, por isso, se revestem de um carácter mítico e sagrado. A servir de tecto, o jovem utiliza um tecido trazido por Hércules, como espólio da sua luta gloriosa contra as Amazonas (cf. *H. F.* 408-418); as paredes laterais serão recobertas de tecidos de proveniência oriental; finalmente a entrada será velada por uma tapeçaria ateniense, representando um motivo relacionado com a cidade. A variedade de estilos, que resulta da origem diversa das tapeçarias, sugere a amplitude sem fronteiras do oráculo de Apolo e a diversidade dos seus devotos.

O v. 1146 anuncia a descrição da tapeçaria que recobre a parte superior da tenda: *ἐνῆν δ' ὄφραται γράμμασιν τοιαῖδ' ὄφραί.* A cena representada é a sucessão do dia e da noite através do movimento dos astros, sob a curva celeste. Todo o trabalho é um contraste de claro/escuro, como o proporciona o momento crepuscular que lhe serve de motivo. A sucessão da Noite ao Dia, no seu eterno fluir, é concretizada no galope dos cavalos que conduzem Hélios para o mergulho vespertino, e a Noite na sua cavalgada de estrelas. A quadriga do Sol está cercada de luz, que anima, nos seus tons feéricos, os derradeiros momentos do dia: *τελευταίαν φλόγα, λαμπρόν ... φάος* (vv. 1148 sq.) são os vocábulos condensados nos dois versos que a *ἐκφρασις* dedica ao Sol, para criar a sugestão luminosa. Logo os nossos olhos são orientados pela expressão *μελαμπέπλος Νύξ* (v. 1150) para o outro ponto do tecido, em que o negrume da noite nos mergulha de repente nos tons escuros. O composto *μελαμπέπλος*, que Eurípides consagra à Noite e à morte (cf. *Alc.* 427, 843) tem, neste contexto, o efeito de contrastar, *ex abrupto*, com a noção oposta da palavra *φάος* que o precedia. Atrás da parelha da Noite (52) segue o cortejo das estrelas, que vêm pontilhar de luz, ainda que de uma tonalidade pálida, o negro do tecido. As constelações Pleíade e Órion

(51) Só muito de passagem o bordado de tecidos é mencionado em Ésquilo e Sófocles, com extrema sobriedade de pormenores. Cf. *A. Ag.* 1580; *S. Tr.* 1052.

(52) A. S. OWEN, *op. cit.*, p. 146, recorda que a Noite, como divindade menor que é, conduz apenas dois cavalos pelo freio (*ἀσείρωτον*), e não uma quadriga como o Sol.

seguem juntas, no meio do céu; mais acima (*ὑπερθε*), a Ursa Maior volta a cauda para a mancha dourada do pólo (vv. 1153 sq.). Ao alto (*ἄνω*, v. 1155), brilham o disco pleno da Lua (*κύκλος ... πανσέληνος ἠμόντις*, v. 1155) e as Híades. Por fim, eterna portadora da luz, (*φωσφόρος*), a Aurora completa a curva, empurrando, na sua frente, o cortejo das estrelas. Movimento, jogo de tonalidades, distribuição em planos dos vários motivos estão presentes neste círculo do universo, que se estende sobre um fundo sucessivamente claro e escuro. É ainda a poesia homérica a oferecer-nos um termo de confronto para o motivo ornamental da esfera celeste, que se encontra incluído na descrição do escudo de Aquiles (*Il. XVIII. 483-489*). Parece inegável que Eurípides tivesse presente este passo épico, na medida em que os astros mencionados, em particular, pelos dois poetas são os mesmos: o Sol, a Lua, as Pléiades, as Híades, Órion e a Ursa Maior. É, porém, evidente que o tragediógrafo, associando outros elementos tradicionais da representação poética e plástica deste tema, criou um quadro muito mais rico de tons e linhas do que o seu modelo. O passo épico pouco mais é do que uma enumeração de astros, desprovida na generalidade de qualificativos. Estão ausentes as conotações de cor, a noção da disposição relativa das estrelas, e quase totalmente referências a movimento, que, como vimos, são dominantes no quadro euripídiano. Curiosamente, regista-se em Homero uma notação de movimento em relação à Ursa Maior que se revolve sobre si própria (*αὐτοῦ στρέφεται*, *XVIII. 488*; cf. *Od. V. 272-275*); este mesmo movimento em Eurípides (*στρέφουσ'*, v. 1154) é referenciado sobre o fundo dourado do pólo.

As tapeçarias laterais são de origem oriental (*βαρβάρων*, v. 1159) e ornadas de motivos característicos que os Gregos haviam conhecido através dos seus contactos com os Persas. A. S. OWEN (53) lembra as *Μηδικὰ παραπετάσματα*, mencionadas por Aristóphanes (*Ra. 938*); ao caricaturar a obscuridade e ornamentação exagerada da tragédia esquiliana, o cómico recorda os *γρυπαιέτους* (*Ra. 929*), o *ἵππαλεκτρονών* (*Ra. 932, 937*), os *τραγέλαφοι* (*Ra. 937*) como seres híbridos tirados de representações em tapetes persas. De resto, a pintura de vasos vem confirmar a mesma infiltração de elementos orientais na arte grega. O tema caracteristicamente oriental das entidades mistas está

(53) *Op. cit.*, p. 147.

representado, na tenda de Íon, pelos *μξότηρας φῶτας* 'seres metade homens, metade feras' (v. 1161). O motivo animal está ainda presente na cena de caça, em que cavaleiros perseguem veados e leões ferozes. As tapeçarias laterais oferecem, por fim, a imagem de um combate naval, que opõe aos navios gregos às naus de remos poderosos dos Persas (*εὐηρέτους*; cf. A. *Pers.* 376; S. O. C. 716).

A descrição do exterior da tenda completa-se com a referência à cortina da entrada, ornada com o motivo ateniense do mito de Cécrops (54). O destaque dado a este assunto funciona como o símbolo da partida próxima de Íon para a cidade de Palas. O lendário rei de Atenas está representado junto das suas três filhas; atenção especial merece o corpo híbrido de Cécrops, enrolado em circunvoluções de ofídio (vv. 1163 sq.).

A *ἔκφρασις* dá lugar à narrativa do banquete, no decurso do qual irá consumir-se a tentativa de envenenamento do jovem filho de Apolo. S. BARLOW (55) assinala o modo como este relato de um banquete se desenvolve primeiro em termos gerais, para se centrar num desfecho expressivo na sua insignificância, como que um reduzir de um grande plano para a ampliação de um pormenor: os espasmos de morte de um pombo vitimado pela bebida envenenada que se destinava a Íon. A morte do pombo, de evidente valor simbólico, é ao mesmo tempo um apontamento plástico de um certo efeito. A agonia da ave, que os olhares extasiados dos convivas contemplam, concentra-se num único epíteto cromático, *φοινικοσκελεῖς* (v. 1207), dos muitos que o grego possui com o primeiro elemento *φοινικο-* 'escarlate'. A atenção foca-se nas patas rubras do animal, que, num espasmo derradeiro, denunciam a vitória do veneno.

Sensibilizado para a insistência com que Eurípides utiliza, nesta peça, as descrições de quadros estáticos, C. WOLFF (56) salienta o valor dramático dessas pausas, em que 'o distanciamento do espectáculo é interposto entre os conflitos do sentimento e da acção'.

Se o desenrolar da acção de *Íon* se situa em Delfos, a presença de Atenas com a sua grandeza e os seus mitos é uma constante ao longo

(54) Não é seguro se este motivo ornamental da entrada é uma peça de tapeçaria ou de escultura; no entanto, parece mais natural que continuemos nas representações em tecidos, como até aqui.

(55) *The imagery of Euripides*, p. 63.

(56) *Op. cit.*, p. 180.

da peça. A vinda ao santuário de Apolo de um grupo ateniense é o veículo natural das remissões permanentes para a cidade de Atena. De resto, a instabilidade do seu destino, ao longo da Guerra do Peloponeso, desenvolveu um espírito patriótico, que se repercutiu no mundo do teatro através da produção de um vasto número de peças de tema ateniense. Através destes textos, a cidade de Palas consagra-se como um modelo de magnificência e hospitalidade, de gratas e orgulhosas recordações para os seus cidadãos, objecto de lindos sonhos para aqueles que dela conheciam apenas a celebridade.

Da pena de Píndaro saíram os dois epítetos que haviam de consagrar, de forma definitiva, a luminosidade, a beleza e o colorido de Atenas: Ὠταὶ λιπαροὶ καὶ ἰοστέφανοι (fr. 76 S.-M.; cf. N. 18 sq., I. 2. 20). Nunca os ouvidos atenienses recusaram a sedução destas doces palavras:

*Πρότερον δ' ὑμᾶς ἀπὸ τῶν πόλεων οἱ πρέσβεις ἔξαπατῶντες
 πρῶτον μὲν ἰοστεφάνους ἐκάλουν· κἀπειδὴ τοῦτό τις εἶποι,
 εὐθὺς διὰ τοὺς στεφάνους ἐπ' ἄκρων τῶν πυγιδίων ἐκάθησθε.
 Εἰ δέ τις ὑμᾶς ὑποθωπεύσας λιπαρὰς καλέσειεν Ἀθήνας,
 ἤρρετο πᾶν ἄν διὰ τὰς λιπαράς, ...*

(Ar. Ach. 636-640)

'Dantes, os embaixadores das cidades, quando vos queriam enganar, começavam por vos chamar «povo coroado de violetas». Mal tais palavras eram ditas, vocês ficavam logo de rabo alçado, lá com a história das coroas. Quem quer que fosse que, para vos espicaçar a vaidade, chamasse «lustrosa» a Atenas, conseguia tudo com esse «lustrosa» ...'

E os textos poéticos fazem jus a esta tradição: cf. B. 5. 3; Ar. Nu. 300, fr. 110K; E. Alc. 453, Tr. 803, I. T. 1130 sq.

O *Dyth.* 4 de Píndaro conserva-nos um entusiástico elogio de Atenas, que é, ao mesmo tempo, uma colorida e perfumada tela do florir da primavera na cidade protegida dos deuses.

*Φοινικοεάνων ὀπότ' οἰ-
 χθέντος Ὠρᾶν θαλάμον
 εὐδομον ἐπάγοισιν ἔαρ φυτὰ νεκτάρεια.
 Τότε βάλλεται, τότε ἐπ' ἀμβρόταν χθόν' ἐραταί
 ἰῶν φόβαι, ῥόδα τε κόμαισι μείγννται.*

vv. 14-17

‘Quando se descerra o tálamo das Horas de tons purpurinos, toda a floração doce como o mel nos traz os perfumes da primavera. Brotam, então, sobre a terra imortal, os tufos delicados de violetas, e as rosas entrelaçam-se nos cabelos ...’

Também Eurípides havia de dedicar a Atenas alguns versos inspirados dentro dos parâmetros tradicionais, afeiçoando-os, no entanto, ao seu talento pessoal. A menção directa da riqueza paisagística e monumental de Atenas é feita, no que resta da tragédia de Eurípides, de forma discreta. O coro de *Troianas* (vv. 801-803) canta as sagradas colinas de Atenas, coroadas da oliveira da deusa de olhos garços, gracioso ornamento da cidade luminosa. Por seu lado, em *Ion* 184 sq., as mulheres atenienses que admiram o templo de Apolo não podem calar a recordação da sua Atenas, rica em templos de elegantes colunatas (o mesmo motivo da riqueza monumental da cidade é mencionado por Pi. *Dyth.* 4. 5).

Para celebrar a protegida dos deuses, a rica e policroma Atenas, o poeta recorre de preferência a quadros do mito, que se reportam às figuras lendárias ligadas à cidade, e ainda à descrição do peplos da deusa Atena, que se transforma num símbolo de vitalidade e encanto, conhecido mesmo nas mais remotas paragens.

Num longo diálogo esticomítico, Creúsa é interrogada por Íon sobre a sua ascendência. O jovem conhece bem a lenda, que corre de boca em boca (*ὡς μὲμύθηται βροτοῖς*, v. 265), do nascimento de Ericciónio, filho da Terra e de Hefesto, que Gê faz brotar do seu seio para o depositar nas mãos de Atena (vv. 267-270). A deusa, por sua vez, confia-o aos cuidados das três filhas de Cécrops, oculto num cesto guardado por uma serpente (vv. 21-24). Os elementos do mito são fornecidos de modo sumário, com escassez de pormenores, alternadamente aduzidos por um e outro dos dois interlocutores; a popularidade de que goza dispensa maior precisão (57). Aliás, como lembra Íon, a pintura consagrara esta imagem: *ὡσπερ ἐν γραφῇ νομίζεται* (v. 271) (58). Dessas representações pictóricas, o texto retém apenas

(57) Para maior informação sobre os pormenores do mito, cf. Apoll. 3. 14. 6.

(58) A mais antiga representação deste mito é, para nós, uma terracota do princípio do séc. V, do Museu de Berlim; também do séc. V, a pintura de um vaso no mesmo museu trata do tema com maior abundância de pormenores. Existe ainda, no British Museum, um vaso mais tardio que representa igualmente as filhas de Cécrops perante o cesto aberto, de onde se erguem duas serpentes. Recorde-se

os protagonistas e o momento da acção: Atena e as filhas de Cécrops, o cesto aberto pela curiosidade profanadora das jovens. Um dado cromático se acrescenta ao desfecho fatal do episódio: as rochas em volta tingem-se do vermelho mortal do sangue (*τοιγὰρ θανοῦσαι σκόπελον ἤμαξαν πέτρας*, v. 274). Este passo do diálogo é particularmente sóbrio, despojado daquela riqueza de ornamentos que o poeta reserva para os momentos líricos das suas peças.

No primeiro estásimo, o coro, depois de cantar a alegria ímpar que é para os mortais a descendência, volta à lenda das filhas de Cécrops, que situa nas Penhas Longas (cf. vv. 11-13), na mesma gruta que será testemunha dos amores dolorosos de Creúsa e Apolo. Estes versos estabelecem uma cadeia entre o nascimento de Erictónio e a descendência real ateniense, até ao episódio que determina a intriga da peça, que a própria Creúsa recordará adiante numa monódia. O epodo insere, no mesmo ambiente, duas cenas contrastantes, pela repetição simétrica de *ἴνα*. Aí as filhas de Cécrops se entregam a um momento de prazer; aí também Creúsa viverá o seu drama de amante mortal de uma divindade, para expôr à ferocidade da natureza, na gruta, o fruto de uma união indesejada com Apolo.

O quadro é idílico, desenhado sobre um fundo de verdura (*σταδιὰ χλοερά*, v. 497) e sombras, onde não penetram os raios do sol (*ἀναλίους ἄντροις*, v. 500). A presença de Pã oculta-se no recôndito das Penhas (v. 494), na penumbra misteriosa das cavernas (vv. 500-502), de onde ressoam as notas ligeiras da sua flauta. A tranquilidade da paisagem é também perturbada pela dança leve das três donzelas do mito, que nela introduzem a nota do movimento.

A monódia de Creúsa (vv. 881-922) é complementar da de Íon, na medida em que ambas traduzem o sentimento de um mortal para com o mesmo deus, Apolo: versos carregados de afectuosa reverência os do jovem, palavras de amarga invectiva as da esposa de Xuto. Do ponto de vista dramático, as duas monódias contribuem para a definição do carácter de cada uma das personagens na dimensão pessoal que as liga ao deus. A luz que envolve estes momentos líricos é a manifestação física da presença divina. Sob essa luz, Íon serve, com empenho, o seu protector, pelo qual nutre a mais reconhecida e ingénua

que a lenda de Cécrops é o motivo da tapeçaria que se suspende à entrada da tenda de Íon (vv. 1163 sq.). Para maior informação, vide A. S. OWEN, *op. cit.*, p. 92.

dedicação; a luz é para Creúsa a penosa lembrança de uma visão dourada, que mergulhou a sua vida em negro sofrimento, e que lhe dita, tantos anos volvidos, palavras de maldição para tudo que materialmente lhe possa recordar Apolo (vv. 912-922). O momento central da monódia, a narrativa do rapto da jovem ateniense pelo deus de Delos, enfeita-se de significativas conotações pictóricas.

O tema dos amores divinos tinha profunda tradição na literatura grega. Revestindo uma maior ou mais reduzida gama de pormenores, a cena repete-se dentro de um certo condicionalismo de linguagem e estilo. É num cenário de extrema frescura e colorido que Zeus e Hera consumam o seu amor, em *Il.* XIV. 346-351. A terra envolve os olímpicos amantes de uma pujança primaveril. Sob os corpos enlaçados, brota um tapete tenro de relva, fofo e macio, que se matiza de tonalidades ricas dos lótus, açafraão e jacintos. Tão formosa tela oculta-se sob uma nuvem de ouro, de onde goteja, fulgurante, um doce orvalho. A imagem alva dos corpos, que se estendem, relaxados, no verdor do solo, é filtrada por um véu dourado, que os salpica de brilhantes cintilações.

Eurípides cria, em *Ion*, o quadro do rapto de Creúsa que, na solidão da natureza, entregue à encantadora tarefa de colher flores, é surpreendida e raptada pelo deus apaixonado (59). A cena inclui, no trágico, a violência, porque é forçada que a jovem ateniense cede ao desejo do deus. A descrição surge de repente, tão súbita como a própria aparição divina (*ἤλθες*, v. 887), que ofusca pelo brilho que a cerca (*χρυσῶ χαίταν / μαρμαίρων*, vv. 887 sq.). Surpreendida, a donzela recolhia nas pregas do vestido, com gesto ligeiro, as flores amarelas do açafraão (*κρόκεα πέταλα*, v. 889), resplandecentes de tons doirados (*χρυσανταννῆ*, v. 890, que é um hápax), como que reflectindo os raios ofuscantes que o deus expedia. A soma dos vocábulos portadores da noção de brilho estabelece, de forma tangível, a presença de Apolo, e pode sugerir, como pretende WILAMOWITZ (60), a sedução, momentânea embora, da beleza do deus. A harmonia desta imagem opõe-se à brutalidade da cena seguinte. Apolo agarra os pulsos da jovem,

(59) Esta é a ocupação tradicional das raptadas do mito, como Perséfone ou Europa. A tradição do rapto da personagem feminina ascende ao *Hino Homérico a Deméter*.

(60) *Eurípides: Ion*, Weidmann, 21969, p. 127.

brancos de fragilidade e desprotecção (vv. 891 sq.), e, indiferente aos brados de protesto, arrasta-a (v. 895) para a sombra da caverna (v. 892), como se, de repente, toda a luminosidade se apagasse ante a vergonha do crime.

O mesmo tema do rapto, perpetrado por um imortal, da jovem que colhia flores, é retomado em *Helena*, vv. 243-247. Apesar de faltar neste quadro a razão sentimental que determinara Apolo, e que se consuma nos recessos sombrios da caverna, o essencial da cena é paralelo e retratado com vocabulário idêntico. Toda a força da tela está, neste caso, centrada na figura feminina. O raptor, Hermes, que actua como emissário de Hera, não toma um empenhamento directo na acção, e por isso é relegado para plano secundário. Falta, no pano de fundo, a luminosidade que Apolo trouxera com a sua aparição, para contrastar com a obscuridade da gruta onde se concretiza a violência. Mas existe aqui também uma mulher solitária, Helena, que se entrega à suave tarefa de colher flores, que confia às pregas do vestido. As flores são, desta vez, rosas, visão rica em colorido. Sobre ela se precipita Hermes, para a agarrar à força e cruzar com a sua prisioneira as vastidões do céu, até ao país inóspito e longínquo do Egipto (vv. 246 sq.; cf. *Ion* 891-895).

A utilização destes efeitos constitui, por vezes, um processo de suspensão na tensão do drama. Corresponde, assim, a uma necessidade das personagens de buscarem, na imaginação ou na memória, um paraíso distante onde se refugiam da fatalidade do destino. Este momento catártico surge em tonalidades poéticas, idealizadas pela mente opressa das heroínas ou dos coros, povoado de seres fantásticos ou divinos, mas penetrado de suavidade e harmonia.

Medeia debate-se entre o arrebatamento do ciúme, a instabilidade da condição da mulher abandonada pelo amante, a angústia da mãe afeiçoada aos filhos. O desejo de vingança a tudo se sobrepõe nessa luta interior, e Medeia opta pelo assassinio da rival e — supremo castigo para Jasão — do fruto dos seus amores. Nesta hora de crise, Egeu, o amigo leal, oferece-lhe, sem condições, a hospitalidade de Atenas, onde a heroína premedita refugiar-se depois de executado o crime. A peça atinge o clímax, Medeia inicia as diligências para consumir o seu plano macabro. É então que Eurípides põe na boca do coro um canto de celebração à cidade de Palas. Este estásimo dá a imagem da urbe hospitaleira, que a presença de Egeu antecipara,

mas é ao mesmo tempo o *flash* de um paraíso de serenidade lendária, onde não cabem as tempestades de sentimentos que perturbam Medeia.

Os Erectidas, referenciados pelo seu antepassado mítico, descendentes dos deuses e célebres pela superioridade de espírito de que são dotados, integram-se no ambiente paradisíaco da Ática. Toda a cena é banhada de luz esplendorosa, que irradia num céu sem nuvens (*διὰ λαμπροτάτου ... αἰθέρος*, vv. 829 sq.); sob o sol radioso (v. 830), doiram-se os loiros cabelos de Harmonia (vv. 830 sqq.), que aí habita em companhia das nove Musas, numa simbiose perfeita de arte e talento. Da corrente formosa do Cefiso, erguem-se, doces, as brisas. Grácil, Afrodite coroada de rosas, cerca-se dos Amores, que neste quadro são o símbolo da felicidade e da virtude. Os tons claros e harmoniosos envolvem a taça de benesses derramada, pelos olímpicos, sobre a Ática. Quando o coro se volta de novo para o negrume do crime que se trama na sua presença, é para repudiar que a um ânimo perturbado, como o de Medeia, seja lícito deleitar-se no mundo belo e puro de Atenas.

Já nos últimos anos do séc. V, cerca de três décadas decorridas sobre a apresentação de *Medeia*, quando perto vinha o dia da derrota, Sófocles havia de dedicar ainda a Atenas um belo hino, capaz de soar docemente ao ouvido do povo da deusa, apesar dos desenganos da guerra. A bela Ática revive no viço da paisagem, na riqueza dos seus cavalos e do seu mar, na eternidade da oliveira sagrada, na água viva e fértil do Cefiso, no desvelo protector das divindades, no hino imortal que lhe é entoado pelo coro de velhos de *Édipo em Colono* (vv. 668-719). *Εὐίπιος* é o primeiro epíteto desta terra ubérrima, *τὰ κράτιστα γᾶς* (cf. Pi. P. 4. 2). Do solo branco de calcário, resplandecente ao sol (*ἀργῆτος*, v. 670), rompe uma verdura frondosa que docemente abriga o rouxinol (vv. 672 sq.), e os verdes negros da hera, que se opõem ao sol e aos ventos. O tapete verdejante pinta-se aqui e ali do amarelo gritante do narciso ou do ouro macio do açafreão (vv. 683-685). Eterna, a oliveira ergue a copa de tons glaucos, sob a protecção de Zeus e de sua filha, 'a deusa de olhos garços' (vv. 701-706: *γλανκᾶς ... ἐλαίας / γλανκῶπις* 'Αθανᾶ, em que o epíteto da cor marca a afinidade entre a deusa e a sua árvore simbólica). Ágeis, cavalos e potros cruzam os campos, que, no horizonte, margina o azul encantado do mar (*εὐίπιον, εὐπωλον, εὐθάλασσον*, v. 711). Os próprios deuses se deixaram seduzir por este recanto paradisíaco, a que as Musas e Afrodite de freios de

ouro acrescentam um toque de magia. M. DE OLIVEIRA PULQUÉRIO (61) assinala a inserção perfeita deste primeiro estásimo na economia dramática da peça. Este canto faz cair a venda diante dos olhos cegos de Édipo, para lhe deixar entrever a doçura do lugar onde encontrará o seu fim, a mesma doçura hospitaleira que Teseu manifesta pelo infeliz rei de Tebas. 'Há, por isso', comenta M. DE OLIVEIRA PULQUÉRIO, 'um contraste dramático entre a violência das paixões humanas e a serenidade da natureza que serve de fundo ao desenho vivo das personagens'.

A tonalidade realista que Sófocles acentua no seu hino, através da remissão para dados concretos da paisagem da Ática, ainda que tratados dentro do mais puro lirismo, substitui-se em Eurípides por um mundo de fantasia, morada dilecta de Harmonia e das Musas, de Afrodite e dos Amores. S. BARLOW (62) considera que esta imagem euripídiana 'tem muito em comum com a pintura do tempo, que mostra Afrodite em companhia dos Amores e das Ninfas, que representam a personificação de qualidades morais (...) O seu tom, como o dos vasos lindamente decorativos do Pintor de Mídias, é leve e gracioso'.

Surpreendida por um sonho doloroso, que parece anunciar a morte de Orestes, e com ela a ruína total do poderoso palácio de Micenas, Ifigénia, sacerdotisa em Táuride, entoa, num canto magoado, o triste desfiar de um destino cruel: nascida sob o patrocínio das Parcas, a primogénita de Agamémnon estava fadada para perecer sobre o altar de Áulis, jovem demais para ter colhido da vida alguma alegria (I. T. 203-221). Esta sorte infeliz, que a votou ao exílio longe dos seus e lhe deu por missão marcar, com um traço de sangue, os Gregos que o mar traz até tão longínquas paragens, é por um momento contrastada com as ocupações gentis destinadas às donzelas. Uma visão de repouso se interpõe no desfiar de tantas mágoas: um coro de vozes suaves faz ouvir o seu canto, ao som ligeiro de um tear activo (v. 222). Na teia vai surgindo a imagem de Palas Atena em luta com os Titãs, numa profusão de cores (*ποικίλλουσ'*, v. 224).

O *peplos* de Atena volta a ser motivo de um passo lírico em *Hécuba* (vv. 466-474). São agora as cativas troianas que meditam sobre o seu destino. Escravas na posse do vencedor, que rumo lhes estará

(61) *Problemática da tragédia sofocliana*, Coimbra, 1968, p. 144.

(62) *Op. cit.*, p. 36.

reservado? Talvez Atenas, que se retrata na imaginação do coro através do desenho fino do *peplos* da sua padroeira. Sobre um fundo amarelo açafraão (*ἐν κροκέῳ πέπλῳ*) desenham-se parelhas de cavalos, por entre o esboço elaborado dos motivos florais. *Ἀνθοκρόκοισι*, um neologismo que define o desenho das flores, é acompanhado da precisão das linhas e cores. *Δαιδαλέασι*, que sugere o torneado do motivo, era uma palavra homérica, usada a respeito dos trabalhos com metais, mas com ocorrência em Hesíodo (*Th.* 575) em referência a um bordado; *ποικίλλουσ'* remata a complexidade da trama com a variedade das cores.

Um tema mítico vem associar-se à decoração do *peplos*, o mesmo que as Atenienses, de visita a Delfos, haviam notado no frontão do templo (cf. *Ion* 205-215 e supra p. 33): deuses e gigantes defrontam-se em encarniçada batalha. Com o poder do seu raio inflamado (*ἀμφιπόρω*, v. 473; cf. *Ion* 212), Zeus aniquila a violência do inimigo, que se prostra a seus pés entregue ao sono derradeiro (63). A frescura e variedade de tons, a arte posta no traçado das linhas, a preferência pelo motivo floral, a presença dos cavalos e o tema mítico de uma luta vencedora dos deuses sobre os gigantes constituem, neste tecido, a súpula de elementos que codificaram a imagem prestigiosa da feliz Atenas.

Mau grado a glória do seu passado e o patriotismo dos seus cidadãos, que ditaram versos inspirados, como os que temos vindo a analisar, Atenas vivia, nesta segunda metade do séc. V, uma guerra sangrenta, que, de desengano em desengano, a havia de conduzir à derrota. A vivência quotidiana deste conflito armado sensibilizou os poetas para o retomar do tema troiano, que simbolicamente adoptaram como padrão das funestas consequências da guerra. Tróia revive na solidez das muralhas que abrigavam um povo feliz, nas lendas que previram a sua destruição, na imagem extrema de uma cidadela lambida pelas chamas e coroada de uma nuvem de fumo.

Segundo o mito, o desfecho infeliz da história de Tróia havia sido determinado pelos deuses desde a gestação de Páris; Cassandra previra então que Hécuba trazia no seu seio o germe da destruição

(63) Um conflito, o maior que alguma vez defrontou exércitos humanos, a luta entre Aqueus e Troianos, é também o tema de um bordado purpurino, que sai das mãos hábeis de Helena (*Il.* III. 125 sqq.). Homero é, porém, muito sóbrio de pormenores.

(cf. *Andr.* 293 sqq.). Da saga ligada à existência de Páris, Eurípides retoma o tema do julgamento das deusas como motivo para várias intervenções líricas (cf. *Hec.* 644-646, *Hel.* 357-359, 676, 678, *I. A.* 180 sqq., 573 sqq.), mas sobretudo para duas belas cenas decorativas (*Andr.* 274-292, *I. A.* 1284-1309) (64). Foi nas montanhas do Ida que Páris foi surpreendido pela visita das três deusas, Afrodite, Hera e Palas Atena, que entre si disputavam um prémio de beleza. Com promessas falazes, Afrodite conciliou para si o voto de Páris, que premiou com a dádiva funesta do amor de Helena. Em *Andrómaca* 274-292, ênfase particular rodeia a solidão de Páris, jovem boieiro abandonado nas faldas do Ida, desprotegido perante a malícia das questões femininas (μονότροπον νεανίαν / ξηρόν θ' ἔστιοῦχον ἀδλάν, vv. 281 sq.). A montanha repousava numa tranquilidade frondosa de bosques densos (ὕλόκομον νάπος, v. 284), apenas cortada pelas correntes vivas das águas. As deusas chegaram, acompanhadas de Hermes, de mãos unidas qual triga de graciosos corcéis. Os corpos desnudos, de uma brancura radiosa (αἰγλᾶντα σώματα), mergulharam na água cristalina. O quadro reproduz, na sua essência, o motivo convencional do banho das deusas, em que o esplendor dos corpos se destaca do fundo carregado da folhagem.

O canto doloroso de Ifigénia, quando, em Áulide, ouve de Agamémnon a decisão do seu sacrifício (*I. A.* 1284-1309), volta-se para o mesmo tema do mito, ainda uma vez recordado como a causa remota não apenas da campanha que se consuma contra Tróia, como das dissensões que dividem os guerreiros argivos. O cenário é, de acordo com a tradição, o Ida, recordado pelas neves eternas que cobrem as suas ravinas (νιφόβολον ... νάπος, v. 1284). É no inóspito desta paisagem que se integra a figura desprotegida do menino, filho de Príamo, que presságios funestos e a vontade de seu pai entregaram ao abandono e ao cuidado selvagem dos gados montanheses (βοῦσι βουκόλον τραφέντ', v. 1291). A solidão é igualmente neste quadro uma realidade sempre presente. Aí as deusas foram surpreender o jovem Alexandre, na sua morada de pastor vizinha das águas límpidas (ἀμφὶ τὸ λευκὸν

(64) Este motivo do mito já aparece referido em Homero, *Il.* XXIV. 29 sq., mas desprovido de qualquer elemento visualista. Sobre a tradição do julgamento de Páris na literatura épica, vd. P. WALCOT, 'The judgement of Paris', *G&R* 24. 1, 1977, pp. 31-39. A cerâmica grega abona igualmente a popularidade do motivo: cf., e.g., BEAZLEY, *ARV* I, p. 406. 8, 459. 4, 503. 20, 653. 6.

ῥόδωρ, v. 1294) e dos prados verdes (λειμών τ' ἔρνεσσι θάλλων / χλωροῖς, vv. 1296 sq.), salpicados de rosas e jacintos, para serem colhidos por mãos de deusas (vv. 1297 sq.). Eurípides recria o enquadramento onde uma figura feminina se movimenta na tarefa de colher flores; porém, este motivo, noutros momentos explorado (cf. supra, pp. 41 sq.), é aqui apenas aludido. Sensível é também a perturbação que a presença das deusas trouxe à serenidade do local: tomadas de mesquinhos sentimentos, Cípris, Atena e Hera instauraram no Ida uma odiosa disputa (v. 1308) a respeito da sua beleza.

Posídon resume, no monólogo de abertura de *Troianas*, a vida efêmera da cidade de Tróia, a que o coro vai dedicar depois dolorosos cantos. As muralhas ergueram-se, numa construção sóbria e regular, por obra de Posídon e Apolo: (65) as pedras talhadas para o efeito, foram alinhadas em rigorosa simetria (ὀρθοῖσιν κανόσιν, v. 6). Tanta robustez desabou numa nuvem de fumo (v. 8), no dia em que, pela mão do destino, o inimigo penetrou no seu seio, através da invenção malfazeja do cavalo de pau (vv. 9-14; cf. *Od.* IV. 266 sqq., VIII. 502 sqq.). Os bosques vizinhos quedaram-se em silêncio profundo e só o rubro do sangue que escorre dos altares (vv. 15 sq.) dá testemunho das últimas palpitações da vida de um povo, outrora feliz. A discricção deste esboço ganha nitidez nas odes corais, em que a grandeza da ruína presente é medida pela recordação das horas ditosas do passado.

No primeiro estásimo (vv. 511 sqq.), o coro das mulheres troianas pede à Musa inspiração para dedicar ao fim de Tróia um canto fúnebre. O motivo do cavalo de pau é retomado com abundância de pormenores. A fatalidade do destino chegou na forma de um engenho de quatro rodas (τετραβάμονος ... ἀπήνας, v. 516), com linhas de cavalo, a que os freios de ouro (χρυσεοφάλαρον, v. 520) (66) acrescentavam o traço do realismo e da opulência (67). Os ares encheram-se do estrépito

(65) Sobre a lenda da construção de Tróia, cf. *Il.* VII. 452, XXI. 442 sqq.; *Pi. O.* 8. 31. Cf. ainda E. *Andr.* 1009-1017, onde o coro lembra a fundação de Tróia como obra dos dois deuses.

(66) A raridade deste composto é, do ponto de vista estilístico, um processo de sensibilizar o auditório para a potência da palavra, que contém a nota visual do atractivo particular do cavalo de madeira.

(67) Sobre o aproveitamento do tema nas artes plásticas, nas suas várias formas, cf. B. A. SPARKES, 'The Trojan horse in classical art', *G&R* 18. 1, 1971, pp. 54-70. As reproduções gregas do séc. V são sobretudo consideradas nas pp. 59-61.

imenso que o enorme cavalo produzia ao atravessar as portas da cidadela. A grandeza do monstro, o fascínio do ouro foram os móveis da atracção e do engano. Em cima, estático sobre a muralha, o povo aglomerava-se, surpreso (vv. 522 sq.), à aproximação da imagem (*ξόανον*, v. 525, usa-se para uma imagem ou estátua de madeira; cf. *I. T.* 1359, *Tr.* 1074). Talhado na madeira da montanha, o monstro avançou envolto na teia das cordas, qual navio de funesto presságio, enquanto, no maior entusiasmo, todo o povo acorria às portas para contemplar de perto esta dádiva destinada a Atena. A noite cobriu; com o seu manto negro, esta visão de euforia e triunfo. Mas no mistério das trevas, a festa prolongou-se, presente nos focos luminosos, que, madrugada alta, pontiavam ainda as trevas envolventes.

ἐν

δόμοις δὲ παμφαῆς σέλας
 πυρός μέλαιναν αἴγλαν
 ἔδωκεν ἕπνω.

(vv. 548-550)

A linguagem poética assume, através do oxímoron, a ambiguidade desta felicidade derradeira, em que o brilho da festa, presente em *παμφαῆς σέλας*, *πυρός ... αἴγλαν*, se mistura de uma mancha negra, *μέλαιναν*, denunciadora da falsidade subjacente à superfície radiosa.

A tranquilidade caiu sobre Tróia, à medida que os sons festivos serenaram. Com todo o realismo, Eurípides conduz-nos à privacidade das gentes, que vai ser ferida pelo infortúnio na hora tranquila em que se entregava ao repouso. É sobretudo em *Hécuba* (vv. 917-927) que o poeta nos dá o quadro vivo da intimidade familiar onde o golpe inimigo fere com a violência da surpresa. S. BARLOW (68) presente neste quadro 'algumas das qualidades das cenas domésticas de interior, que decoraram vasos dos meados do séc. V' (69). Da mesma forma, DI BENEDETTO (70) encontra uma afinidade patente entre o mundo lírico do último Eurípides e os modelos mais recentes dos pintores de

(68) *Op. cit.*, p. 31.

(69) Cenas da intimidade feminina, animadas pelos adereços de toilette, encontram-se em *ARV* I, 378. 140, 432. 60, 1248. 4, 1250. 33.

(70) 'Il rinnovamento stilistico della lirica dell' ultimo Euripide e la contemporanea arte figurativa', *Dioniso* 45, 1971-1974, p. 330.

vasos, o Pintor de Mídias nomeadamente; o foco do artista incide nas particularidades envolventes, numa exaltação do pormenor; sobre a cena derrama-se o calor da policromia, onde o oiro se sobrepõe, destacando-se de um contexto luminoso. No recato do tálamo conjugal, o marido reclina-se, descontraído, no leito, suspenso o dardo na parede. A jovem esposa, envolta na leveza de um traje íntimo, sob o esplendor da superfície circular do espelho, que irradia a luz suave de uma cercadura de oiro (*χρυσέων ἐνόπτρων λεύσσοισ' ἀτέρμονας εἰς ἀργάς*, vv. 925 sq.), retira a rede que lhe protegera o penteado, para deixar cair em liberdade a onda lustrosa da cabeleira. Abruptamente a morte chega, anunciada nos gritos que já penetram nos recônditos de Tróia. Eurípidés revela deste modo uma das facetas inovadoras que trouxe à produção trágica. São os *οἰκεία πράγματα* (Ar. Ra. 959), a dimensão humana que aproximou a tragédia majestosa de Ésquilo da vivência quotidiana.

No segundo estásimo, o coro revê o passado da cidade, em quadros que denunciam a instabilidade do destino. Já antes Tróia vivera dias de derrota, em que a protecção das muralhas ruíra, impotente contra a espada inimiga. O mesmo grego, que agora consumava o fim da cidade, desembarcara outrora, sob o comando de Télamon, nas margens tranquilas do Simoente. Com o braço poderoso, avançara para os muros bem construídos, *κανόνων τυκίσματα* (v. 814; cf. v. 6), a muralha desenhada a esquadro pelo engenho de Apolo. O fogo tomou, num sopro rubro, a altura da cidadela (*πυρὸς φοίνικι πνοῆ*, v. 815), enquanto a lança manchada de sangue semeava a morte e a ruína. Os deuses ficaram indiferentes à destruição que se apoderava da colina de Ílion, num colapso simbólico da vida física e espiritual de um povo.

No terceiro estásimo, as mulheres troianas ressuscitam os dias prósperos de Tróia, e toda a felicidade que um mau fado arrebatou. A paisagem é identificada pela imponência do Ida coberto do verde negro da hera (*μισσοφόρα νάπη*, v. 1066), fresco por graça das correntes que o cruzam, recortado no esplendor dos primeiros raios da aurora (vv. 1069 sq.). A vida de Ílion anima-se num acto de acção de graças aos deuses, os ares enchem-se de odores perfumados, a chama crepita, rubra, em torno dos bolos sagrados, uma leve fumigação de mirra eleva-se dos altares (vv. 1060-1065). A imagem reveste algo da grandeza e do recolhimento sagrado que envolve o despertar de Delfos e do santuário de Apolo, na monódia de Íon. A glorificação dos deuses torna-se a actividade permanente da cidade piedosa de Príamo.

Quando a noite cai e a treva substitui a luminosidade da aurora, Tróia vibra ainda nas festas nocturnas (vv. 1071-1073), as imagens de ouro e madeira lustrosa despedem radiações setinosas à luz das fogueiras. O fogo conduz o pensamento do coro para o presente, em que a chama envolve a cidadela, já não como um sinal de vitalidade e submissão aos deuses, mas como a própria arma da destruição a que os mesmos deuses a votaram. Esta a imagem derradeira que as cativas irão reter da sua amada Ílion na viagem sem roteiro que conduz à Grécia, a de uma Tróia que se extingue sob o vermelho das chamas. Ílion é uma tocha fulgurante (*λέλαμπεν Ἴλιος*, v. 1295), em vez da graciosa espiral da mirra, uma nuvem de fumo se ergue no céu (vv. 1298 sq.). Da orgulhosa Tróia resta apenas a mancha negra, com que o fumo escreveu o seu epitáfio (cf. *Hec.* 910-913).

Relacionada com a temática da guerra, a descrição das armas e o catálogo dos guerreiros haviam sido, desde Homero, assunto explorado em momentos de acentuado visualismo. Ao retomar os motivos épicos, a tragédia, em especial Eurípides, não foi insensível a esta tradição, que enriqueceu e adequou aos seus próprios objectivos.

O tema da decoração de armas ou da descrição de guerreiros aparece-nos em Eurípides inserido em peças da última fase e caracterizado por uma exuberância pictórica, a que nem sempre corresponde uma propriedade dramática indiscutível. Assim, o párodo de *Ifigénia em Áulide* e a descrição do escudo de Aquiles, em *Electra*, intervenções corais que exemplificam o estilo lírico do poeta na sua fase mais decorativa, têm sido incluídos no número daqueles cantos cuja oportunidade e coerência dramáticas mais dúvidas têm suscitado (71).

A temática do catálogo de guerreiros e navios conheceu, na poesia épica, uma notável projecção (72), mas o seu retomar em Eurípides constitui uma novidade dentro da tragédia. Do canto II da *Iliada* podemos colher o exemplo mais famoso deste processo narrativo, a

(71) Sobre a dificuldade de justificar, do ponto de vista dramático, a conveniência de alguns passos líricos da tragédia euripidiana, sentidos por vezes como autênticos *embolima*, cf. J. D. CONACHER, *Euripidean drama*, Toronto, 1967, pp. 210 sqq. e 300.

(72) Cf. C. R. BEYE, 'Homeric battle narrative and catalogues', *HSCP* 68, 1964, pp. 345-373.

que os cantos IV (vv. 223-421, 771 sqq., 816 sqq.) e XVI (vv. 168 sqq.) acrescentam significativas ocorrências.

No canto II (vv. 484-760), o poeta pede à Musa o seu apoio omnisciente, para que lhe dite, não os nomes individuais de todos os milhares de guerreiros aqueus empenhados na campanha troiana, o que seria tarefa sobre-humana, mas apenas os dos comandantes e o total de navios sob sua direcção. Assim se define o objectivo deste catálogo, que sumaria, quase sem ornamentos, os povos alistados nas hostes aqueias, os nomes dos seus chefes, as cidades de sua proveniência e, por fim, a componente, em número de naus, que cada um trouxe para Tróia. Ocasionalmente o poeta acrescenta pormenores sobre o nascimento dos heróis ou qualquer mito relacionado com as suas cidades. Nos vv. 816-877, a enumeração prossegue com as hostes troianas, por um critério de referência em tudo idêntico ao anterior. No canto IV (vv. 223-421), Agamémnon passa revista aos homens sob seu comando antes do início do recontro com o inimigo, procurando dirigir a cada um dos mais valorosos chefes palavras de incentivo. Este processo de enumeração das linhas de batalha, ainda que menos exaustivo, ganha naturalmente maior flexibilidade e possibilita o dado psicológico. Já no canto XVI (vv. 168-197), no momento em que Pátroclo se prepara para conduzir os Mirmidões para o campo de batalha, o poeta faz o catálogo dos chefes da Ftia, para não se limitar apenas aos nomes dos comandantes, mas enriquecer a enumeração com dados variados sobre a progenitura de cada um. A recolha destes exemplos significativos do processo deixa transparecer a abundância de elementos ao dispôr do artista para recriar o catálogo. Particularmente sugestivo para um confronto com Eurípides é, nos cantos II (vv. 771-779) e IX (vv. 185-191), um *flash* sobre o exército dos Mirmidões, depois que Aquiles decidiu retirar os seus homens da batalha, e, por isso, todos se entregam ao lazer, enquanto os outros aqueus se mobilizam para o combate. Como se ocupam os guerreiros da Ftia, junto às rápidas naus? Em desportos, como o lançamento do disco ou do dardo, ou no tiro ao arco. Desatrelados, os cavalos pastam calmamente, enquanto os carros repousam, pousados no solo junto à tenda do seu senhor.

No párodo de *Ifigénia em Áulide*, o coro justifica a sua chegada pelo desejo indiscreto de espiar o exército grego, que continua estacionado junto às praias. Tímido na sua qualidade feminina, o coro oculta-se no bosque de Ártemis, que orla o litoral, para observar e

relatar a ocupação dos guerreiros nestes tempos de espera. As mulheres personalizam a curiosidade pelo mundo envolvente, e não é ocasional a profusão de ocorrências do verbo que traduz a captação visual (vv. 171, 191, 192, 210, 218, 232 sq., 254, 275, 295, 298). Os olhos percorrem o aquartelamento, as armas e as tendas dos Aqueus e a multidão dos seus corcéis (vv. 189-191), para destacarem cenas parcelares. São, antes de mais, os dois Ajantes, que se encontram sentados *juntos* (v. 192, *συνέδρω*). Protesilau e Palamedes entregam-se a um jogo; sentados frente a frente, Protesilau recreava-se a movimentar as peças de forma rebuscada (*μορφαῖσι πολυπλόκοις*, vv. 195 sq.). Desta cena estática, o coro passa a outra de agilidade e movimento: Diomedes a lançar o disco, *em companhia* de Meríones (vv. 199-201). *Mais longe*, estava Ulisses, *ao lado de* Nireu (vv. 204 sq.). O veloz Aquiles evidenciava-se (vv. 206-215), revestido das armas, a exercitar-se sobre os seixos da praia; em competição com uma quadriga, o filho de Tétis corria para a vitória. Eumelo, o condutor do carro, estimulava, com o seu grito, o vigor dos cavalos. Os animais impunham-se pelo porte (*καλλίστους*, v. 218). Engalanados com arreios de ouro (*χρυσοδαυδάλτους*), ofereciam à vista um soberbo contraste: manchados de branco os dois do centro (*λευκοστίκτω τριχὶ βαλιός*, v. 222) (73), cor de fogo (*πυρσότριχας*, v. 225), com tom matizado junto aos cascos (*ὑπὸ σφυρὰ / ποικιλοδέρμονας*, vv. 225 sq.), os dos extremos (74).

Toda a descrição deste exército pressupõe, da parte de Eurípidés, a observância dos princípios da pintura contemporânea, orientada pelas novidades de Polignoto (cf. supra, pp. 18 sq.). Antes de mais a

(73) *Βαλιός* 'pintalgado' aparece aplicado ao veado, em *Alc.* 579, *Hec.* 90. De resto, Homero usa-o como o nome de um dos cavalos de Aquiles, em *Il.* XVI. 149.

(74) Os cavalos, sobretudo os de Aquiles, mereceram a atenção de Homero, que associou à sua descrição alguns dados visuais. A tradição épica está, assim, presente no aproveitamento euripídiano. O canto XVI (vv. 148-151) nomeia os animais através da cor do pêlo, *Ξάνθος* e *Βαλλος* (cf. XIX. 400), e assimila-os a um grupo escultórico, paralisados pela dor insuperável da morte do auriga. Um elo afectivo une o guerreiro à sua parelha, que, no final do canto XIX, prevê a morte do seu senhor. Por fim, no canto XXIII (vv. 262 sqq.), organiza-se uma corrida de cavalos durante os jogos fúnebres em honra de Pátroclo. O poema refere de passagem os animais presentes no certame, retrata-os empenhados na corrida; há mesmo um que se distingue: aquele que corre à frente, todo ele rubro (*τόσον φοῖνιξ*, v. 454), com uma mancha branca e redonda na cabeça (*ἐν δὲ μετόπω λευκὸν σῆμ' ... περὶτοροχον ἤντε μῆνη* vv. 454 sq.).

distribuição das figuras por planos e o estabelecimento entre elas das suas posições relativas. Os heróis aparecem-nos aos pares, divididos em ocupações distintas. Há aqueles que apenas são mencionados pela posição que ocupam no conjunto (os dois Ajantes, Ulisses e Nireu), outros cujas actividades merecem maior relevo. Protesilau e Palamedes dão a visão de uma cena estática de guerreiros entregues a um jogo, de que a pintura de vasos nos legou modelos famosos, como a taça de Exéquias, em Munique (*ABV* 145/13, PFUHL. *Mund Z* 229; cf. *ARV* I, p. 11. 1, 222. 19). Diomedes e Meríones entregam-se a um desporto, o lançamento do disco, de que as ânforas panatenaicas nos dão sobejos exemplos. Igualmente movimentada é a cena que integra Aquiles e Eumelo e que constitui, pela abundância de pormenores, o momento privilegiado da descrição. Não apenas o guerreiro é enriquecido com o ornamento das armas, como a parelha de cavalos proporciona um espectáculo de ligeireza e colorido. O poeta amontoa os adjectivos do seu punho, para sensibilizar a retina do público: *Χρυσοδαιδάλτους, λευκοστίκτω, πυρσότριχας, ποικιλοδέρμονας*.

O coro segue agora (vv. 231 sqq.) até junto das naus, para com-
prezer os olhos com o espectáculo da numerosa armada:

*ναῶν δ' εἰς ἀριθμὸν ἦλυθον
καὶ θέαν ἀθέσφατον
τὰν γυναικεῖον ὄψιν ὀμμάτων
ὥς πλήσαιμι ...*

(vv. 231-234)

‘Vim até à multidão das naus — espectáculo inenarrável! — para
saciar os meus olhos femininos com aquela visão ...’

À direita, estavam as naus dos Mirmidões, cinquenta navios com as popas coroadas da imagem doirada das Nereides, insígnia do exército de Aquiles (vv. 239-241). *Perto* as naves argivas, idênticas em número de remos (vv. 242 sq.), *seguidas* das atenienses, que tinham por símbolo Atena sobre um carro de cavalos alados (vv. 247-251). Os Beócios apresentavam-se com cinquenta navios, ornados também de emblemas: ao alto da proa podia ver-se a representação de Cadmo, o fundador de Tebas, com o dragão que derrotara para se apossar da planície, em tons de oiro (vv. 253-258). *Seguia-se* a armada da Fócida e da Lócrida, de Micenas e de Pilos. Sobre as popas, os barcos de Nestor exibiam o distintivo de patas de touro, que simbolizavam

o rio Alfeu, vizinho da cidade (vv. 274 sqq.). *Seguiam-se* as doze naus dos Enianes, e, *perto delas*, as da Élide. Das ilhas Equinas, tinham vindo navios de alvos remos (v. 283). Finalmente Salamina estava representada por doze naus, ágeis e flexíveis, que, em suave baloiçar, tocavam as naus vizinhas.

As mulheres terminam com o louvor daquela armada, que acabavam de passar em revista com os olhos (*εἰδόμαρ*, vv. 295, 299) e que a memória poderá reter agora, não apenas pela força da fama que percorrera já toda a Áulide, mas pela imponência da visão que oferecia.

O catálogo das naus euripidiano tem evidente parentesco com o seu antecedente homérico do canto II da *Iliada*. Os povos componentes da armada são, à maneira épica, referenciados pela pátria de que provêm, pelos comandantes e pelo número de navios que compõem a frota. Mas Eurípides não se limita à sobriedade homérica, antes acrescenta ao catálogo ornamentos que revelam o seu gosto pessoal. Primeiro, o poeta tem a preocupação de definir a ordem por que os navios se dispõem ao longo da orla marítima, salientando, em alguns casos, a distância relativa a que se encontram (cf. vv. 243, 249, 279, 290-293) (75). Homero havia adoptado, como elemento de articulação no seu catálogo, uma fórmula fixa, *οἱ δ' [εἰχον]*. A referência aos emblemas vem ainda acrescentar à narrativa um maior efeito de ornamentação. Os emblemas são escolhidos de acordo com cada povo ou com a figura do seu chefe: as Nereides, na popa das naus sob o comando de Aquiles, lembram o parentesco do herói com Tétis; Atenas escolheu para símbolo a figura da sua padroeira; a Beócia a imagem da luta mítica entre Cadmo e o dragão, que precedeu a fundação de Tebas; enfim Pilos fazia-se representar pela evocação do rio Alfeu, um elemento geográfico da sua paisagem. Recorde-se que Aristófanes, ao parodiar a grandeza e obscuridade da tragédia esquiliana, testemunha a ocorrência, na produção do primeiro dos grandes trágicos, dos motivos ornamentais da emblemática, que se revestem de um carácter exótico capaz de extasiar o espectador comum. O estranho *ξοιθὸς ἱππαλεκτροῶν* (*Ra.* 930 sq.; cf. *Pax* 1177, *Av.* 800) exemplifica a fantasia que o motivo proporcionava, incluindo temas de importação oriental. É o próprio Ésquilo de *Rãs* a esclarecer que o cavalo-galo dourado

(75) Cf. *Il.* VIII. 220 sqq., em que se precisa também a distribuição das naus dos Aqueus ao longo da orla marítima.

era um distintivo que adornava as naus dos Mirmidões, na tragédia do mesmo nome (fr. 212 F M).

Depois de mostrar o destino penoso de Electra, humilhada por um casamento desigual, que a reduziu à penúria e lhe tirou a esperança de uma geração ilustre, apesar da rectidão moral do lavrador que usá o nome de seu esposo; depois de trazer até Micenas a juventude de Orestes e Pílates, senhores da espada vingadora que havia de reabilitar a memória de Agamémnon; no momento em que os filhos do poderoso rei se encontraram, sem ainda poderem identificar-se e trocar um doce abraço fraterno, Eurípidés interrompe o desencadear da sua *Electra* (vv. 432-486) para confiar ao coro um estásimo em que se recorda o armamento, forjado por Hefesto, para Aquiles, aquartelado às portas de Tróia. A impropriedade deste tema nas coordenadas dramáticas da peça tem merecido alguns reparos.

O motivo do armamento do guerreiro encontrou o seu lugar próprio no contexto da poesia épica. Sobretudo a *Iliada* revela um interesse especial por essa temática, que deixou marcas profundas na tradição literária grega e veio a interessar visualmente a cena trágica do séc. V. Dois passos homéricos podem, pela sua amplitude e variedade de pormenores, ser tomados como paradigma deste modelo literário: a descrição do armamento de Agamémnon, no canto XI. 16-45, e a das armas de Aquiles, no canto XVIII. 478-613 (cf. ainda XIX. 369 sqq., em que este herói reveste as suas armas). As duas cenas são confluentes na atenção dada ao escudo, como a protecção por excelência do guerreiro, e, ao mesmo tempo, o objecto que melhor pode propiciar a realização do trabalho do artista. Analisemos sumariamente o traço dos dois guerreiros aqueus. A presença dos metais preciosos, que conferem às armas um brilho fulgurante, é um elemento indispensável na arqueologia homérica. Agamémnon protege as pernas com caneleiras com ornamentos de prata. Reveste uma couraça de esmalte sombrio, ouro e estanho. Além da noção cromática que a combinação dos metais produz, a couraça é adornada com o motivo tradicional da serpente, a que o esmalte com o seu tom azul-negro dá o matiz desejado (*κνάνειοι δράκοντες*); em grupos de três, as víboras serpenteiam em direcção ao pescoço, numa sugestão da curvatura do arco-íris. Uma espada com pregos de ouro ajusta-se na bainha de prata. Mas é sobretudo o escudo que melhor evidencia a finura do trabalho (*πολυδαίδαλον ἀσπίδα*). Cercado de bordos

de bronze, pontiado de pregos argentinos em roda de um azul de esmalte, o escudo tem por motivo uma imagem de terror: a cabeça medonha da Górgona, de olhar petrificante (*Γοργὸν βλοσυρῶπις ... / δειδὸν δερκομένη*), rodeada pelas figuras espectrais de Terror e Derrota. O boldrié que o sustenta é também de precioso metal, torneado como um monstro ofídio, de tom sombrio (*κυνάνεος ἐλέλικτο δράκων*), com três cabeças ligadas num mesmo pescoço. Finalmente o elmo de penacho ondulante, ameaçador, e os dardos de brilho brônzeo completam a armadura.

Com a morte de Pátroclo às mãos do inimigo, Aquiles vê-se privado das armas com que seu pai Peleu o presenteara à partida para Tróia. Por intervenção de Tétis, Hefesto forja para o herói umas novas armas, preciosas e imbatíveis (76). Primeiro o escudo robusto, de bordos brilhantes, suspenso por um boldrié de prata. A superfície divide-se em cinco sectores, de estanho, bronze e ouro, com decoração variada e rica (*δαίδαλα πολλά*). No disco central estava representado o universo. Depois, duas cidades, uma animada por uma festa de casamento, celebrado ao som de cantos e ao ritmo de danças; na praça, tinha lugar um julgamento, acompanhado pelo entusiasmo da multidão. Ao quotidiano de paz desta primeira urbe, corresponde o ambiente de guerra que rodeia a segunda: um exército invasor prepara o assalto a uma fortaleza. Os deuses marcam a sua presença nas linhas de batalha, na proeminência do vulto e no fulgor dourado das suas figuras. Também presentes no escudo estão as tarefas do campo, lavra, colheitas, vindima e pastoreio. Às fainas sucede-se o doce repouso e a alegria de uma dança de roda animada pela espontaneidade de uma festa popular. Em torno do escudo, está representado o oceano, que tudo abarca na sua imensa curvatura. Uma couraça resplandecente como a chama, um elmo artisticamente trabalhado e coroado de ouro, e um par de cnémides de estanho completam o trabalho de Hefesto.

O. TAPLIN (77), ao considerar a descrição dos motivos que decoram

(76) Para um estudo mais pormenorizado sobre a técnica de fabrico e decoração deste escudo, cf. E. VANDERLINDEN, 'Le bouclier d'Achille', *Les Études Classiques*, 48. 2, 1980, pp. 97-126; K. FITTSCHEN, 'Der Schild des Achilleus', *Archaeologia Homerica*, Göttingen, 1973; R. S. SARNNON, *The arms of Achilles and homeric compositional technique*, Leiden, 1975.

(77) 'The shield of Achilles within the *Iliad*', *G&R* XXVII. 1, 1980, pp. 1-21.

o escudo de Aquiles, interroga-se sobre o facto de um instrumento guerreiro, criado num ambiente bélico por excelência, reproduzir com abundância cenas de paz. O confronto com outras armas homéricas, nomeadamente o já descrito escudo de Agamémnon, atestam, pelo contrário, uma outra tradição, que procura os ornamentos terríficos, capazes de criar o medo entre o inimigo e portadores de um valor apotropaico (cf. *Il.* V. 736-742, *Od.* XI. 601 sqq.). O escudo de Aquiles, pela novidade dos motivos que o ornam, inclui-se no número dos elementos épicos — símiles, descrições de palácios ou jardins — cuja função é criar um cenário de paz para além do enquadramento da guerra, que possa sugerir que, enquanto os heróis se digladiam e arriscam as suas vidas, ano após ano, um outro quotidiano, pacífico e próspero, continua, sob o mesmo sol, a sua existência. Esta evasão é para TAPLIN (78) o resultado da liberdade do poeta oral, que pode dar asas à sua própria fantasia, para reproduzir, sobre um instrumento de guerra, uma cena de saborosa acalmia. Homero oferece, assim, exemplos de dois tipos diversos de motivos para a decoração das armas: inspiração mitológica, com preferência por representações terríficas e sangrentas, que encontram o seu ambiente natural no mundo da violência e da guerra; cenas de feição realista e quotidiana, que dão a outra dimensão da existência, o reverso do reino onde Ares prepondera.

Para além dos Poemas Homéricos, o tema da descrição do escudo aparece-nos desenvolvido num poema menor, atribuído a Hesíodo, *O escudo de Hércules*. Iguamente obra de Hefesto, esta arma é elaborada, ao que parece, por inspiração da sua correspondente homérica do canto XVIII da *Iliada* (79). É curioso notar, no entanto, que, apesar do paralelo indesmentível, *O escudo de Hércules* se filia dentro do desenho tradicional dos motivos terríficos. À ausência de elementos individualizantes de heróis ou de cenas mitológicas, que, no escudo de Aquiles, são substituídas por quadros da vida comum e do homem anónimo, corresponde, no texto de Pseudo-Hesíodo, o regresso dos seres fantásticos, das figuras simbólicas, das cenas do mito com os

(78) *Op. cit.*, p. 3. Sobre o simbolismo do escudo de Aquiles, cf. ainda K. J. ATCHITY, *Homer's Iliad*, Illinois, 1978, pp. 172-187.

(79) Sobre a relação, em termos cronológicos, entre o escudo de Hércules e o escudo de Aquiles em Homero, cf. F. SOLMSEN, 'Ilias Σ 535-540', *Hermes* 93. 1, 1965, pp. 1-6.

seus heróis predilectos. Esta oposição é definida por SOLMSEN (80) como um problema de perspectiva inspiradora. Homero volta-se para a vida, Pseudo-Hesíodo para a arte. A consciência da sua fantasia leva o poeta do *Escudo de Hércules* a fazer constantes remissões para a realidade (cf. vv. 184, 194, 244), no desejo de estabelecer entre a fantasia e o real um nexó evidente (81).

A referência aos metais e aos efeitos contrastantes que produzem é um dado que persiste no *Aspis* de Pseudo-Hesíodo (vv. 141 sqq.); aí se matizam os tons de esmalte branco e marfim, com o eléctron, o ouro, e o azul sombrio do esmalte. No centro, estava um dragão, 'visão terrível' (v. 144), que, voltado para trás, fixava os olhos que expediam raios de fogo (v. 145) (82). Da boca entreaberta ressaltava a brancura dos dentes acerados, 'temíveis', medonhos (vv. 146 sq.). Sobre a fera estava representada a figura 'horrrível' da Luta, presença eterna nas desavenças entre os homens (vv. 148-150; cf. *Il.* XI. 37), que preside a um recontro encarniçado. De novo o motivo das serpentes (vv. 161 sqq.) ocorre dentro dos parâmetros conhecidos: feras terríveis, cujo ranger dos dentes assusta os mortais, os seus corpos lançavam fulgurações azul/negro (*κράνεοι κατὰ νῶτα, μελάνθησαν δὲ γένεα*, v. 167). Seguiu-se outra cena de luta, desta vez entre leões e javalis, de pescoços eriçados, na iminência do embate. Três corpos jaziam feridos de morte, numa imagem de prostração por entre o calor da refrega. Lápitas e Centauros, com corpos de prata e armas de ouro, pareciam ganhar vida no impulso que os atirava uns contra os outros. Feito de ouro, o terrível Ares conduzia o seu carro, repleto de despojos de guerra e manchado de sangue, como se de uma matança verdadeira se tratasse. Junto dele, Terror e Derrota (cf. *Il.* XI. 37) ansiavam pela luta. Lá estava também Atena armada, como que a presidir ao combate. Logo, porém, os olhos repousavam numa cena paradisíaca, Apolo e as Musas que, com realismo, pareciam entoar suaves melodias. Vinha ainda um quadro humano: num porto de águas calmas, animado pela presença de peixes e golfinhos, um pescador lançava a rede. Perseu, em ouro, solto em leve voo, fugia à

(80) *Op. cit.*, p. 5.

(81) A pintura de vasos dá sobejos exemplos de escudos decorados com motivos terríficos. Cf., a título de exemplo, *ARV*, I, p. 26. 1.

(82) Cf., supra, p. 55, a insistência do motivo dos ofídios no escudo e cou-raça de Agamémnon.

perseguição medonha das Górgonas. Por fim, a descrição oferece o espectáculo de duas cidades: uma empenhada em luta feroz, a outra animada pela festa de himeneu e entregue aos trabalhos agrícolas; em volta, o rio oceano, cruzado de cisnes e peixes, tudo envolvia.

O *escudo de Hércules* apresenta-se, portanto, como uma fusão paradoxal de elementos: por um lado, os temas fantásticos, com profusão de animais e heróis do mito, personificações, que o texto acentua como realistas na sua reprodução, e terrificantes; por outro, o traço quotidiano e pacífico, num aproveitamento evidente do tema do escudo de Aquiles.

Voltemos à *Electra* de Eurípidés e ao estásimo em que o coro recorda a viagem dos heróis para Tróia como a causa remota dos funestos acontecimentos que Micenas vive no momento presente. A esse propósito, o poeta compõe alguns versos para descrever as armas de Aquiles. O modo por que elas são fornecidas ao herói é diferente do homérico e permite uma das famosas cenas marinhas de Eurípidés, animada pela presença mitológica das Nereides (83). Altivas (*κλειναί*, v. 432), as naus dos Aqueus avançam para Tróia, ao ritmo da profusão incomensurável de remos. A superfície marinha converte-se num fundo ondulante onde os navios exibem danças graciosas. Atraído pela calmaria, o delfim salta em curva elaborada, em torno ao tom cerúleo das proas. As Nereides, companheiras de Tétis, acompanham a armada, portadoras das armas que Hefesto havia fabricado para o ilustre filho da deusa marinha. E o poeta resume, por ter ouvido descrevê-los, os emblemas que ornamentavam as armas saídas da oficina do divino artesão. Ao escudo é dado, também aqui, um relevo especial: exemplar notável, decorado com motivos que irão criar o pânico no inimigo (*σήματα, δειματα / Φρόγια*, vv. 456 sq.). Eurípidés retoma o tema homérico do escudo de Aquiles, mas opta por uma decoração que não é a do seu original directo, antes aquela que a tradição consagrara como própria das armas. O trágico como que corrige a incongruência homérica (84) de preencher uma arma

(83) Também Ésquilo, em *Nereides*, parece ter desenvolvido o mesmo tema da entrega das armas, obra de Hefesto, a Aquiles (cf. O. TAPLIN, *The stagecraft of Aeschylus*, Oxford, 1977, p. 160). A pintura de vasos dá testemunho da popularidade deste mito; cf. *ARV* I, p. 586. 36, II, p. 988. 18, 1517. 3 (3), 1030. 33 (29), 1340. 6.

(84) O. TAPLIN, 'The shield of Achilles within the *Iliad*', *G&R* 27. 1, 1980, p. 2, nota que 'Eurípidés protesta contra o escudo da *Ilíada*'. O coro de *Electra* deixa

feroz e invencível com ornamentos que reproduzem cenas de paz e prosperidade; deseja antes que os instrumentos de guerra contenham o traço medonho e ameaçador que faz parte do mundo de Ares, e dessa sua disposição adverte imediatamente o público. Os temas são depois distribuídos sobre a superfície curva com intencional precisão. A toda a volta (*περιδράμω*, v. 458) estava representado o tema mítico de Perseu, de pés alados, vencedor da Górgona, que, em voo sobre as ondas, levava na mão a cabeça de Medusa, estranho galardão da sua vitória sobre o monstro (85). Ao lado do herói, Hermes, o mensageiro dos imortais, servia-lhe de guia. No meio do escudo (v. 464), a atrair sobre si a vista do inimigo, irradiava um foco luminoso, a roda brilhante do sol (*κατέλαμπε ... φαέθων / κύκλος ἁελίου*, vv. 464 sq.), sobre um carro puxado por corcéis alados, e as constelações, Pleíades e Híades, 'imagem de medo para os olhos de Heitor' (vv. 468 sq.). O centro do escudo é, portanto, ocupado pelo tema do universo, que, como já vimos, se tornou um lugar-comum nas obras de arte. Homero havia feito do sol, da terra, da lua e das estrelas o motivo central do escudo de Aquiles. A presença do carro alado é um acrescento de Eurípides, de acordo com um padrão tradicional de representar o sol (cf. *Ion* 1147 sqq., *Ph.* 1114 sqq.). Mas a imagem que, na épica, como de resto em *Ion*, é unicamente uma reprodução plástica do curso do tempo, converte-se, no escudo de *Electra*, num cenário que irá suscitar o pavor no inimigo (cf. *Il.* XXII. 134 sqq.).

Recoberto de ouro, o elmo (vv. 470-472) exibia a Esfinge (cf. *A. Th.* 541 sqq.), arrebatando nas garras uma vítima das dificuldades sobre-humanas dos seus enigmas; na couraça patenteava-se a luta de Belerofonte com a Quimera (cf. *Ion* 202-205): à vista do potro alado do herói, o monstro formidável lançava-se num salto, com as garras afiadas, soltando da boca um jorro de chama. Sobre a linha da lança, cavalos saltavam, em rápido galope, deixando para trás a nuvem negra da poeira, que se erguera sob a corrida fogosa.

Os temas são, para todos os acessórios da armadura euripidiana de Aquiles, convencionalmente inspirados pelo mito e sugestivos de

claro que vai cantar o 'famoso' escudo (*γλεiwās*); mas ele é feito para aterrar os Troianos.

(85) Recorde-se que as aventuras de Perseu como assunto dilecto dos ornamentos das armas são um facto comprovado pela sua presença sobre o *Escudo de Hércules* de Pseudo-Hesíodo (vv. 216 sqq.).

lutas travadas entre heróis e monstros, ou pelo menos recortados da vibração de um campo de luta. Em todos eles, são constantes a fuga, o movimento, a ameaça e o terror. É este o perfil artístico que Eurípides adopta para o retomar da herança épica no desenho das armas que recobrem os heróis.

A decoração dos escudos encontrou igualmente eco na tragédia, em duas cenas famosas, que reproduzem, pela pena de Ésquilo e Eurípides, o cerco de Tebas pelos Argivos (86). Um mensageiro é, em *Septem*, como em *Fenícias*, o porta-voz dessa descrição, em cenas estruturalmente diferentes: diálogo com Etéocles no primeiro caso, simples relato monologado no segundo. A descrição dos guerreiros não segue uma ordem idêntica nas duas tragédias, nem tão pouco a distribuição dos Argivos pelas sete portas de Tebas se corresponde inteiramente.

Ésquilo, depois de ter narrado o combate em termos essencialmente sonoros, nas primeiras intervenções corais, põe agora a tónica nos elementos visuais, que, combina, de modo hábil, com os auditivos (87). É Tideu que, antes dos mais, merece a atenção do mensageiro. A visão geral do guerreiro é de ameaça e violência sanguinária. Numa peça que privilegia, como acima vimos, o *fragor* do combate, Tideu manifesta a sua brutalidade pelo grito penetrante, *βρέμει* (v. 378), e venenoso como o da serpente (*ὡς δράκων βοῆ*, v. 381). Logo a palpitação que lhe possui o sangue se exterioriza no movimento dos penachos sombrios do elmo (vv. 384 sq.), e no tilintar aterrador dos guizos que oculta sob as armas (vv. 385 sq.). E o escudo impõe-se, enfim, como um presságio que compete a Etéocles interpretar, para encontrar nas suas hostes a resposta adequada. 'Arrogância' é o sentimento que ditou a sua decoração (vv. 387, 391, 404). O motivo deste escudo é a tradicional visão do universo, ofuscante no esplendor

(86) Recorde-se que o mito da invasão de Tebas pelos Argivos havia também sugerido a Píndaro (*P.* 8. 45 sqq.) a visão cromática de um escudo: Alcmeón exhibe, sobre o escudo brilhante, um dragão de pele matizada: *δράκοντα ποικίλον αἰθᾶς ἐπ' ἀσπίδος*.

(87) Para um estudo pormenorizado e sugestivo da simbologia dos escudos em *Sete contra Tebas*, vide W. G. THALMANN, *Dramatic art in Aeschylus*, New Haven and London, 1978, pp. 107 sqq.; E. FRAENKEL, 'Die sieben Redepaare im Thebanerndrama des Aeschylus', in *Kleine Beiträge zur Klassischen Philologie*, Roma, 1964, pp. 273-328.

dos seus raios: um céu brilhante de estrelas, ao centro o disco radioso de uma lua plena, 'a rainha dos astros, o olho da noite' (vv. 388-390). Num primeiro relance esta cena nada contém de terrífico, sobretudo se recordarmos o tom idílico que revestira em tratamentos anteriores em Homero (*Il. VIII. 555-559*) e Safo (fr. 34 L.-P). Em *Septem*, porém, esta imagem está carregada de conotações malélicas, já que a lua funciona como um sinal de *ἔβρις* e de noite, que pressagia o destino funesto do herói. A aparição feroz de Tideu não intimida a intrepidez de Etéocles. Nas palavras 'olho' e 'noite' lê o rei de Tebas um mau presságio para o inimigo: em breve a noite baixará sobre os seus olhos, apagando, com o manto negro, a arrogância da luz, pela mão do tebano Melanipo, fiel servo do trono de *Αἰσχύνη* 'a Modéstia' (vv. 409 sq.).

Capaneu excede, em jactância, os limites da condição humana, e afirma os seus propósitos para além do aval divino, sem temor do poder destrutivo do raio de Zeus. Ao fogo celeste, o seu escudo opõe um outro fogo: um homem nu, de aspecto selvagem, de tocha erguida, ali se delinea, acompanhado da legenda, em caracteres de ouro, 'vou incendiar a cidade' (vv. 423-434). Som e imagem fundem-se neste quadro, numa simbiose perfeita. O único som produzido por Capaneu, em vez dos silvos ferozes de Tideu, é uma ameaça de tomar a cidade, mau grado o raio de Zeus. Vitória e fogo encontram a sua réplica na gravura do escudo, onde a figura humana empunhando a tocha igualmente pronuncia ameaças, transmitidas em letras de ouro (v. 434) (88). A resistência a Capaneu será confiada a Polifonte, o tebano valoroso e favorecido pela presença de Afrodite e dos deuses.

Etéoclo, o terceiro guerreiro no catálogo dos Argivos feito por Ésquilo, é uma visão de alvoroço, ao comando de uma parelha fogosa e agitada. O som do resfolegar potente dos animais (v. 463) dá a nota auditiva ao quadro. Também no escudo elementos visuais e sonoros se combinam: símbolo de imponderação, um hoplita pretende assaltar a fortaleza inimiga com o auxílio de uma escada; a seu lado, uma legenda grita (*βοῶ*, v. 468) que nem o próprio Ares poderia derrubá-lo (89).

(88) O uso de legendas, a acompanhar imagens, ocorre na cerâmica grega e também na grande pintura (cf. Paus. 10. 25), operando entre as imagens visuais e auditivas uma sinestesia.

(89) LUPAŞ e PETRE (*Commentaire aux Sept*, pp. 154 sq.) registam a semelhança que existe entre o motivo do escudo de Etéoclo e a figura de Capaneu. Esta apro-

A *ὑβρις* argiva ganha vulto na apresentação sucessiva dos invasores de Tebas, numa intensidade crescente: se Tideu procura apenas exhibir uma superioridade ameaçadora, Capaneu arrisca, através do seu heróinu, uma palavra de desafio contra o raio divino; Etéoclo reveste a figura humana que afronta Ares sob a falsa protecção da armadura. Na mesma linha ascendente, Hipómedon, pela simbologia do seu escudo, abre luta frontal com a divindade. A longa descrição dos escudos caminha assim, claramente, para o seu clímax.

A imponência da estatura de Hipómedon apaga-se, de alguma forma, por detrás da relevância do escudo que o protege. Obra artificiosa de mãos hábeis, o imenso disco do escudo cria uma visão de terror: um Tífon gigantesco franqueia uma enorme boca afogueada, de onde jorra um vapor negro de fumo; uma coroa de serpentes entrelaçadas forma o enquadramento medonho, de onde sobressai a figura do gigante. Ao ímpeto de Hipómedon irá responder o vigor de Hipérbio, seu inimigo pessoal. Pela única vez, Ésquilo descreve, intencionalmente, o escudo do argivo, que é o quarto termo de uma proporção de ódio: homem contra homem, Tífon contra Zeus, o motivo do escudo de Hipérbio. Um deus majestoso na sua grandeza olímpica, estático sobre o trono, responde ao sopro flamejante de Tífon com o fogo temível do seu raio (cf. vv. 493 sq., 511 sq.).

À masculinidade poderosa de Hipómedon, substitui-se a juventude frágil de Partenopeu: um rosto fino, ainda mal coberto pela barba viril, oculta um coração que não é de donzela, que se pressente na ferocidade do olhar. As palavras orgulhosas e ímpias (vv. 529-532), junta o guerreiro o motivo impertinente do seu escudo: o inimigo sitiado pode rever no disco da arma os dias dolorosos do passado, quando a insaciável esfinge devorava o povo de Tebas. Ésquilo junta à descrição uma nota de realismo: a figura do monstro, modelada em relevo, parece libertar-se do círculo de metal, radiosa de formas. Sob ela, dominado, um filho de Cadmo aguarda, prisioneiro das suas garras, a hora fatal. A ameaça contra Tebas torna-se mais espe-

ximação é feita, antes de mais, pela presença da escada, que aparece na literatura grega associada a Capaneu, a quem se atribui mesmo a sua invenção; acresce que o desafio lançado a Ares se aproxima obviamente das palavras ímpias dirigidas a Zeus por Capaneu. 'O escudo de Etéoclo', concluem LUPAŞ e PETRE (*op. cit.*, p. 155), 'prolonga assim as acções de Capaneu, transferindo-as do mundo das realidades para o mundo das imagens'.

cífica. W. G. THALMANN (90) acrescenta, a propósito, uma reflexão importante: a visão da Esfinge representa, mais do que uma ameaça concreta contra Tebas, a antiga maldição a pairar sobre a cidade de Cadmo e antecipa, indirectamente, o cumprimento do oráculo que se consuma no combate fratricida entre Etéocles e Polinices.

Anfiarau traz uma novidade importante à elite do exército invasor: é um guerreiro moderado e piedoso (vv. 568 sq.), que, com palavras sensatas, procura acordar os companheiros para a funesta punição da *ἕβρις* humana. O seu espírito é valente, mas de uma forma sóbria, sincera e interior. De acordo, o escudo que segura com discrição (v. 590), sem os gestos violentos e imponderados dos outros argivos, é apenas o escudo branco (*πάγχαλκον*, v. 591), desprovido de qualquer ornamento. Esta é uma paragem de reflexão que o poeta propõe ao público antes de abordar em definitivo a querela entre os dois irmãos. A sorte das armas torna-se evidente face à impiedade argiva, que os deuses não deixarão de punir. Este é, de facto, o único guerreiro temível, porque piedoso e modesto; o seu escudo é ainda o espelho do homem.

Polinices é reservado para o final e vem consumir o presságio que há muito ameaçava os Labdácidas: a extinção da raça de Édipo, por aniquilação mútua dos seus filhos. O ódio cego de Polinices reflecte-se no escudo que exhibe, ornado com um motivo aqui inteiramente pessoal: um guerreiro, de ouro, avança pela mão da doçura feminina de Justiça. Ainda uma legenda dá voz a esta imagem e promete ao senhor do escudo a vitória e vingança almejadas sobre a cidade de seus pais. A imagética dos escudos atinge o limite da sua evolução, desde um simbolismo genérico de combate/vitória, até à situação concreta de Tebas e à justeza com que Polinices supõe caminhar para uma confrontação vitoriosa com Etéocles. H. BACON (91) salienta o carácter mais insidioso do escudo de Polinices: o seu portador não ostenta sobrançeria em relação aos deuses da mesma forma que os companheiros. Mas o público sabe (cf. vv. 580-586) que este patrocínio simbólico se cobre de falsidade, porque nunca a justiça poderia proteger aquele que ergue o braço contra a terra pátria.

Com recurso a um processo literário de fundas tradições, a descrição de armas, Ésquilo cria em *Septem* uma cena de um poder dra-

(90) *Op. cit.*, p. 115.

(91) 'The shield of Eteocles', *Arion* 3. 3, 1964, p. 27.

mático notável. Os motivos das armas vêm peçados de carga simbólica e profética e a sua leitura antecipa o resultado da luta iminente. Se os deuses continuam a reger-se pelo seu código de sempre, os Argivos estão à partida destinados à derrota. O porquê lê-se nas imagens e nas palavras que os escudos invisíveis, mas presentes, vão passando a nossos olhos. Ésquilo isenta-se por completo do puro diletantismo de oferecer a espíritos sensíveis meros prazeres estéticos. Os efeitos visuais que cria, aliados de resto ao nunca diluído estrépito da guerra numa peça cheia de Ares, se são poderosos e ricos na sua qualidade sensorial, não existem nem por um momento para prazer artístico. A sua razão de existir tem raízes tão profundamente dramáticas, que esta cena tem sido justamente considerada como um momento axial na contextura da peça, centralizadora da sua profunda carga trágica.

Eurípides situou a sua descrição dos escudos, em *Fenícias*, num outro enquadramento dramático (92). Ao contrário do que fizera Ésquilo, o autor de *Fenícias* confia ao mensageiro uma longa ῥήσις, após a batalha entre as duas hostes (vv. 1090-1199), assegurada já a salvação de Tebas, numa busca de valorização do elemento narrativo. A intensidade dramática sai fatalmente esbatida deste novo gosto literário (93).

Perante Jocasta, consumada a batalha, o mensageiro descreve os seus trâmites. Primeiro, uma visão de conjunto sobre o exército invasor, uma mole indistinta de escudos brancos (vv. 1099 sq.), que se aglomera junto às muralhas, enquanto as trombetas fazem ressoar o sinal de combate. Os chefes distribuem-se pelas portas de Tebas. Partenopeu exhibe no escudo um emblema de família, ἐπίσημ' ἔχων οἰκεῖον (v. 1107), que reproduzia uma cena mitológica ligada à Etólia: Atalanta, com um arco poderoso, derrotava o javali da Calidónia (cf. Paus. 8. 45. 2). Anfiarau, tal como em *Septem*, distingue-se pela

(92) Embora com uma articulação dramática diferente, Eurípides retoma um processo que lhe dítara algumas censuras em relação ao seu já consagrado predecessor. Numa alusão velada a *Septem*, o seu Etéocles comenta que 'seria uma grande perda de tempo nomear cada um dos guerreiros, quando o inimigo se comprime às portas da cidade' (*Ph.* 751 sq.).

(93) Note-se que, apesar do objectivo dramático distinto atribuído por cada poeta ao uso desta cena, e da sua realização sensivelmente diferente em ambos, algumas coincidências vocabulares se poderiam, no entanto, apontar. Cf. o uso das expressões σῆμ' ἐπ' ἀσπίδος, *A. Th.* 387; *E. Ph.* 1120, 1124 sq.; ἐν μέσῳ σάκει, *A. Th.* 389; *E. Ph.* 1107, 1114.

moderação; o escudo que o protege não exhibe emblemas altivos (οὐ σημεῖ ἔχων ὕβρισμέν', vv. 1111 sq.), antes se apresenta desprovido de qualquer decoração (σωφρόνως ἄσημ' ὄπλα, v. 1112).

Hipómedon tem, em *Fenícias*, um escudo de motivo mitológico, representando o cão Argos com os seus mil olhos inquiridores (94). Tideu exhibia uma pele de leão e, ao lado, Prometeu brandia uma tocha, em gesto de pretender incendiar a cidade (cf. A. *Th.* 432 sq.). Polinices tomara por emblema os cavalos furibundos de Pótnias, numa sugestão de loucura graças à forma como estavam afixados sobre o disco do escudo (cf. A. *Th.* 541). O orgulhoso Capaneu (cf. *Ph.* 1174; A. *Th.* 425) escolhera para seu emblema a figura de um gigante (cf. A. *Th.* 424), que, sobre os ombros, carregava, arrancada pelos fundamentos, uma cidadela, símbolo do destino de Tebas. LUPAŞ e PETRE (95) recordam que Capaneu é associado às Gigantomaquias pelo descomedimento que o caracteriza. Sempre mencionado nas versões da expedição dos *Septem*, impôs-se à consideração dos trágicos pela punição que mereceu de Zeus, que, com o raio, aniquilou o mortal que ousara insultar o seu poder supremo (cf. A. frs. 263, 596. 4 sq. M; S. *Ant.* 128-140, O. C. 1318 sq.; E. *Ph.* 179-184, 1172-1186, *Supp.* 496-499, 639 sq., 860-871, 934 sq.).

Na sétima porta, Adrasto ostentava um mito da Argólida, a Hidra de Lerna com as suas cem cabeças de serpente (cf. A. *Th.* 495 sq.). Do interior das muralhas, estas cabeças aprisionavam, nas mandíbulas assassinas, os infelizes filhos de Cadmo.

Manifestamente mais sóbrio de pormenores que Ésquilo nesta cena, Eurípides elimina todo o poder dramático que a descrição dos escudos revestira em *Septem*. Os ruídos, que davam à cena esquiliana o calor da refrega, quer na boca dos guerreiros, quer nos caracteres dos escudos, emudeceram em Eurípides. O pano de fundo da guerra como que se dilui, agora que a sorte das armas está consumada. No entanto, não lhe é totalmente estranha uma certa simbologia, progressiva aqui também, em relação ao destino de Tebas. Os motivos uniformemente violentos são de inspiração mitológica, mas cada vez mais alusivos ao destino de Tebas: se Argos é apenas o monstro de

(94) Note-se que os vv. 1116-1118 são de autenticidade duvidosa; cf. L. MÉRIDIER-F. CHAPOUTHIER, *Les Phéniciennes*, Paris, reimpr. 1973, p. 200.

(95) *Commentaire aux Sept*, p. 141.

cem olhos que espia, ameaçador, Prometeu avança, como para concretizar um incêndio medonho em sua volta; o gigante, sobre o escudo de Capaneu, havia consumado já a obra de destruição, numa alusão a Tebas, como o próprio mensageiro reconhece; finalmente a hidra penetra nas muralhas, para devorar, impiedosa, os defensores da fortaleza de Cadmo. Apesar da sua linha estrutural coerente, a descrição dos escudos assume, em *Fenícias*, um tom acentuadamente narrativo, que nos convida a vê-la como uma intervenção decorativa, que não colabora no delinear intrínseco da acção dramática.

A preocupação de Eurípides em delimitar o cenário da acção, em parâmetros mais amplos do que aqueles que a estreiteza do cenário real permite, determinou, para além da caracterização lata da cidade onde se situa a intriga, a definição concreta do ambiente da peça, em termos do que é possível ao público ver e àquilo que o poeta procura criar para além das paredes da cena. Se, por vezes, Eurípides não faz mais do que aludir a um mundo próximo ainda não poluído pela nuvem da tragédia, a contrastar com o adensamento de desgraça que mais e mais se patenteia, famosas são, pelo seu virtuosismo, as descrições dos mensageiros, que desenrolam a nossos olhos o filme dos acontecimentos decisivos e climáticos, que a convenção trágica grega impedia de exibir na presença do auditório. O recurso aos efeitos visuais como um factor estimulante da imaginação tem, neste caso, uma propriedade dramática inegável.

Depois de um prólogo penetrado por notas sensíveis de ameaça divina e culpa humana, que antevêm o desencadear do aniquilamento de Fedra e Hipólito, o coro (*Hipp.* 121-140) abre de repente uma janela por onde penetra a luz esplendorosa de um quadro, onde ainda não tocou a mão temível da desgraça, enquanto o palácio se vai enegrecendo sob as nuvens densas da tragédia. A frescura, a vida, a luz projectam-se de uma cena de actividade doméstica, de onde irrompe o coro de mulheres de Trezeno. Lá fora canta a água viva das nascentes, no seu eterno curso fluido e transparente. Mulheres, em comunhão com a vitalidade da natureza, mergulham na corrente a mancha rubra dos véus de púrpura (o homeoteleuto *φάρσα πορφύρεα* proporciona a força poética que suporta uma vigorosa pincelada cromática neste quadro), que depois estendem sobre a palidez esplen-

dorosa dos rochedos, batidos pela luz quente do sol (96). Lá dentro, Fedra sofre; esgotada sobre um leito de dor (*τειρομένην νοσερᾶ κοίτη*), a rainha oculta as madeixas loiras de juventude e beleza na sombra discreta de um véu tristonho. A dor interpenetra-se para ofuscar a luz exterior. E o véu (note-se a repetição de *φάρσα*, v. 126 e *φάρη*, v. 133), que lá fora se oferecia em tons vibrantes ao fulgor da luz, dobra-se agora, leve, discreto, para oferecer ao sofrimento da rainha o isolamento plúmbeo em que se refugia (*λεπτὰ δὲ φάρη / ξανθὰν κεφαλὰν σκιάζειν*). Enfraquecida, misteriosa, mergulhada em trevas, esta Fedra impõe-se, de um modo eficaz, de encontro a essa vida indiferente que, lá fora, segue o seu curso ininterrupto. Eurípides prossegue na exploração deste primeiro esboço da sua heroína. Numa derradeira tentativa de ver regressar as cores ao rosto macilento da enferma, a Ama traz Fedra para a luz do sol (*τόδε σοι φέγγος, λαμπρὸς ὄδ' αἰθήρη*, v. 178). Como sob o efeito do calor da vida, a rainha agita-se, possuída de delírio, para percorrer as paisagens simbólicas onde se movimenta o objecto da paixão que a tortura. Descobrimo os cabelos, Fedra suspira pela corrente pura das águas (vv. 208 sqq.) (97), pelo dossel protector dos choupos, pela macieza da relva, pela frescuia verdejante dos pinheiros que acolhe a corrida veloz das matilhas, na peugada de veados matizados (*βαλιαῖς ἐλάφοις*, vv. 215-218). Depois do delírio, sobrevém a prostração. Sucumbida ao esforço do êxtase, Fedra abate-se sobre o leito e vela de novo o rosto (vv. 243-245), para interpor entre o mundo e a sua vergonha o véu da distância. Neste fluir de luz e sombra, de interior e exterior, de rubro e negro, a figura da esposa de Teseu oscila já entre a vida e a morte.

O mesmo motivo dramático é retomado por Eurípides, alguns anos mais tarde, em *Helena* (vv. 179-185) (98). No decurso de uma monódia, em que deplora a dureza do destino que lhe coubera em sorte, Helena é interrompida pelo coro, que abandona as ocupações domésticas para lhe trazer compreensão e lealdade. Junto às águas azul-

(96) Os trabalhos femininos, nomeadamente a lavagem da roupa, são motivo frequente na pintura de vasos. Cf: *ARV*, I, p. 554. 86, 555. 89, II. 821. 4.

(97) Não é ocasionalmente que Fedra refere a corrente das águas, a que rasga as montanhas onde Hipólito se deleita com a caça, mas também aquela vizinha do palácio, onde a vida de Trezeno prossegue palpitante (cf. vv. 225-227).

(98) Para um paralelo entre as duas cenas, vide A. M. DALE, *Helen*, Oxford, 1967, p. 79.

-negras (*κνανοειδές τ' ἀνά χλόαν*), ou à cana flexível do junco, as mulheres cuidavam das roupas purpúrias (*φοίνικας ... πέπλους*), sob os raios dourados do sol (*ἄλλον ... ἀγλαΐων ἐν χρυσέαις*). A luminosidade e calma do lugar é ferida, de repente, pelo grito doloroso, sofrido, exasperado, que as traz, pressurosas, até junto do túbulo de Proteu, onde Helena abriga a sua fragilidade e desprotecção.

Embora essencialmente idêntica à cena de *Hipólito*, a abertura do párodo de *Helena* não beneficia de igual profundidade. A carácter com o Eurípides de 412, a cena reveste agora, em contrapartida, maior ornamentação. O contraste luz/sombra, alegria/sofrimento, não esgota aqui as suas potencialidades psicológicas, mas é, do ponto de vista poético e visual, mais exuberante: epítetos mais aparatosos, linhas e cores mais acentuadamente demarcadas. Porém, esta Helena que, em contra-luz com o dia claro, entoa, em lirismo exaltado, o seu sofrimento, não tem o vigor trágico daquela outra Fedra velada, que, por um momento tomada de exaltação, revela, em poucas mas significativas palavras, a razão do seu sofrer, para mergulhar de novo num mundo de trevas e silêncio, o único que lhe oferece algum refrigério.

O alargamento do pano de fundo para além das fronteiras da cena funciona, nestes dois párodos, como um processo de acentuar, por contraste, o dramatismo da acção que se desenrola à vista do público. No entanto, os acontecimentos extra-cénicos podem desempenhar um papel climático na intriga; as falas dos mensageiros são, assim, dentro do diálogo, momentos de especial criatividade poética e visualista.

Todo o ódio e sede de vingança, que a traição de Jasão acumulara no coração de Medeia, se saciam na destruição dos entes queridos do amante de outrora. Conhecedora das virtudes dos filtros mágicos, Medeia alicia a rival, pelo fascínio dos presentes, para uma morte atroz. Esse assassínio, o primeiro de uma longa série em que a maga procura afundar a amargura do abandono de que fora vítima, ocorre à distância, mas nem por isso produz sobre o auditório menor efeito. Eurípides jogou com todo o realismo de que era capaz para produzir a sucessão breve de um momento de encanto e garridice bem femininos para o esgaçar horrendo das carnes sob a acção dos venenos (*Med.* 1156-1203). Um olhar rápido sobre as ofertas, tanto bastou para abalar a resistência da filha de Creonte. Depois de envergar o *peplos* de cores matizadas (*πέπλους ποικίλους*) e de colocar sobre

os cabelos o diadema doirado (*χρυσῶν ... στέφανον*) (99), a princesa mira-se na luz clara do espelho (*λαμπρῶ κατόπτρῳ*); um retoque final no penteado, e a princesa sorri, satisfeita, à imagem que o espelho lhe devolve (100). Este é um momento estático de contemplação, em que a atenção se concentra no atractivo e riqueza dos enfeites que envolvem um corpo jovem. Logo este modelo de elegância ganha vida e se movimentava com graça, procurando usufruir o deleite da própria imagem (*ἀναστᾶσ' ... διέρχεται ... βαίνουσα παλλεύκῳ ποδί*). Tudo é, por enquanto, juventude, felicidade, beleza, neste quadro de interior, um daqueles *flashes* de quotidiano como só Eurípides soube transmitir à tragédia. É então que se desencadeia um *espectáculo* horrível de *ver* (*δεινὸν θέαμ' ἰδεῖν*). A princesa muda de cor (*χροῖαν ἀλλάξουσα*), e este é o primeiro sintoma da transformação. O movimento gracioso e suave que dava asas ao seu coquetismo feminino substituiu-se por gestos descontrolados, que o sofrimento atroz produz num corpo rendido; a jovem dobra-se sobre si mesma, recua, treme, e cai inanimada sobre uma cadeira. A boca, que ainda há pouco se abria num sorriso aprovador (v. 1163), entreabre-se agora num rito de angústia e cobre-se da espuma branca da agonia (*λευκὸν ἀφρόν*), os olhos, que se reflectiam, sorridentes, no brilho do espelho, revolvem-se, uma palidez mortal se lhe derrama pelo rosto. Sobre os cabelos, as fulgurações do diadema de ouro (*σόνδεσμα χρυσοῦς*) projectam-se agora num jacto de chama (*χρυσοῦς ... πλόκος ... ἔει νᾶμα παμφάγον πυρός*), mais e mais intenso (*δὶς ἐλάμπετο*), e os véus leves desmembram a brancura da carne. A luminosidade da cena recrudescer, inextinguível, quando a jovem radiosa de requinte e elegância se converte numa tocha viva (*πυρουμένη*), que se agita em dança desordenada até cair por terra, como uma visão de sangue e chama (*αἷμα ... συμπεφυρμένον πυρί*). Os vocábulos de brilho e luz acumulam-se, plenos de significado. Dos ossos descarnados, a carne pende, como lágrimas de pinheiro, *espectáculo* de pavor (*δεινὸν θέαμα*, v. 1202). Beleza e morte sucedem-se em linhas paralelas; cor e movimento

(99) Sobre o convencionalismo deste traje, cf. *Andr.* 148. Também Hermíone enverga os véus matizados (*ποικίλων πέπλων*) e o diadema de ouro (*χρυσέας χλιδής*), que são, para a jovem filha de Menelau, símbolo de riqueza e supremacia sobre a rival, a infeliz cativa troiana.

(100) Sobre o motivo da *toilette* feminina na cerâmica grega, cf. supra nota 69.

exprimem a garridice feminina, cor e movimento mais vivazes denunciavam os horrores da agonia.

Sófocles oferece-nos uma outra imagem de herói trágico devorado por uma túnica envenenada, o próprio símbolo da força viril para os Gregos, Hércules, o protagonista de tantos trabalhos fantásticos, ignominiosamente vencido às mãos da mulher que o ama e de um rival já descido ao reino dos mortos (*Tr.* 750-805). A personalidade da vítima, o local e circunstâncias da cena propunham, à partida, um tratamento diferente do mesmo motivo nos dois dramaturgos. É, no entanto, perceptível que há alguns pontos de contacto nos dois episódios, e que, ao contrário de Eurípides, o autor de *Traquínias* é bastante mais parco de dados visuais. Mau grado a sua condição masculina, também Hércules é sensível ao encanto do presente de Dejanira (*κόσμω τε χαίρων καὶ στολῇ καθόχεται*, *Tr.* 764, cf. *Med.* 1156, 1165). Mas apesar de o herói se encontrar perto do fogo, entregue à tarefa de sacrificar aos deuses (vv. 765 sqq.), o efeito dos venenos desencadeia-se sem conferir à cena aquele fulgor da morte, por entre chamas, que é fulcral na cena de *Medeia*. Apenas a túnica se cola, definitivamente, ao corpo de Hércules, e se lhe ajusta traço a traço, 'como se esculpida por formão de artista' (*ὥστε τέκτονος*, v. 768), diz Sófocles numa metáfora inspirada nas artes plásticas. O corpo de Hércules torce-se, um lamento angustiado se lhe escapa dos lábios (vv. 786 sq.; cf. *Med.* 1169 sq., 1183 sq.), os olhos revolvem-se-lhe nas órbitas (*S. Tr.* 794 sq.; *E. Med.* 1174 sq.). Mas a hora derradeira não havia chegado ainda para o herói, que pode decidir do seu destino antes de regressar vivo à cena, para patentear ao público o seu sofrimento. No conjunto, a inocência, juventude, feminilidade da princesa, o poder fatal, fulminante, dos venenos sobre a filha de Creonte, associados ao realismo do estilo de Eurípides, dão à cena de *Medeia* uma crueza que não é tão sensível em *Traquínias*, mau grado a imponência da vítima.

A consideração de algumas das mais significativas ocorrências de quadros decorativos na tragédia de Eurípides impôs-nos a importância que o poeta dá à paisagem, como o necessário enquadramento para o desenrolar das emoções humanas. Analisámos, de modo sistemático, a delimitação do ambiente natural de cada cidade, por um conjunto de processos que a dimensionam em termos geográficos, mitológicos e dramáticos. Nem sempre, porém, a paisagem eurípi-

diana se confina aos acontecimentos teatrais do momento; ela pode ser igualmente, como vimos, um factor de especulação e utopia, que funciona de veículo de fuga ao paroxismo das tensões. Esmagadas pela opressão insustentável do destino, as personagens ou o coro transportam-se, nas asas da imaginação, para mundos distantes, onde buscam desafogo para o sofrimento presente. Dados utópicos e geográficos combinam-se, em harmonia perfeita, na delimitação de paraísos remotos.

Oprimida entre o abandono paterno e a ameaça de uma rival sobre a estabilidade do seu casamento, Hermíone interroga-se, em exaltado lirismo, sem lograr obter resposta aos anseios que a perturbam. Como que exausto, o espírito da princesa procura a fuga em paragens distantes, onde não chegue o eco do desespero.

*Κνανόπτερος ὄρνις ἀερωθείην
ἢ πευκάεν
σκάφος, ἃ διὰ κνανέας ἐπέρασεν ἀκτὰς
πρωτόπλοος πλάτα.*

(*Andr.* 861-865)

‘Oxalá, para me escapar, fosse eu ave de asas sombrias, ou casco de navio, aquele que, na sua primeira viagem, passou além das Rochas Negras’.

É o mar a interpor entre Hermíone e o seu sofrimento o infinito da distância. Todo o quadro se sombreia dos tons cerúleos, a asa da ave, os rochedos escarpados das Simplégades (cf. *Med.* 2, 1263). O sonho impossível combina-se com a realidade do local geográfico, a que o afastamento dá a força de uma abstracção.

Do mesmo modo, no momento em que Fedra vai partir para o suicídio, levando nos lábios a condenação do homem que ama, o coro, impotente perante a desgraça, refugia-se no sonho (*Hipp.* 732-751). ‘Oxalá eu fosse ave e partilhasse a natureza das raças aladas ...’ (*πτεροῦσαν ὄρνιν ... ἀρωθείην* (cf. *Andr.* 861) (101). Nas asas do pensamento, as mulheres transpõem o mar até à embocadura do Pó nas margens do Adriático, embelezadas pela lenda. Aí a paisagem corporiza, aos olhos da alma, o velho mito das Heliádes. Entregues

(101) Cf. *Hel.* 1478 sqq., *Ion* 796 sqq.; S. O.T. 1081 sqq.

à mágoa infinita que lhes causou a morte do irmão Faetonte, as filhas do Sol viram-se convertidas em choupos, e as suas lágrimas em gotas de âmbar, que se precipitavam no mar. Eurípidés fez deste mito um retrato poético de rara beleza. Dois epítetos cromáticos concentram a magia do local: o tom purpurino do Adriático (*πορφύρεον ... οἶδμα*, vv. 738 sq.; cf. v. 744) e o tom âmbar das lágrimas destiladas pelas Helíades (*σταλλάσουσ' ... τὰς ἠλεκτροφαεῖς ἀγῶας*, vv. 739-741) (102). S. BARLOW (103) acentua como este quadro se integra, apesar das suas qualidades essencialmente decorativas, na temática da peça, pois que o seu protagonista foi, vítima de uma arrogância desmedida, fulminado pelos deuses, num paralelismo evidente com o destino de Hipólito (104).

O mar desempenha, na busca de uma fuga para a fatalidade, o abismo da distância; lá longe, para além do mar, fica o paraíso e a paz. Mar é também exílio, incerteza e sofrimento perante o desconhecido. Mas, acima de tudo, a superfície marinha, com o mistério das suas profundezas, o encanto do seu colorido, a eternidade do seu movimento, exerceu sobre o poeta de Salamina um permanente fascínio.

Eurípidés captou a tonalidade profunda do Mediterrâneo no qualificativo *κωανοῦς*, que é, no seu vocabulário, um termo insistente. Através dele e dos seus compostos, o poeta designou não apenas o mar, mas todo o universo marinho, com os seus deuses, os seres vivos que o habitam, as naus que o cruzam, as fronteiras rochosas que o delimitam (105).

(102) Enquanto *πορφύρεος* é um epíteto de tradição épica para o mar (cf. infra nota 107), *ἠλεκτροφαεῖς* é um neologismo eurípidiano.

(103) *The imagery of Euripides*, p. 38.

(104) Sobre o mito de Faetonte e a extensão que teve nas literaturas grega e latina, bem como sobre o paralelismo que apresenta com a sorte de Hipólito, cf. R. GRAVES, *The Greek myths*, I, Bucks, reimpr. 1977, pp. 156 sq.; R. PADEL, 'Two choral odes of Euripides', *CQ* 24. 2, 1974, pp. 234 sq.

(105) O mesmo epíteto e seus compostos aparece em Homero aplicado a realidades tão diferentes como a pele dos animais, o sobrolho de Zeus ou de Hera, motivos de ambiente marinho como o véu de Tétis, a proa das naus, ou o areal (respectivamente, *Il.* XXIV. 93 sq.; *κωανόπρωρος Il.* XV. 693, XXIII. 878, *Od.* III. 299, IX. 482, XIII. 100, 148; *ψάμμω κωανέη Od.* XII. 243).

Particularmente discutido, no sentido do conhecimento claro da conotação cromática deste adjectivo e suas implicações, tem sido o epíteto *κωανοχαίτης*, aplicado ao deus Posídon (cf., e. g., *Il.* XIII. 563, XIV. 390, XV. 174, XX. 144, *Od.* III. 6).

S. MARINATOS (*Archaeologia Homerica*, I, Göttingen, 1967) estabelece uma relação entre o epíteto e a designação dada a uma pedra preciosa com que se faziam

Posídon, o deus marinho, cavalga sobre as ondas num carro atrelado de parelha azul-negra:

καὶ πόντιε κνανέαις
ἵπποις διφρεό-
ων ἄλιον πέλαγος ...

(Andr. 1012-1014)

Azul-negro são as naus, que irão arrebatam as Troianas para o desconhecido, onde as esperam dias de humilhação e escravatura: *κνανέαν ἐπὶ ναῦν | ἐναλαισι πλάταις* (Tr. 1094 sq.). Ou ainda as proas dos navios, que, em ligeiro baloiçar, levaram a Tróia a flor da juventude aqueia, acompanhadas do salto gracioso do golfinho (*δελφίς πρόραις κνανεμβόλοισιν εἰλισσόμενος*, El. 435 sq.; cf. Hel. 1454 sq.) (106). Azul-negro, por fim, as rotas marinhas que estabelecem entre as Gregas exiladas na Taúride e a pátria distante o caminho infinito da nostalgia: *κνάσαι κνάσαι σήνοδοι θαλάσσης* (I. T. 392, cf. v. 7); ou *γλανκὸν ... οἶδμα κνανόχροα τε κνμάτων* (I. T. 1501).

barbas e sobrolhos das divindades. R. HALLEUX ('Kuwano et kuwanowoko', *Studi Micenei ed Egeo-Anatolici* 9, 1969, pp. 475 sqq., 565 sqq.) aprofunda a tonalidade cromática do termo micénio ku-wa-no (cf. *Gnomon*, 1972, p. 234), que, em Il. XX. 224, ocorre aplicado a um cavalo; esta aproximação permite ao referido autor admitir que *κνανοχαίτης* signifique 'de juba cerúlea', e descreva Posídon como 'o senhor dos cavalos' (*Ἴππιος*). As prerrogativas ctónicas do deus podem igualmente ser ponderadas, se seguirmos a posição daqueles que constatam que o mesmo epíteto é aplicado a Hades, no *Hym. Dem.* 347. Finalmente, com STANFORD, parece-me especialmente sintomática a aproximação do qualificativo *κνανοῦς* com o ambiente marinho, já abonada em circunstâncias particulares em Homero, e amplamente divulgada, neste sentido, em Eurípidés.

Não poderia deixar de exprimir o meu reconhecimento à Prof. Doutora Maria Helena da Rocha Pereira, a quem fico a dever as informações indispensáveis à equacionação actualizada deste problema.

(106) Aristófanes registou nestes versos de *Electra* um momento de lirismo profundamente euripídiano, e por isso os transcreveu para a paródia, que compôs em Ra. 1309-1322, das intervenções corais de Eurípidés. Será interessante registar os aspectos que terão captado a atenção de um crítico tão perspicaz como Aristófanes: sem dúvida o ambiente marinho, cenário de um quadro de grande efeito, a que os atributos *φίλανθος* e *κνανεμβόλοις* dão o toque do requinte poético. É também curioso que o cómico registre uma cena marinha, em que se integra o qualificativo *κνανοῦς* que é, de facto, uma constante em Eurípidés para esse motivo.

Outros qualificativos são esporadicamente usados para o mar, dentro de uma tradição que remonta a Homero: *πορφυροειδέα* (*Tr.* 124) (107), *γλαυκός* (*Hel.* 400, 1501), ou *μέλας* (*I. T.* 107). Aqui e além o tom uniforme e carregado da superfície marinha tingem-se de branco num sinal de vitalidade e movimento: os remoínhos alvinitentes do mar (*ῥόθια πολιὰ θαλάσσης*, *I. T.* 1502) (108), o rasto dos remos (*ἐκλευκαίνετε*, *I. T.* 1387, *Cyc.* 16), ou a rebentação espumante de encontro aos rochedos (*λευκοκόμοσιν*, *Or.* 992).

O mito funcionou, para os Gregos, como inesgotável manancial de inspiração para todos as formas artísticas, sempre passível de ser retomado com novo discurso e traço, sujeito aos gostos de uma cultura em permanente evolução. E quando falamos de elementos visuais na tragédia grega, estamos a enveredar por uma sobreposição de tratamentos estéticos do mito: se a tragédia é, já por si, uma realização poética do arquétipo mitológico, veio a associar, sobretudo em Eurípidés, quadros de natureza plástica que colheu na concretização do mito através da pintura. Já antes observámos a utilização de alguns desses quadros como panos de fundo sugestivos de uma cidade, comprometidos com a sua fundação ou com a sua história. Procuraremos agora analisar outros aproveitamentos plásticos do mito em Eurípidés, numa sucessão de momentos em que a pena nas mãos do poeta parece fundir-se com o pincel nos dedos hábeis do pintor.

Apesar da generosidade com que se ofereceu à Morte em vez de seu marido, é no meio de um sofrimento atroz, delirante, que Alceste vê chegado o momento derradeiro. A heroína oscila já entre a vida e a morte. É com angústia que desenha a visão do lago infernal

(107) R. RUTHERFURD-DYER, 'Homer's wine-dark sea', *G&R* 30. 2, 1983, pp. 125-128, procura distinguir as tonalidades que Homero aplica ao mar, e, de algum modo, relacioná-las com a hora e as condições climáticas. *Πορφύρεος* parece, segundo o mesmo autor, referir-se ao mar purpúreo à luz da aurora (cf. *Il.* I. 482) ou do poente (*Od.* II. 421-428), sobretudo em dias de céu límpido, numa acepção próxima do qualificativo, frequente em Homero, de *οἶνον*. Cf. ainda FERRINI, 'Il problema dei termini di colore nella poesia homericá', *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia di Macerata*, XI, 1978, pp. 11-35; P. G. MAXWELL-STUART, *Studies in Greek colour terminology: Γλαυκός*, I, Leiden, 1981.

(108) *Πολύς* tem larga tradição épica e lírica: cf. *Il.* I. 350, IV. 248, XIV. 31, *Od.* IV. 580, XII. 172; *Pi. O.* I. 71, *P.* 2. 68, *I.* 4. 56. Para *λευκός* aplicado ao mar, cf. *Od.* XII. 172.

(*ὄρω* ... *ὄρω*, v. 252). Imponente, Caronte perfila-se sobre a embarcação, arrimado à sua vara de marinheiro, inexorável no seu apelo. Mas já Alceste se resolve, arrastada pela urgência de Hades, figura alada, com toda a sua força tenebrosa concentrada no olhar, que dardeja à sombra de espessos sobrolhos (*ὕπ' ὀφρύσι κναναυγέσι, βλέπων πτερωτός*, vv. 261 sq.). Ao motivo das asas, consagrado pela tradição para a figura de *Θάνατος*, Eurípides acrescenta a sua própria pincelada cromática. E logo a heroína cede, cobertos de trevas os olhos, todo o corpo abandonado na lassidão da morte. Nestas três cenas, bem marcadas pelo traço visualista, que se sucedem sem um nexó lógico consistente, o poeta ilustra, no dizer de BARLOW (109), 'a diminuição gradual da presença de Alceste no mundo à sua volta, e o mergulhar numa experiência nova para a qual não existe uma descrição lógica — a revelação da Morte.'

Depois da oferta generosa de Admeto, que insiste em acolher o recém-chegado Hércules mau grado a dor recente que o atingira com a morte de Alceste, e que leva os seus deveres de hospedeiro ao extremo de ocultar do visitante o luto que pesa sobre o palácio, ao coro é confiado um canto de louvor às tradições de hospitalidade da corte de Admeto. Esta intervenção coral é uma janela que se abre sobre uma paisagem de luminosidade e graça, para permitir que um jacto de luz penetre nas paredes sombrias do palácio enlutado. Os olhos da imaginação recaem numa cena bucólica, em que Apolo, qual Orfeu, desencadeia uma nova ordem de vida pelo poder da sua música (110). Num quadro rico de movimento, os animais abandonam o seu mundo habitual para se fundirem numa nova harmonia. Primeiro o poeta esboça as grandes linhas de fundo da sua tela: a vertente das montanhas (*δογμαῖν διὰ κλιτύων*, v. 575), onde o gado se dispersava, tranquilo, ao som melodioso da flauta do divino pastor. Uma mancha de cores mais vivas é lançada sobre este fundo de suaves matizes, como para denunciar uma presença estranha na harmonia geral: os lincez matizados (*βαλιαί τε λύγκες*, v. 579) (111), rendidos à sedução

(109) *The imagery of Euripides*, p. 57.

(110) Recordemos o passo homérico em que Apolo assume igualmente a identidade de pastor, nas montanhas do Ida (*Il.* XXI. 448 sq.). O foco incide aí sobre o gado, pachorrento e de chifres vigorosos, no cenário frondoso e escarpado da montanha troiana.

(111) Cf. supra p. 52.

da música, vieram repartir com os gados mansos o viço do pasto. Dos recônditos sombrios da floresta assomam os leões, presença de tonalidade fulva (*λεόντων ἃ δαφρινός ἴλα*, vv. 580 sq.) (112). Gracioso, o veado cede ao encanto da música e entrega-se à dança, emergindo da profundidade da ramaria (*νεβρός ὑψικόμων*, v. 585), fulgurante nas tonalidades quentes da sua pele (*ποικιλόθριξ*, v. 584) (113). O dado cromático reveste neste quadro uma função simbólica primordial. Numa cena que se projecta em profundidade, sentida no mistério do arvoredo que lhe define os limites, o grito da cor fere a harmonia da paisagem, para patentear visualmente a magia irresistível da melodia de Apolo. Desta conjugação hábil resulta um ambiente poético, em que Eurípides, deitando mão a qualificativos tradicionais, os doseia e os contrasta de modo a obter um efeito plástico que, esse sim, reveste traços de originalidade.

O poder devastador de Cípris e Eros, que sujeita o homem e a natureza, e a quem nem mesmo as divindades logram resistir, é tema fulcral em *Hipólito*. No momento em que o seu jugo dominou já Fedra e o enteado, na iminência da exibição do corpo martirizado do filho de Teseu, o coro entoia um canto ao Amor e à sua força irresistível. Eurípides retoma a tradição da figura alada do deus (cf. Anacr. fr. 34 P; Ar. *Av.* 1372) e, com apenas dois adjectivos, cobre-o de resplendor. As asas, como símbolo de uma quase ubiquidade e imaterialidade do deus, concentram sobre si a atenção do poeta. *Ποικιλόπτερος* (*Hipp.* 1270) é o epíteto que identifica a sua presença. Com essas asas policrómicas, Eros paira e rodeia a sua vítima, num voo célere (*ἄκνιτάτω πτεροῦ*, v. 1271). Sobre a extensão da terra e a superfície marinha, o deus plana, em indefinível roteiro (*ποτάται*, v. 1272). E na sua rota alada fulmina docemente, na cegueira inebriante do seu raio doirado (*χρυσσοφαής*, v. 1275), os corações. Na natureza etérea desse Eros alado, encontra Eurípides um poder soberano, que não se isenta de sedução, 'do fulgor do ouro', mau grado a ruína a que é capaz de conduzir o ser humano.

(112) *Δαφρινός* é um epíteto tradicional para as feras: cf., e. g., *Il.* X. 23, XI. 474; *H. Pan* 23; *H. Ap.* 304; *Pi. N.* 3. 81.

(113) Embora o composto *ποικιλόθριξ* só esteja abonado em Eurípides, no séc. V, o adjectivo *ποικίλος* tem profunda tradição aplicado à pele matizada dos animais.

Curiosamente, um fragmento cómico atribuído a Eubulo (fr. 41K) dá-nos conta da antiguidade da tradição da figura alada de Eros, cuja profusão de representações plásticas apagou já da memória dos homens a lembrança do seu criador.

*Τίς ἦν ὁ γράψας πρῶτος ἀνθρώπων ἄρα
ἢ κηροπλαστήσας Ἐρωθ' ὑπόπτερον;*

'Quem terá sido o primeiro entre os mortais a pintar ou a moldar em cera esse Eros alado?' (114).

E se Eubulo recorda esta tradição é com o intuito de contestá-la: como poderá ser alado um deus que não é leve nem fácil de suportar, que esmaga as almas com o seu peso? 'Idiota, quem pôde dizer tal barbaridade'.

A contrastar com a falsidade cruel dos esposais de Ifigénia e Aquiles, crime maquiavélico forjado pela ambição dos Atridas, o coro de *Ifigénia em Aulide* (vv. 1036-1062) celebra esses outros esposais famosos, que despertaram os recessos do Pélion para a alegria da festa. Por entre a verde ramaria, as notas de himeneu, emanadas das cítaras e siringes, anunciavam a união de Peleu e Tétis, os progenitores de Aquiles. Os imortais desfilaram para participarem do festim. E são os movimentos coloridos dos convivas, ao fazerem a sua aparição, que constituem mais um momento de exuberância pictórica na peça. Frescas de juventude e graça, as Musas 'de belas tranças' (115) chegaram em ritmo de dança, fazendo ressoar a terra sob a cadência leve das sandálias de ouro (*χρυσεοσάνδαλον ἴχνος*, v. 1042). Na sombra frondosa da ramaria, um primeiro raio de luz se insinua, como uma cintilação que atrai o olhar para os pés das Musas, os agentes da cadência desta aparição. Os versos seguintes são um quadro de configuração mais estática, que vem de alguma forma interromper

(114) Sobre a representação de Eros alado na pintura de vasos, cf., e. g., BEAZLEY, *ARV* I, p. 108, 27, 209, 167, 289, 1. Note-se aliás que, a presença de asas, aliada à juventude das figuras, é um factor de identificação de Eros, tal a abundância desse motivo.

(115) *Καλλιπλόκαμος* é um epíteto homérico para divindades femininas (cf. *Il.* XIV. 326, XVIII. 407). Também Helena recebe por vezes o mesmo epíteto (cf. *Pi. O.* 3. 1). Como epítetos das Musas, cf. ainda *Pi. P.* 1. 1 (*ἰοπλόκαμων*) e *I.* 7. 23 (*ἰοπλόκοισι*), em que intervém um dado cromático.

o desfile dos convivas divinos; mergulhamos com ele em plena festa (116). O seu protagonista é Ganimedes, o formoso escanção dos deuses, que prepara as libações. S. BARLOW (117) aprecia a descrição da metáfora pela qual a actividade do favorito de Zeus é descrita, que se enquadra no cenário deslumbrante em que as bodas decorrem:

*χρυσέοισιν ἄφυσσε λειβὰν
ἐν κρατήρων γυάλοις.*

‘das profundezas doiradas dos crateres tirava o vinho para as libações’ (118).

A metáfora contida em *γυάλοις* (cf. *Andr.* 1093), normalmente aplicada à natureza montanhosa, ‘os recessos das montanhas, os vales’, adjectivada com o epíteto *χρυσέοισιν* é uma pincelada feliz, do ponto de vista poético e plástico.

À penumbra da ramaria sucede-se abruptamente a radiação alva da areia (*λευκοφαῖ ψάμαθον*, v. 1054). Esse enquadramento luminoso é o cenário próprio para a dança circular das Nereides. Leves como o vento, as filhas das águas voltejaram, como levadas em rodopio por doce brisa.

Mais sombrios e mais imponentes, como convém à sua natureza, os Centauros avançaram em cavalgada. Coroavam-se de folhagem, trotando vigorosos por entre a ramaria, em grande grita.

Hércules, pelas suas penas e vitórias, converteu-se num símbolo da contingência humana e virilidade heróica, que profundamente sensibilizou o espírito helénico. Protagonista de mil aventuras, marcadas por uma enorme capacidade física em luta com o inimigo fantasmagórico, foi inspirador privilegiado dos cultores das artes de Apolo e das Musas desde época muito recuada (119). Na tragédia que dedica ao esforçado filho de Zeus, Eurípides recorda, através do coro, a pujança

(116) A estranheza desta suspensão levou alguns editores da peça a repudiarem os vv. 1049-1053 como espúrios. Cf. E. B. ENGLAND, *The Iphigenia at Aulis of Euripides*, New York, reimpr. 1979, p. 105.

(117) *The imagery of Euripides*, p. 112.

(118) Tradução de C. A. PAIS DE ALMEIDA, *Euripides. Ifigénia em Áulide*, Coimbra, 1974, p. 149.

(119) Sobre a antiguidade das representações plásticas de Hércules, cf. A. VIOLANTE, ‘Armi e armature di Heracles’, *Acme* 36. 2-3, 1983, pp. 189-202.

dos seus trabalhos (vv. 352-424); ainda que menos rica em ornamentos do que outros momentos líricos euripídianos, esta ode integra, porém, elementos cromáticos e formais que, aqui e ali, a enriquecem de tonalidades vibrantes (120). A vitória sobre o leão de Nemeia conferiu ao herói uma das suas insígnias tradicionais, a pele da fera. Mergulhando no bosque divino, Hércules arrostou o monstro que o habitava; envolveu-se então na pele fulva e cingiu o louro dos cabelos com a sua goela. Os tons quentes — rubro e louro — cercam a cabeça do herói, numa afirmação da valentia do guerreiro jovem e possante sobre a voracidade sangrenta da fera robusta. Como muito bem nota BARLOW (121), a forma passiva *ἀμφοκαλύφθη* retira da cena toda e qualquer acção imediata e o próprio acto de matar não é acentuado; o momento representado corresponde ao facto consumado e reproduz uma cena familiar através de inúmeras pinturas de vasos.

Bastante sucinto na descrição da vitória alcançada sobre o javali de Erimanto (vv. 375-379), o poeta aceita como concluída a acção, e concentra-se em dois epítetos cromáticos para descrever a fera: *χρυσοκάρανον*, 'de chifres de ouro', um hápax constituído, à boa maneira euripídiana, com o elemento *χρυσο-*, e *ποικιλόνωτον* 'de lombo matizado' (cf. supra p. 29).

Para lá do fluxo argênteo do Hebro (*ἀργυρορρύτων*, v. 386), o herói defrontou-se com os cavalos assassinos de Diomedes. O rubro salpica este quadro de voracidade e morte. Manchados de vermelho os estábulos que abrigavam os animais (*φονίαισι φάτναις*, v. 382), sangrentas as carnes humanas com que se deleitavam.

Mais rica em tons e formas é a descrição euripídiana do Jardim das Hespérides (vv. 395-400): por entre os ramos dourados, pendiam as maçãs, o fruto que a mão arrojada do herói devia colher. Poderoso obstáculo a esta empresa, uma serpente de dorso fulvo (*πυρρόνωτον*, hápax; cf. supra *ποικιλόνωτον*) guardava a árvore, enrolando-se, em robusta espiral, em redor do tronco. Forte do poder pictórico dos seus adjectivos, carecida de acção por que é responsável a omissão de formas verbais, esta ode é sobretudo um grande quadro, onde a violência natural nas façanhas de Hércules cede lugar à fantasia está-

(120) A respeito do significado dramático desta ode, cf. S. BARLOW, 'Structure and dramatic realism in Euripides' *Heracles*', *G&R* 29. 2, 1982, pp. 115-125.

(121) *Op. cit.*, p. 118.

tica de uma pintura (122). Com o rememorar dos trabalhos lendários do herói, Eurípides desanuviava um pouco a cena, num momento em que a incógnita da sua ausência entrega ao destino mais cruel os seres desprotegidos que dependem da força do seu braço, e antes de o herói mergulhar noutros reveses tão distantes dos encantos da vitória.

Após a consideração de abundantes exemplos em que Eurípides se revela como um artista vocacionado e conhecedor da pintura contemporânea, resta agora sumariar aqueles passos em que o trágico se refere expressamente à arte, ou dela utiliza a terminologia técnica. São estes elementos preciosos, se os quadros poéticos não fossem, por si só, suficientemente expressivos, para testemunharem a coexistência harmónica das duas artes num mesmo homem, a quem as Musas não negaram os seus dons.

A pintura aparece-nos, no teatro de Eurípides, como um processo de divulgar e perpetuar os mitos, e, com eles, a história lendária dos homens e das comunidades em que vivem. Foi através da pintura (*ὡσπερ ἐν γραφῇ νομίζεται*, *Ion* 271), que o jovem Íon, no isolamento das montanhas de Delfos, pôde conhecer, em pormenor, o mito de Ericciónio, o mesmo é dizer, as origens míticas de Atenas. A pintura desempenha assim uma missão cultural importante: é-lhe possível substituir-se à própria experiência e dar ao homem a visão de uma realidade que os seus sentidos jamais afloraram directamente. Hipólito obstinava-se em ignorar a existência do reino de Afrodite. Todo o conhecimento que tinha das práticas amorosas lhe provinha de vias indirectas:

*οὐκ οἶδα προᾶξιν τήνδε πλὴν λόγῳ κλύων
γραφῇ τε λεύσσω.*

(*Hipp.* 1004 sq.)

(122) Cf. S. BARLOW, *op. cit.*, p. 118. Sobre a cena do Jardim das Hespérides, cf. *ARV* II, 1313. 5, 1457. 8. Cf. ainda *Hipp.* 742-751; Eurípides é aqui mais discreto. Situa em pormenor o Jardim das Hespérides, no cabo do mundo, lá onde o mar sombrio termina e Atlas marca os limites do firmamento. Por sua vez as maçãs são, ainda aqui, o traço identificativo da paisagem do mito. Abundantes, jorram as fontes de ambrósia sobre uma terra ubérrima, que os deuses escolheram para seu reduto e onde Zeus instalou o seu tálamo nupcial.

‘Nada conheço dessas práticas, a não ser pelo que ouço dizer e pelo que vejo nas pinturas’.

Também Hécuba, que compara o seu destino ao navio baloçado por ondas tempestuosas, reconhece, em palavras semelhantes às de Hipólito, que tudo que sabe da vida marítima lhe advém do que ouvira dizer ou vira em pinturas (123).

*αὐτὴ μὲν οὐπω ναὸς εἰσέβην σκάφος,
γραφῆ δ' ἰδοῦσα καὶ κλύουσ' ἐπίσταμαι.*

(Tr. 686 sq.)

Sobre a realidade, a arte pode exercer um trabalho de aperfeiçoamento, que faz da imagem plástica a dimensão engrandecida e melhorada do original (cf. Pl. R. 472d). À pura imitação do real, sobre põe-se a potência da criação artística. É assim que Antígona vê Hipómedon às portas de Tebas (*Ph.* 126 sqq.), não como o vulgar guerreiro, mas antes o vulto gigantesco, radioso e de uma força sobre-humana, ‘semelhante aos gigantes da pintura’.

A arte do pintor e a sua técnica serviram a Eurípides de motivo para a criação de algumas metáforas. Acabrunhada pelo desabar de desgraças sobre a sua vida, outrora auspiciosa, Hécuba convida Agamémnon a envolvê-las num olhar e a ponderá-las numa visão simultaneamente de pormenor e de conjunto, como o pintor ao motivo da sua tela (*Hec.* 807 sq.).

Também Helena, lançada pela beleza para um destino cruel, suspira pela capacidade que tem a arte do retrato de apagar e substituir os traços de um rosto.

*εἶθ' ἐξαλευφθεῖσ' ὡς ἄγαλμ' ἀθῆις πάλιν
αἴσχιον εἶδος ἀντὶ τοῦ καλοῦ λαβόν.*

(Hel. 262 sq.)

(123) Curiosamente, embora sejam inúmeras as representações de embarcações nos vasos gregos, não há testemunho do tema das viagens por mar, propriamente dito, facto que é extensivo à grande pintura. Eurípides vem preencher esta lacuna, e, pela boca de Hécuba, afirma não apenas a existência, mas a vulgaridade desse motivo na pintura contemporânea.

‘Oxalá as minhas feições, como um retrato, pudessem ser apagadas e substituídas por outras, e que a fealdade, não a beleza, fosse o meu dote ...’ (124)

É ainda a fragilidade e inconsistência da pintura, que facilmente se apaga, que permite a comparação da arte com a felicidade humana, que uma só pincelada desvanece.

τὸν ὄλβον οὐδὲν οὐδαμοῦ κρίνω βροτοῖς,
ὁ γὰρ ἐξελείπει ὅῃον ἢ γραφήν θεός (125).

A produção plástica é sensível, na obra de Eurípides, no uso de algumas palavras que pertencem à terminologia técnica da pintura.

Γραφή e *γραφεύς*, a designação da pintura e do seu cultor, têm, no séc. V, uma utilização banalizada, em paralelo com a referência ao acto da escrita. Esta coexistência de sentidos permite a Platão, já no século seguinte, equacionar as actividades do poeta e do pintor (R. 377 e) (126).

Μορφή equivale a ‘forma’ e por vezes associa-se a outros vocábulos de conotação plástica, como *τόπωμα* ‘contorno’ ou *σχῆμα* ‘figuração, esboço’. *Τόπωμα* usa-se normalmente para o que é modelado, com ideia de volume (cf. S. *El.* 54, a respeito de uma urna feita de bronze), mas também para o desenho de um esboço (Phld. *Rh.* 2. 34S). É com a expressão *μορφῆς τόπωμα* (E. *Ph.* 162) que Antígona define os contornos de Polinices, mal perceptíveis à distância. *Σχῆμα* ou *μορφῆς σχῆμα* podem aplicar-se ao aspecto exterior de uma pessoa (cf. *Ion* 238, *I. T.* 292; cf. ainda A. *Th.* 488), ou às linhas de uma obra de arte, como a égide de Atena (cf. *Ion* 992). *Σχῆμα* é usada em Platão (R. 373b, *Grg.* 465b, 474e, *Lg.* 668e, 797c) associada a cor, como os dois elementos que definem o aspecto exterior de um objecto, ‘forma e cor’, *τὰ σχήματα καὶ χρώματα* (cf. *Pl. Crit.* 432b 6-7, que aplica a expressão à pintura, como a arte que combina os dois elementos

(124) Ἄγαλμα designa, em geral, a obra do escultor (cf. Arist. *Pol.* 1336 b 15, μήτε ἄγαλμα, μήτε γραφή); pode, no entanto, reportar-se também à pintura: vide LIDDELL-SCOTT, s. v.

(125) Em R. 500-501, Platão estabelece uma metáfora semelhante, entre o legislador e o pintor; como o pintor que apaga antes de recomeçar a sua obra, também o legislador deve esquecer o código anterior e partir para conceitos novos.

(126) Cf. E. KEULS, *Plato and Greek painting*, Leiden, 1978, pp. 36 sq.

numa imagem). E. KEULS (127) suspeita, neste uso platónico, a ocorrência de uma frase padrão da linguagem da pintura.

A riqueza do traçado das linhas, o aparato do desenho podia indicar-se com o adjectivo *δαιδάλεος*, que Homero aplicara ao trabalho dos metais (*Il.* IV. 135, VIII. 195, XIX. 380), e já Hesíodo usara a respeito de um bordado. Também Eurípides o aplica nesta acepção, em *Hec.* 470, na descrição do *peplos* de Atena. Embora relativo, antes de mais, à escultura, a amplitude desta terminologia abrangeu mais tarde a pintura (Opp. C. I. 335). É neste sentido amplo de 'obra de arte' que ocorre em Eurípides, fr. 372N²:

*τὰ δαιδάλεα πάντα κινεῖσθαι δοκεῖ
λέγειν τ' ἀγάλμαθ'.*

'Todas as obras de arte parecem mover-se, e as estátuas parecem falar'.

Ainda ligado à técnica da pintura, generalizou-se todo um leque vocabular com base na palavra *σκιά*, que designou o novo processo do claro/escuro (cf. Plu. 2. 863e; D. H. *Is.* 4; Longin. 17. 3; *σκιαγραφέω*, Pl. *R.* 523b; *σκιάζω*, Luc. *Zeux.* 5). É curioso notar que, embora em Eurípides *κατάσκιος* (*Ph.* 654), *σνοσκιάζον* (*Ba.* 1052), *σκιεῶ* (*I. T.* 1246) apareçam usados num sentido não técnico, antes tradicional de qualificar o arvoredo, ocorrem em contextos de clara feição plástica.

Significativos pela frequência com que ocorrem são todos os termos portadores de sensações visuais. A fusão de narrativa com visão ou espectáculo justifica a vivacidade de alguns quadros euripidianos: Tebas ocupada, através dos olhos de Antígona, a armada aqueia em Áulis, através dos olhos das mulheres do coro, a morte de Penteu ou da rival de Medeia, através do testemunho do mensageiro. Por fim, os qualificativos cromáticos ganham com Eurípides um relevo particular, sugerido pela abundância de compostos saídos da sua própria pena, como um suplemento a adicionar-se à herança épica e lírica.

A produção euripidiana oferece-nos, assim, inúmeros exemplos pictóricos, que aqui procurámos reunir, orientados não por um critério cronológico, ainda que este tivesse o mérito de evidenciar o entusiasmo crescente do poeta por estes motivos, mas sobretudo por uni-

(127) *Op. cit.*, p. 37.

dades temáticas, que, de alguma forma, salientem as principais coordenadas de inspiração e inserção dos grandes quadros eurípidianos.

Algumas conclusões é legítimo tirar da apreciação desta longa série de momentos pictóricos na tragédia de Eurípides. Se não está ao nosso alcance comprovar o testemunho da *Vita Euripidis* que o aponta como um artista da pintura, antes de se dedicar à poesia, é, pelo menos, transparente a sensibilidade e o entusiasmo que as artes plásticas nele despertaram. Mais significativos do que as referências escassas que Eurípides faz à pintura, são sem dúvida os múltiplos quadros em que executa as normas técnicas que uma revolução preponderante acabava de impôr às criações pictóricas. Essas telas poéticas aparecem um pouco por todo o lado na estrutura da tragédia, com inteira propriedade no prólogo ou no párodo, nos estásimos ou nas falas dos mensageiros. Em cada um destes momentos a gradação do ornamento poético é doseada de acordo com objectivos concretos: apoiar o enquadramento dramático e cénico, alargar indefinidamente as fronteiras espaciais da acção, trazer à presença do público os acontecimentos extra-cénicos.

Por outro lado, se o gosto do poeta pelo visualismo é um traço que se revela desde as primeiras produções — *Alceste* ou *Hipólito* — vai, com o tempo, ganhando um peso crescente, até se impor pela insistência e variedade que revela nas produções mais recentes, como *Íon* ou *Ifigénia em Áulis*, por exemplo. Este processo, que funcionava prioritariamente como um factor complementar da acção, orienta-se num sentido de progressiva independência e individualidade, que, através de um objectivo catártico, o conduz à função extrema de *ἐκφρασις*, liberto de uma conexão evidente com o curso da intriga. O impulso dado por Eurípides ao visualismo no seu teatro é, para além da manifestação de uma orientação estética pessoal da sua sensibilidade de artista, um sintoma da posição crítica e céptica do poeta em relação ao mito. Ao retomar os temas tradicionais, Eurípides parece inconformado com a visão apenas veiculada pela crença mítica, e tomado de uma confiança crescente no 'ver' humano, entregue ao esforço entusiasta de perceber pela própria capacidade do seu *νοῦς*. À crise gerada pela perda da fé mítica, sucede-se o caminho ascendente do valor da capacidade 'visiva' e autónoma do homem.

As grandes temáticas a que obedecem estes momentos plásticos são comuns aos hábitos implantados na pintura, como os vasos, à falta dos grandes quadros, abundantemente documentam. Antes de

mais a paisagem, logo o mito, os temas guerreiros e as cenas de interior se revelam como os preferidos. Da paleta de Eurípides saem os grandes planos, os horizontes amplos, povoados de figuras cuidadosamente dispostas, diversificadas pela atitude, ricas de vida interior. O mesmo cenário pode servir de pano de fundo a situações contrastantes, a agitação da guerra, a frescura da paz, o fascínio do transcendente nas cenas mitológicas. Mas Eurípides é também o autor hábil dos primeiros planos, onde um foco incide sobre um ser ou objecto em particular, e então o colorido, os contrastes claro/escuro, os efeitos de luz são a marca da qualidade do artista.

Se é verdade que toda uma técnica, que toma consciência de si própria e das suas potencialidades, ditou estas telas, não é menos verdade que a herança literária proporcionava ao poeta variadas sugestões. Homero e Píndaro sobretudo haviam permeado a poesia de interferências constantes de visualismo e criado versos marcados pela nota sensitiva. Forma e cor haviam sido traços marcantes e permanentes na produção poética grega nas suas várias realizações. Mas olhar um quadro homérico e um euripídiano é olhar, lado a lado, uma pintura arcaica e uma clássica, é pressentir no trágico a prática das regras com que Polignoto ou Apolodoro, na segunda metade do séc. V, criaram a verdadeira pintura. Também as telas poéticas se libertam aos poucos da rigidez arcaica, e ganham em realismo, movimento e colorido. O adjectivo, o morfema por excelência destas criações, conhece um alargamento estético imparável, que, sem negar as suas tradições, proporciona efeitos até então insuspeitados. Mais do que o poder visual desses qualificativos, é a sua concertação harmoniosa ou contrastante que consuma uma tela impressionista, onde cada pincelada se anula para se integrar num efeito de conjunto, que só à distância se capta em plenitude.

Belas, sugestivas, harmoniosas, estas imagens de que Eurípides foi, na tragédia, o grande criador, serão talvez um fiel testemunho dessa outra arte que se apagou para sempre da vista dos homens, saída da criatividade surpreendente de um povo: a pintura grega.