**Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas**

Márcio Mauá Chaves Ferreira

**Os Cantos de Sófocles:
Tradução e análise de gênero e metro das passagens
líricas d’*As Traquínias, Ajax e Antígona*.**

**São Paulo
2014**

Márcio Mauá Chaves Ferreira

**Os Cantos de Sófocles:
Tradução e análise de gênero e metro das passagens
líricas d’As *Traquínias*, *Ájax* e *Antígona*.**

**Dissertação apresentada ao
Departamento de Letras Clássicas e
Vernáculas (DLCV) da Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas
(FFLCH) para a obtenção do título de
Mestre em Literatura Grega.**

**Orientadora: Profa. Dra. Paula da
Cunha Corrêa.**

**São Paulo
2014**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo da Publicação

Nome: FERREIRA, Márcio Mauá Chaves.

Título: Os Cantos de Sófocles: Tradução e análise de gênero e metro das passagens líricas d'As *Traquínias*, *Ájax* e *Antígona*.

Dissertação apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (DLCV) da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) para a obtenção do título de Mestre em Literatura Grega.

Aprovado em

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Agradecimentos

À CAPES, pelo auxílio que possibilitou a realização desta pesquisa; à Professora Doutora Paula da Cunha Corrêa, pela orientação paciente e generosa atenção; aos membros da banca de qualificação, os Professores Doutores Trajano Vieira e José Marcos Macedo, pela elucidativa arguição; aos Professores Doutores Giuliana Ragusa, Paula da Cunha Corrêa, novamente, e Alexander Sens, pelo curso de pós-graduação sobre poesia lírica grega, que muito contribuiu para a minha formação e para este trabalho; ao Professor Doutor André Malta, pela leitura e comentário atenciosos das primeiras traduções, ainda em fase de projeto, pela arguição no seminário de pós-graduação de uma das seções deste trabalho, e pelo agradável e proveitoso convívio no grupo *ἑπὲα πτερόεντα*, onde tanto aprendi; aos membros mais constantes desse grupo, Vicente Sampaio, Maria Eduarda de Oliveira e Fernando Schirr, pelos mesmos motivos; ao NELE (Núcleo de Estudos de Línguas Estrangeiras), pela calorosa acolhida e total confiança; ao Alexandre Mauá, pela revisão do texto grego; aos meus pais e aos meus irmãos, por serem meus pais e meus irmãos; e, por fim e por tudo, à Flávia.

Resumo

FERREIRA, Márcio Mauá Chaves. **Os Cantos de Sófocles: Tradução e análise de gênero e metro das passagens líricas d'As *Traquínias*, *Ájax* e *Antígona***. 2014. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2014.

A presente pesquisa tem a finalidade de traduzir as passagens líricas de três tragédias de Sófocles, *As Traquínias*, *Ájax* e *Antígona*, e analisá-las do ponto de vista dos elementos de gênero nelas encontrados e dos metros e estrofes que compõem sua estrutura. Na parte introdutória do trabalho, a cronologia das peças elegidas e as características de forma e conteúdo que apresentam em comum são discutidas com o fim de se mostrar que, se não formam um primeiro grupo de tragédias, como pretendem alguns autores, seriam ao menos as mais antigas dentre as peças supérstites de Sófocles. O primeiro capítulo da primeira parte da dissertação estabelece uma comparação entre os metros e os tipos de estrutura estrófica empregados nos poemas sob análise e aqueles presentes nas composições dos poetas líricos não dramáticos. O segundo capítulo divide-se em cinco seções, cada uma com um poema tomado como caso de estudo para por em questão um gênero determinado e a sua relação com o poema escolhido: (i) o párodo d'*As Traquínias* (hinos e preces da tradição grega); (ii) o canto monostrófico (205-24) da mesma peça (ditirambo, peã e cantos nupciais [*hymenaios*, *epithalamios*]); (iii) o primeiro estásimo também dessa tragédia (odes epinícias); (iv) o seu segundo estásimo (canção de boas-vindas [*prosphonetikon*]); (v) e o primeiro *kommós* (806-82) de *Antígona* (lamento fúnebre [*threnos*]). As traduções das passagens elegidas, antecedidas por uma nota a respeito de seus critérios, formam a segunda parte da dissertação, que se finda então com as considerações finais, que buscam dar maior unidade ao trabalho, relacionando não só os dois capítulos da primeira parte, mas os poemas não tratados de modo específico naquelas cinco seções dessa primeira parte com os temas nela trabalhados ao longo da pesquisa. Como apêndice ao trabalho há a escansão de todos os poemas traduzidos e um glossário com todos os metros encontrados nos poemas, sua classificação e abreviatura.

Palavras-chave: Sófocles, tragédia, lírica, metro, gênero, tradução.

Abstract

The present research aims to translate the lyrical passages of three Sophoclean tragedies, *Trachiniae*, *Aias*, *Antigone*, and analyze them in terms of the elements of genre found therein and of the strophes and meters that make up its structure. In the introductory part of the work, the chronology of the selected plays and the form and content features they have in common are discussed so as to demonstrate that, if they do not constitute a first group of tragedies, as some authors claim, they should at least be placed among the oldest extant plays by Sophocles. The first chapter of the first part of the dissertation provides a comparison between the meter and the types of strophic structure employed in the poems under consideration and those present in the compositions of non-dramatic lyric poets. The second chapter is divided into five sections, each with a poem taken as a case study concerning a particular genre and its relationship with the poem chosen: (i) the *parodos* of *Trachiniae* (hymns and prayers of the Greek tradition); (ii) the monostrophic song (205-24) of the same play (dithyramb, paian and wedding-song [*hymenaios*, *epithalamios*]); (iii) the first *stasimon* also of this tragedy (epinician odes); (iv) its second *stasimon* (welcome-song [*prosphonetikon*]), (v) and the first *Antigone*'s *kommos* (806-82) (dirge [*threnos*]). The translations of the selected passages, prefaced by a note regarding their criteria, form the second part of the dissertation, which then ends with concluding remarks that seek to give greater unity to the work, relating not only the two chapters of the first part, but also the poems not treated specifically in those five sections of the first part with the themes that were elaborated there during the research. As an appendix to this work there is a scansion of all translated poems and a glossary with all meters found in the poems, their classification and abbreviation.

Keywords: Sophocles, tragedy, lyric, metre, genre, translation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: <i>As Traquínias, Antígona e Ajax</i>	10
I.1. Cronologia.....	10
I.2. Outros pontos de contato	16
 PRIMEIRA PARTE: As passagens líricas e suas características	20
 Capítulo 1 – Comparação de metros e estrofes. A poesia lírica e a tragédia	23
1.1 Formas estróficas	23
1.2 Metros	30
1.3. Os arranjos de cantos e recitações	34
1.4. Conclusão: o diverso dentro do diverso	35
 Capítulo 2 – Elementos de gênero	37
2.1. Um Hino ao Sol. O Párodo d’ <i>As Traquínias</i>	37
2.2. <i>As Traquínias</i> (205-224). Um exemplo mais complexo.....	50
2.3. Ecos epinícios no Primeiro Estásimo d’ <i>As Traquínias</i>	56
2.4. 2º Estásimo d’ <i>As Traquínias</i> . <i>Prosphonetikon</i> e <i>nostos</i>	67
2.5. O lamento de Antígona: morte em vida e núpcias com o Hades (806-82).....	79
 SEGUNDA PARTE – Traduções	98
Nota sobre as traduções	99
 Capítulo 1 – <i>As Traquínias</i>	104
1.1. Párodo (94-140)	105
1.2. Canto Coral Astrófico (205-224).....	107
1.3. Primeiro Estásimo (497-530).....	108
1.4. Segundo Estásimo (633-662).....	109
1.5. Terceiro Estásimo (821-861).....	110
1.6. <i>Kommós</i> Astrófico (878-895).....	112
1.7. Quarto Estásimo (947-970).....	113

1.8. Héracles, Anciã, Hilo (1004-1043).....	114
Capítulo 2 – Antígona	116
2.1. Párodo Epirremático (100 - 161).....	117
2.2. Primeiro Estásimo (332-375).....	119
2.3. Segundo Estásimo (582-625).....	121
2.4. Terceiro Estásimo (781-800).....	123
2.5. Primeiro <i>Kommós</i> (806-882).....	124
2.6. Quarto Estásimo (944-987).....	127
2.7. Quinto Estásimo (1115-1152).....	129
2.8. Segundo <i>Kommós</i> (1261-1346).....	131
Capítulo 3 – Ajax	134
3.1. Párodo Lírico (172 - 200).....	135
3.2. <i>Amoibaion</i> (201- 262).....	136
3.3. Primeiro <i>Kommós</i> (348-429).....	138
3.4. Primeiro Estásimo (596-645).....	140
3.5. Segundo Estásimo (693-718).....	143
3.6. Epipárodo Astrófico (866-878).....	144
3.7. Segundo <i>Kommós</i> (879-960).....	145
3.8. Terceiro Estásimo (1185-1222).....	148
CONSIDERAÇÕES FINAIS	149
APÊNDICE I – Escansão do poemas traduzidos	158
APÊNDICE II – Glossário métrico	177
BIBLIOGRAFIA	180

I - INTRODUÇÃO: *As Traquínias*, *Antígona* e *Ájax*.

I.1. Cronologia.

Diversamente do que se passa com *Filoctetes* (409 a.C.) e *Édipo em Colono* (401 a.C.), cujas datas de produção, a de *Édipo em Colono* já póstuma, são oferecidas pelas *didascalai*¹, não há para nenhuma das três peças a serem aqui estudadas qualquer fonte segura para o estabelecimento de sua datação. Nota-se, contudo, por parte dos estudiosos um consenso segundo o qual elas formariam um primeiro conjunto no interior das obras supérstites de Sófocles, ou seriam ao menos as três primeiras na ordem de sua composição.

De acordo com uma das três *hypotheses* presentes nos manuscritos de *Antígona*², seu autor teria sido condecorado com a *strategia* em Samos após o seu sucesso com a produção dessa tragédia. Sabe-se que a expedição a Samos se deu em 441-440, e, “quer de fato a eleição de Sófocles tenha devido algo à popularidade de *Antígona*, quer não, essa explicação jamais poderia ter sido dada se a peça não tivesse sido produzida em data pouco anterior - um ou dois anos - à da expedição”.³ Nesta data, segundo Griffith, bem se enquadrariam várias características estruturais e estilísticas da tragédia, “em particular, a técnica do diálogo com três atores, mais integrada e ‘avançada’ do que em *Ájax* ou n’*As Traquínias*, mas menos do que em *Édipo Rei* (512-648, 1110-85), *Electra*, *Filoctetes* (865-1080) e *Édipo em Colono* (...); a ausência de

¹ Listas de datas e títulos de *performances* nas competições dramáticas anuais, primeiro compiladas por Aristóteles, e subsequentemente usadas por *scholars* alexandrinos e posteriores. Ver Griffith (1999, p. 1).

² *Hypoth.* 1. 13-14.

³ Winnington-Ingram (1980, p. 341).

corais líricos astróficos, presentes apenas em peças tardias de Sófocles⁴; e a ausência de *antilabē*⁵, mais comum em peças posteriores do que em *Ájax* e n’*As Traquínias*”⁶.

Ájax, por seu turno, não havendo documento algum que sequer insinue a data de sua produção, é frequentemente considerada, “com base em fundamentos inconclusivos”⁷, a mais antiga das peças existentes. Reinhardt⁸, por exemplo, ao deter-se sobre o diálogo entre Atena e Odisseu no final do prólogo da peça (v. 118 ss), pergunta-se de onde afinal adviria o caráter tão vingativo de uma deusa que chega ao ponto de se divertir com o homem que ela mesma traiu; uma deusa que denuncia sua vítima, aponta-lhe o dedo e expõe-na. Nada de épico teria essa deusa, assim como épicos não seriam os seus ensinamentos. Se, por outro lado, se trata de um traço propriamente sofocleano, por que não se faz ele presente em nenhuma outra parte da obra do dramaturgo? A resposta de Reinhardt ampara-se na célebre passagem de Plutarco na qual se lê que o próprio Sófocles teria efetuado uma distinção relativa a três fases sucessivas de seu estilo, tendo ele na primeira delas aprendido a pompa, a majestade (ὄγκος) de Ésquilo⁹. Pois bem, a originalidade desta peça não se poderia explicar “nem por uma inexperiência de seu autor, nem por um capricho do poeta: ela atesta a influência de um modelo, e um estilo ainda ligado ao arcaísmo. (...) Graças a ela, nós estamos seguros de poder incluir *Ájax* entre as suas primeiras peças. Ela é a mais matinal dentre aquelas que nos foram transmitidas, bem mais, em todo caso, que *Antígona*, à qual se atribui comumente este lugar”¹⁰. Winnington-Ingram, como se

⁴ Não é fácil compreender como Griffith classificaria o canto sem correspondência estrófica (205-224) d’*As Traquíneas*, que ele mesmo considera peça da fase inicial de Sófocles, como se viu no ponto acima e no seguinte.

⁵ Cisão do trímetro jâmbico e seu compartilhamento entre dois personagens quando dialogam.

⁶ Griffith (1999, p. 2).

⁷ Winnington-Ingram (1980, p. 341).

⁸ Reinhardt (1933, p. 34-35).

⁹ *Mor.* 79 b. As outras duas fases de seu estilo seriam, respectivamente, τὸ πικρὸν καὶ κατὰ τεχνὸν τῆς αὐτοῦ κατασκευῆς e τὸ τῆς λέξεως εἶδος ὅπερ ἐστὶν ἠθικώτατον καὶ βέλτιστον.

¹⁰ Reinhardt (1933, p. 35).

viu¹¹, embora desconfie de argumento tão peremptório, não deixa, contudo, de entender que há “razões técnicas e estilísticas para situá-la (*Ájax*) num momento relativamente antecipado da produção de Sófocles¹²”.

Diante da questão que qualifica como “um dos mais notórios problemas nos estudos sofocleanos”¹³, Easterling sintetiza e divide em três tópicos os resultados das tentativas que alguns estudiosos empreenderam para datar ou, ao menos, situar *As Traquínias* ao lado das outras peças do seu autor em um esquema cronológico aproximado: (i) *As Traquínias* em relação às outras peças de Sófocles; (ii) *As Traquínias* em relação às peças de Ésquilo e Eurípides; (iii) possíveis relações com eventos externos.

Mesmo pondo em dúvida pressupostos teóricos que nortearam a análise de Reinhardt¹⁴, ela se vê obrigada a reconhecer que “se compararmos *As Traquínias* (e *Ájax*) com uma peça inegavelmente tardia como *Filoctetes*, poderemos ver diferenças claras de forma e maneira (‘manner’): há menos diálogo nas peças supostamente anteriores, os discursos são mais formais e elaborados, o estilo menos ligeiro e íntimo¹⁵”. À mesma conclusão chegam Webster e Earp¹⁶ em seus estudos sobre o estilo de Sófocles, e Stinton, em artigo sobre o hiato interlinear nos trímetros jâmbicos¹⁷, demonstrou que n’*As Traquínias*, mais do que em qualquer outra peça de Sófocles, a ocorrência deste expediente é evitada quando o sentido transborda de um verso a outro (‘non-stop hiatus’), sendo *Antígona* e *Ájax* as duas outras tragédias a apresentar o menor número de hiatos deste tipo. Ainda como um possível indício de proximidade temporal

¹¹ Ver notas 7 e 14.

¹² Winnington-Ingram (1980, p. 341).

¹³ Easterling (1982, p. 19).

¹⁴ A dúvida, aqui, se dá em relação ao pressuposto de que as tragédias, à medida que fossem sendo compostas, necessariamente ‘evoluíam’ do ponto de vista de sua composição. Essa dúvida é compartilhada com a de Ll-Jones na introdução à sua tradução do livro de Reinhardt.

¹⁵ Easterling (1982, p. 20).

¹⁶ Webster (1936, cap. 7). Earp (1944, pp. 77-79 e 108).

¹⁷ Stinton (1977, p. 67-72).

das datas de composição d'*As Traquínias* e de *Ájax*, Korzeniewski aponta acentuadas correspondências entre a descrição, no párodo (94-140) da primeira peça citada, do sofrimento de Dejanira, causado pela ausência de Héracles, e a dos sofrimentos tanto dos próprios membros do Coro que padecem em Troia, como da mãe de Ájax quando souber da doença que lhe acomete o filho, ambos narrados, o segundo de modo imaginário, no primeiro estásimo (596-645) da segunda¹⁸.

O estabelecimento de vínculos entre *As Traquínias* e outras tragédias compostas pelos outros dois principais tragediógrafos não é, para efeito de datação, tarefa simples. Quando os 'topoi' são compartilhados pelos autores, é de se esperar que a linguagem por eles empregada seja também similar, e, mesmo que entre duas tragédias se possa admitir uma ligação mais estreita, que vá além deste mero compartilhar de um tema comum, fazendo mesmo notar uma forte semelhança entre os dois textos e possíveis alusões de um a outro, não é fácil afirmar qual deles afinal surgiu em primeiro lugar, a menos que seja possível apontar num texto uma inequívoca citação a outro. Exemplos do primeiro caso são a tão comentada relação entre o discurso da ama que narra o adeus de Dejanira n'*As Traquínias* (900-922) e a fala da serva que discorre sobre a despedida de sua senhora, Alceste, na tragédia homônima de Eurípedes, e o paralelo entre os rogos por morte de Héracles (*Traq.* 1003-1006) e os de Hipólito (*Hip.* 1371-1388)¹⁹, tópicos provavelmente compartilhados. Um exemplo do segundo, as alusões²⁰ a *Oresteia* de Ésquilo quando, por exemplo, Héracles n'*As Traquínias* (1051-2) descreve o manto que

¹⁸ Korzeniewski (1962, pp. 151-2): "Diese Gemeinsamkeiten lassen sich vielleicht aus der zeitlichen Nähe der beiden Dramen erklären". As concordâncias (Übereinstimmungen) por ele explicitadas são as seguintes: (98) πόθι ναίει // (596) σὺ μὲν που ναίεις; (105) ἄθλιον // (600) τλάμων; (104) αἶι,... (106) οὐποτ' εὐνάζειν ἄδακρύτων // (604) ἀνήριθμος αἶεν εὐνώμαι; (110) τρύχεσθαι // (605) τρυχόμενος; (111) κακὰν ... ἐλπίζουσιν αἶσαν // (606) κακὰν ἐλπίδ' ἔχων; (120) ἀναμπλάκητον "Αἶδα σφε δόμων ἐρύκει // (607) ἔτι μέ ποτ' ἀνύσειν τὸν ἀπότροπον αἰδέηλον "Αἶδαν; (105) οἶα τιν' ἄθλιον ὄρνιν, οὐποτ' εὐνάζειν ... πόθον // (628) οὐδ' οἰκτρᾶς γόον ὄρνιθος ἀηδοῦς ἦσει; (118) πολύπονός // (637) πολυπόνων.

¹⁹ Ver Stinton (1976, p. 143).

²⁰ Apontadas por Webster (1936, p. 164-180).

a filha de Eneu atou sobre seus ombros como “Ἐρινύων / ὑφ’αντὸν ἀμφίβληστρον”, aqui sim, ao que parece, referência certa a *Agamemnon*²¹. Pouco se avança, pois, na atribuição de uma data a *As Traquínias* com base nas possíveis relações entre ela e as peças dos outros tragediógrafos, visto que as únicas alusões inequívocas que nela se encontram não acarretam outra consequência senão identificar como possível data mais antiga para esta tragédia o ano 457, “data antes da qual poucos estudiosos sérios situariam a produção desta tragédia²²”.

Ainda mais duvidoso que os outros dois acima citados é o critério de datação das peças que tem como fundamento as supostas referências a eventos históricos que a elas teriam sido contemporâneos ou por pouco tempo lhes antecedido. Ao observar em *Édipo Rei* a adição da peste aos males em que se incorre por ato de poluição e a responsabilização de Ares por seu advento, Knox²³ toma isso como alusão à grande peste de Atenas (430 a.C.) depois da qual, portanto, a tragédia teria sido composta. N’*As Traquínias*, no entanto, em que pese o esforço expendido por alguns autores²⁴, não parecem fazer-se notar quaisquer referências plausíveis, ou seja, cuja interpretação não dependa em grande parte de um alto grau de arbitrariedade, a fatos históricos que lhe estariam próximos no tempo.

Desse quadro se extrai, por um lado, uma quase unanimidade entre os estudiosos no que diz respeito ao fato de estas três tragédias – *Ájax*, *As Traquínias* e *Antígona* – formarem um grupo mais antigo de peças ou, ao menos, ainda que não consideradas um

²¹ Comparar a passagem citada d’*As Traquínias* com Ag. 1382 e 1580, em que o manto usado por Clitemnestra no assassinato de Agamêmnon é descrito respectivamente como ἄπειρον ἀμφίβληστρον e ὑφ’αντοῖς ... πέπλοις Ἐρινύων, e Tr. 1057 ἀφράστῳ τῇδε χειρωθεὶς πέδῃ com Cho. 493 πέδαις γ’ἀχαλκεύτοισι θηρευθεὶς e Cho. 982 πέδας τε χειροῖν καὶ ποδοῖν ξυνωρίδα. Ambas, novamente, descrições metafóricas (imagem da corrente) do manto em que tanto Hércules quanto Agamêmnon foram mortos.

²² Easterling (1982, p. 22).

²³ Citado por Winnington-Ingram (1980, p. 342).

²⁴ Por exemplo Ronnet, Campbell, Hommel e Dolia, todos citados com seus respectivos argumentos por Easterling (1982, p. 23).

conjunto coeso, serem as primeiras na ordem de composição em relação às outras peças de Sófocles que restaram completas; por outro, a discordância não é pequena entre os comentadores quando se trata de estabelecer uma ordem rigorosa entre elas. Assim, Lloyd-Jones, embora desconfiando da conhecida história segundo a qual a assunção ao posto de *strategos* se teria dado em função do sucesso de *Antígona* e suspeitando da interpolação de passagens de esquiliana grandiloquência (ὄγκος) no texto de *Ájax*, vendo-a mais como uma peça de maturidade não muito anterior a *Édipo Rei*, faz a seguinte conjectura: “As *Traquínias* e *Antígona* podem pertencer aos anos cinquenta ou quarenta do século quinto, *Ájax* e *Édipo Rei* aos anos trinta ou vinte, e *Electra* ao período entre 420 e 410”²⁵. Tem-se, portanto, conforme Lloyd-Jones, sem que se estabeleça um grupo, a seguinte ordem: *As Traquínias*, *Antígona* e *Ájax*. Por outro lado, no apêndice de cronologia do seu livro sobre Sófocles, W-Ingram traça o panorama a seguir: “um conjunto de peças relativamente iniciais, cuja ordem não se pode determinar; *Édipo Rei* no início ou meio dos anos vinte; e um de peças relativamente tardias ou muito tardias, uma de data incerta.”²⁶ As peças aqui em questão são justamente as que formam o primeiro grupo a que o autor se refere; *Electra*, a de data incerta do segundo grupo. Lesky²⁷, enfim, mantém a mesma estrutura de grupos, com as mesmas tragédias em cada um, mas, seguindo Reinhardt, atribui a *Ájax* o primeiro lugar na tábua cronológica das peças restantes e, dele discordando, confere o segundo lugar a *Antígona* e o terceiro as *As Traquínias*, sem, contudo, deixar de participar da resignação de Kamerbeek que, na introdução aos seus comentários a *As Traquínias*, mesmo

²⁵ Lloyd-Jones (1994, p. 9, vol. I).

²⁶ Winnington-Ingram (1980, p. 343).

²⁷ Lesky (1983, p. 132).

aproximando-a de *Ájax* e *Antígona* confessa sua inabilidade para lhe conferir uma data mais precisa²⁸.

I.2. Outros pontos de contato

Uma técnica relativamente pouco avançada e integrada no trato dos diálogos com três atores, pequena ou nenhuma (*Antígona*) ocorrência de *antilabē*, a presença diminuta de certo tipo de hiato interlinear, um número menor de diálogos em relação às peças mais tardias, discursos mais formais e elaborados, e um estilo mais lento e menos familiar, são alguns dos atributos destas três tragédias, que já foram expostos acima quando se tratou da questão relativa ao estabelecimento das datas de sua produção e à sua possível inserção numa tábua cronológica. Outros pontos comuns dessas peças, tanto estruturais, quanto de conteúdo, mas não necessariamente ligados à questão de sua cronologia²⁹, parecem, a título de justificativa da sua escolha e para que se mostre ainda outras relações que elas mantêm entre si, dignos de menção. São eles:

(i) As três dividem-se em duas partes, o que não significa necessariamente uma falha em sua composição³⁰. O momento de cisão se dá entre a morte do(s) personagem(ns) principal(ais) e o que se lhe segue. Assim, após o suicídio de *Ájax*, a tragédia passa, com o corpo do herói ainda diante de todos, a versar sobre a questão do

²⁸ Kamerbeek (1970, p. 29, vol. II). Mesmo o “only probable *terminus ante quem*” de que Kamerbeek diz ter conhecimento – isto é, a referência à história de Iole em um canto coral do *Hipólito* de Eurípides (545-554) – é duvidoso pelos motivos já expostos (mesmo ‘topos’). As alusões, por sua vez, ao tema do manto feitas em Baquilides XVI – que também não se sabe se é anterior ou posterior à peça de Sófocles – podem apontar para a popularidade do mito advinda de fontes mais antigas; v. Easterling, ob. cit., pág. 15-16.

²⁹ Tomando-se, por exemplo, o primeiro ponto de que se falará, isso quer dizer que o fato de as três peças restantes supostamente mais antigas de Sófocles apresentarem uma estrutura bipartida não implica que ele tenha começado a compor desse modo e depois adotado a forma unitária. O mesmo parece também valer para os outros pontos abordados.

³⁰ A mais antiga objeção a essa estrutura bipartida é a do escólio sobre o v. 1123 de *Ájax*: Ἐκτεῖναι τὸ δρᾶμα θελήσας ἐψυχρεύσατο καὶ ἔλυσεν τὸ τραγικὸν πάθος. A opinião que parece dominante atualmente é que o escoliasta não demonstrou senão sua própria ignorância a respeito da peça; v. Lesky (1983, p. 130) e Kitto, (1939, p.223, vol. I).

seu sepultamento, proibido pelos atiridos; com o desaparecimento de Antígona, o peso da cena transfere-se para Creonte que, no entanto, já exercia papel relevante anteriormente; depois da morte de Dejanira, surge, pela primeira vez, Héracles como figura central até o fim da peça. “Díptico” foi o termo cunhado por Webster³¹ para designar este tipo de composição.

(ii) *Antígona* mantém, além dessa, outra semelhança marcante com *As Traquínias*: em ambas não é possível falar de um único herói trágico ou personagem central; na primeira, há Antígona e Creonte, na segunda, Dejanira e Héracles, nas duas, personagens de sexos opostos – “dois personagens envolvidos em uma única situação”³². A diferença entre elas é que a filha de Eneu jamais encontra em cena o herói dos trabalhos, enquanto o irmão de Jocasta alterca não só com seu filho, Hêmon, mas também com a própria sobrinha antes que ela saia de cena.

(iii) A questão do sepultamento, ou melhor, de sua interdição é outro ponto comum com base no qual é possível estabelecer uma relação entre *Antígona* e, agora, *Ájax*. Este tema que, como se viu, ocupa toda a segunda parte de *Ájax* será o motivo principal que perpassará toda a tragédia de Antígona e Creonte. O argumento de que se vale Odisseu ao dizer que a exposição do cadáver é um mal não ao morto, mas às leis dos deuses (1318-1373), antecipa, se, de fato, esta peça lhe é anterior, a principal problemática de *Antígona*.

(iv) Antes de se passar à conclusão desta parte introdutória, vale mencionar uma última marca, já mais próxima do objeto do presente estudo, constantemente citada por diversos autores³³, que também se faz presente em passagens corais destas três tragédias e diz respeito à construção do seu enredo e ao método empregado por seu autor para

³¹ Webster (1936, p. 103), seguido por outros *scholars* como, por exemplo, Bowra (1944, p. 116) e Kirkwood (1958, pp. 42-54).

³² Winnington-Ingram (1980, p. 75).

³³ Por exemplo: Webster (1936, p. 116, nota 1), Stanford (1963, p.150), Kamerbeek (1978, Part III, p. 186), Griffith (1999, p. 314).

efetuar certo tipo de transição de uma cena a outra. Trata-se da "introdução de um repentino arroubo de júbilo esperançoso logo depois seguido por uma triste decepção"³⁴.

Uma canção de alegre expectativa precedendo notícias de catástrofe encontra-se em *Ájax* (693 ss.), quando o Coro, iludido pela aparente mudança de intenção do herói, que nos versos imediatamente anteriores parecia afirmar sua desistência de cometer o suicídio, entoa um hino a Pã e a Apolo para que se unam a eles e deem expressão a sua alegria. *Ájax*, porém, suicida-se. Em *Antígona*, um hino a Dioniso (1115 ss.) é cantado pelo Coro, quando Creonte, enfim, persuadido por Tirésias e depois de aconselhado pelos anciões, sai de cena para desfazer o que ordenara que fosse feito: enterrar Polinices e libertar *Antígona*, na tentativa de remediar os efeitos de seus decretos. Era tarde demais. Dois cantos dessa natureza ocorrem n' *As Traquínias*, ambos fundados na expectativa do regresso de *Héracles*³⁵: o canto astrófico (205 ss.) proferido pelo Coro após o anúncio do mensageiro de que *Héracles* estava vivo, havia vencido e voltaria; e o segundo estásimo da peça (633 ss.), em que o Coro lança uma canção de boas vindas (*prosphonetikon*)³⁶ depois que *Dejanira* envia *Licas* com o manto encantado na esperança de que o herói retorne com renovado amor por ela. A alegria da primeira canção é turvada pela chegada das cativas, *Iole* entre elas; a da segunda, por *Héracles* agonizante, envolto no manto que supostamente lhe deveria incutir o amor, e a um passo da própria morte. É o engano trágico. Uma ironia cortante revela-se em todos esses casos. A audiência tem consciência plena de que *Ájax* se matará, *Creonte* falhará

³⁴ Stanford (1963, p.150) "(...) this technique of introducing a sudden burst of hopeful rejoicing followed soon afterwards by sad disillusionment (...)." Além dos cantos destas três tragédias que serão a seguir expostos, todos esses autores citam uma passagem de *Édipo Rei* (1086 ss.) como igualmente um exemplo de emprego dessa técnica de que se passará a falar.

³⁵ O paralelismo existente entre essas duas canções é ressaltado por Burton (1980, pp. 53 e 59) e Gardiner (1987, p. 130). As duas serão analisadas no segundo capítulo deste trabalho (seções 2.2 e 2.4).

³⁶ Segundo a classificação de Stinton (1985, p. 412), seguindo Cairns (1972), que por sua vez se baseia em Menandro *Rhetor*.

em sua missão e Héracles voltará em plena agonia, e de que, portanto, as esperanças do Coro são vãs, e seus integrantes “não entendem nem controlam as ações que se desdobram ao seu redor”³⁷.

³⁷ Griffith (1999, p. 314): “This technique both increases the pathetic impact of the announcement of the bad news, and also serves to emphasize the puniness of the Chorus’ attempts to understand and control the action unfolding around them”.

PRIMEIRA PARTE

As passagens líricas e suas características

Um estudo consistente na tradução e na análise das passagens líricas de três tragédias de Sófocles poderia à primeira vista parecer fundar-se num recorte demasiado arbitrário. Sófocles efetivamente “não faz uso de suas canções para expressar seu próprio ponto de vista sobre questões não relacionadas com o enredo de suas peças (...), mas para produzir certos efeitos dramáticos e apresentar (interpret) suas peças a uma audiência”³⁸. De fato, no que se refere ao significado das palavras proferidas pelo Coro em seus cantos – e isso, por motivos óbvios, vale mais para os diálogos líricos entre personagens ou entre esses e o Coro – é de se notar atualmente certo consenso entre os estudiosos sobre a estrita relação entre essas passagens e o contexto em que se encontram. Burton, em capítulo introdutório ao seu livro sobre o Coro nas tragédias de Sófocles, assevera que a análise de cada ode, em cada peça, deve começar por enquadrá-la em seu contexto dramático, e revela um dos pressupostos que sempre manteve em mente durante toda a elaboração de seu texto: “Sófocles considerava as palavras do Coro, mesmo as cantadas, como parte integrante de peças concebidas para *performance* diante de uma audiência formada por cidadãos atenienses.”³⁹

No que toca, entretanto, ao seu aspecto formal, observa-se nessas passagens (i) uma alternância métrica através da qual os regulares (κατὰ στίχον) trímetros jâmbicos - de ritmo tão próximo ao da fala e, portanto, próprios para ela, como já notava

³⁸ Burton (1980, p. 4).

³⁹ Burton (1980, p. 2). Ver Webster (1936, p. 116): “No song in Sophocles is merely an interlude which could be transferred to another play. (...) his sober music is adapted to the needs of the play”; e Gardiner (1987, p. 5): “The very act of concentrating on single element of the play is a deviation from the logical approach to drama (...)”.

Aristóteles⁴⁰ - são substituídos por uma série de elementos métricos de grande variedade, unidos em estrofes de tipos específicos; (ii) elementos de gênero que lhe conferem certa autonomia a qual permite que passem a se tornar objeto de análise de seus princípios estilísticos e de sua estrutura, pois em muitas dessas passagens, que tanto podem ser cantadas pelo Coro como por personagens individuais, identificam-se formas convencionais de uma prece ou hino a um deus, de um peã, de um ditirambo, de um lamento aos mortos, de um canto nupcial ou de boas vindas, ou mesmo de odes epinícias; (iii) do ponto de vista da linguagem nelas empregada, o empréstimo efetuado pelo dialeto ático das cores da dicção dórica, própria da tradição da lírica coral, e “a presença de palavras e expressões homéricas com uma frequência maior do que nos passos falados”⁴¹; (iv) e, quanto ao aspecto cênico, por fim, o destaque do Coro, quando seus integrantes desempenham o papel de cantores⁴², em relação aos atores individuais, sendo no teatro grego esta distinção “marcada visualmente pelos movimentos de dança que acompanhavam seus cantos e pelo fato de que ocupava uma parte diferente da área de atuação, talvez em um nível mais baixo que os atores”.⁴³

Os dois capítulos seguintes ocupar-se-ão de duas características acima citadas. O primeiro deles, mais formal, lidando com a primeira, estabelecerá uma comparação entre os metros e os tipos de estruturação estrófica usados na poesia lírica não dramática

⁴⁰ *Poética*, 1449 a.

⁴¹ Battezzato (2005, p. 149). Sobre o colorido dórico desses passos e, principalmente, sobre o que do dórico literário neles não há, Colvin (2007, pp. 57-8) é elucidativo: “Na prática, muito do sabor dórico dessas seções corais, como em Baquilides, vem da substituição do át.-jôn. η pelo ā, e da contração de ā+o/ω resultante em ā. (...) A linguagem da lírica trágica, entretanto, *não* inclui a substituição de ου/ει por ω/η (os ditongos espúrios), a terceira pessoa do pl. -ντι, ou os participios de feição eólica do tipo -οισα (visto em Álcman e Píndaro). No campo da morfologia faltam as categorias mais óbvias, tais como o partícula potencial κᾶ, a primeira pessoa do pl. -μεν, o infinitivo atemático -μεν, e o futuro ‘dórico’ de tema em vogal”.

⁴² É justamente este o que nos interessa aqui, embora possam desempenhar outro papel, a saber, o de personagens propriamente atuantes.

⁴³ Burton (1980, p. 3). Para uma análise de gênero, ver, por exemplo, Swift (2010), que não admite mais do que cinco deles: Peã, Epinício, Partênio, Himeneu e Lamento; para os metros, Dale (1948) e Pohlsander (1964), entre outros; para linguagem Colvin (2007, pp. 53-8 e 241-3) e Björck (1950); para cena (Taplin, 1977).

e os metros e tipos de estruturação estrófica empregados nos passos líricos da tragédia. O segundo, ocupando-se da questão da presença de elementos de determinados gêneros nessas passagens líricas das tragédias selecionadas, divide-se em cinco seções, valendo-se, em cada uma, de um poema como caso de estudo para se pensar essa questão. Já se comentou acima que a presença desses elementos nos passos líricos aqui estudados enseja um tipo de análise peculiar, com a identificação dessas marcas genéricas. O questionamento, contudo, acerca de seu uso em um momento específico de uma determinada peça não deve ser perdido de visto. É preciso que essa identificação de formas convencionais, portanto, atente para aquela característica fundamental, presente na composição das passagens cantadas de Sófocles, e a que igualmente já se fez referência acima: a estrita relação que essas canções mantêm com o contexto em que se inserem. Assim, a adoção por parte do tragediógrafo de uma ou outra forma, mais ou menos convencional, será levada em conta em conjunto com esse outro aspecto presente nas canções selecionadas. “Certamente, para apreciar *As Traquíncias* não temos que reconhecer ecos de um hino clético no párodo, uma canção nupcial na *hyporcheme*, um epínicio no primeiro estásimo ou um *threnos* no quarto; mas se estivermos atentos a esses elementos tradicionais, poderemos ver melhor o que o poeta faz com eles⁴⁴”.

⁴⁴ Stinton. (1985, p. 412). Neste mesmo artigo, Stinton classifica, o segundo estásimo desta tragédia como um *prosphonetikon*. Ver nota 36.

Capítulo 1 – Comparação de metros e estrofes. A poesia lírica e a tragédia.

1.1 Formas estróficas.

O retorno aos elementos métricos e às formas estróficas de que se valiam em suas composições os poetas líricos em atividade no período entre o fim da segunda metade do século VII e meados do V a. C. revelar-se-á proveitoso para a compreensão do que nas páginas acima se expôs como a primeira das quatro características relevantes das passagens elegidas para este estudo. O segundo desses dois aspectos de composição é mais simples do ponto de vista de sua variedade, e, a começar por ele, três tipos de forma estrófica são passíveis de identificação nas obras daqueles poetas: (i) uma forma estrófica em sentido estrito⁴⁵, normalmente associada à poesia eólica, mas também presente em poemas de autores dóricos, na qual se observam sequências de estrofes idênticas (i.e., compostas dos mesmos períodos e *cola* e com igual número deles ocupando as mesmas posições; essas estrofes mantendo, portanto, entre si uma relação a que se dá o nome de “correspondência”⁴⁶), cujos exemplos clássicos são a estrofe sáfica e a alcaica, embora essa forma se encontre, como já dito, igualmente em Álcman e Píndaro⁴⁷; (ii) uma forma triádica, comum em Píndaro, mas remontando a Estesícoro e Íbico⁴⁸, em que duas estrofes de mesmo conteúdo métrico (correspondentes, como no caso anterior), a primeira chamada de estrofe e a segunda de antístrofe, são seguidas por

⁴⁵ Assim ela é chamada para evitar qualquer confusão com o que se designou acima de três tipos de ‘forma estrófica’; um uso, como se vê ali, em sentido amplo do termo.

⁴⁶ Para a distinção entre correspondência interna e externa, cf. Maas (1962, pp. 23-4).

⁴⁷ Estrofe sáfica: $\wedge$ ia hag // $\wedge$ ia hag // $\wedge$ ia hag:ad ///; cf. Safo, frs. 1V, 2V, 31V, entre outros. Estrofe alcaica: pe:dod // pe:dod // ia^dpe:ar ///; cf. Alceu, frs. 6V, 72V e 129. Para estrofe sáfica em Alceu, cf. fr. 34V. Para estas formas estróficas em sentido estrito em Álcman, cf. *Partêncio do Louvre*, em Píndaro, cf. *Pít.* 6, 12, *Nem.* 2,4,9 e *Íst.* 8.

⁴⁸ West (1982, p. 47): “Toda a poesia de Estesícoro era triádica. Não sabemos se isso era verdade da de Íbico”. Cf., no entanto, o Fr. S 151 Dav. de Íbico.

uma terceira, o epodo, com estrutura distinta, havendo então a possibilidade de uma apresentação única dessa tríade ou a sua repetição em bloco; e (iii) as canções astróficas, consistentes numa sequência de *cola*, o mais das vezes de mesma natureza, que por sua vez comporão um grupo único sem relação de correspondência com outros, como, por exemplo, a série de glicônicos com suas cláusulas em ferecrácios que se tornaram marca característica de alguns poemas de Anacreonte.⁴⁹ O resumo formal que se extrai do quadro de distinções traçado acima é o seguinte: (i) AAA ... ; (ii) AAB (AAB AAB ...); (iii) A, equivalendo cada letra a uma estrofe de determinada estrutura, e a mudança da letra, por conseguinte, à alteração de seu conteúdo métrico.

As duas tradições, postas em evidência como exemplos de uso das chamadas formas estróficas em sentido estrito (AAA ...), comportam, por sua vez, características distintas, dignas de nota não só para um melhor entendimento das diferenças estruturais interiores àquelas formas, mas também para uma comparação mais exata entre as que serão vistas nas tragédias e as dessas outras tradições. Dois pontos merecem especial destaque. Primeiro: as estrofes sáfica e alcaica são formas convencionais, fixas, de composição que se podem aplicar a mais de um poema, chegando mesmo, a primeira delas sem nenhuma dúvida⁵⁰, a ser utilizada por mais de um poeta; ao passo que as estruturas estróficas dóricas adquirem, a cada vez, uma nova configuração, sujeita ao arbítrio do poeta, para cada canção particular⁵¹, sem que, contudo, ele em geral não deixe de usar o estoque familiar dos *cola* à sua disposição. Segundo: a diferença de extensão e complexidade que se percebe entre cada uma daquelas estruturas.

⁴⁹ Cf. Anacr. fr. 357 P. A esse tipo de estrutura astrófica relaciona-se um modo de composição a que Maas (1962, p. 50) chama “sistemático”. Sobre as diferenças entre ‘sistemas’ e ‘períodos’ como princípios de construção de estrofes, cf. Dale (1948, pp. 187-90).

⁵⁰ West (1982, p.33): “Não é certo que Safo tenha usado estrofes alcaicas, mas Alceu usou as sáficas”.

⁵¹ Sobre a polêmica em torno da unidade das *Ist.* 3 e 4 de Píndaro, dotadas da mesma estrutura métrica, cf. Willcock (1995, pp. 69-72).

não é desarrazoado supor que a complexa polimetria dessa última, com suas resoluções, contrações e ritmos alternantes, foi primeiro tornada possível pelo poder interpretativo da dança”.⁵⁷ A hipótese parte de generalizações duvidosas: a mais explícita delas é a que faz que a dança se torne inexistente em toda e qualquer *performance* dos poemas pertencentes à tradição eólica; a segunda, mais implícita, porém, ao que parece, lícita de se presumir, a que opõe, por barreira intransponível, uma lírica coral (dórica) a uma lírica monódica (lésbia). Ocorre que há boas razões para supor que não só os epitalâmios, mas também alguns outros poemas de Safo, dos quais restaram apenas alguns pequenos fragmentos, tenham sido compostos para uma *performance* coral e, por força disso, dançados pelos integrantes do coro ⁵⁸. Ora, se de fato assim se dava, então, mesmo que se admita que os poemas compostos para a estrofe sáfica eram monódicos e, por conseguinte, não dançados, estruturas simples por si só não poderiam ser indício de ausência de dança, pois a estrutura métrica desses epitalâmios e cantos⁵⁹ não se mostra mais complexa da que a das outras estrofes eólicas já vistas.

É possível, por outro lado, pensar essa diferença de complexidade e extensão com base nos desenvolvimentos particulares que cada tradição poética seguiu ao lidar com a herança indo-europeia legada. Além de marcas dialetais e modos musicais próprios, certas práticas métricas, com características igualmente distintas, são passíveis de ser notadas em cada uma daquelas tradições. Ao lado da estabilização das quantidades das sílabas iniciais, originalmente livres, dos *cola* do Indo-europeu, o princípio da expansão, por meio do qual certos *cola* que continham a sequência —○○—

⁵⁷ Dale (1948, p.2).

⁵⁸ Para as características em geral das cerimônias de casamento em que esses epitalâmios eram entoados, dentre as quais o canto e a dança são referidos, cf. Bowra (1961, pp. 214-218). Sobre a versatilidade da maioria dos compositores líricos para praticar tanto a monódia quanto a lírica coral, cf. Davies (1988, p. 61). Sobre o modo de *performance* do coro “que simultaneamente cantava as palavras e dançava para elas”, cf. Most (1982, p. 89) As duas primeira referências são citadas por Ragusa (2005), respectivamente nas páginas 45 e 40.

⁵⁹ Refiro-me aos epitalâmios 110aV, 111 e 112, os mais íntegros do corpus, e aos frs. 140V e 133V.

podiam ser estendidos de dois modos diversos e excludentes, era, de acordo com West⁶⁰, um fenômeno antigo, “estabelecido antes da separação da poesia micênica entre o norte e o sul” e, portanto, “comum às tradições dórica e eólica”. Nessa última não é inusual encontrar *cola* com expansões datílicas ou coriâmbicas⁶¹, mas Safo e Alceu, ao construírem suas estrofes, não levaram esse princípio tão longe – ou, como parece ser o caso aqui, nele não se inspiraram tanto – quanto os poetas dóricos ou, o que é o mesmo, a tradição peloponésia, que, no dizer de West, “deu rédeas ao instinto que modificara por expansão os *cola* herdados: ela desenvolveu estrofes estendidas de comprimento muitas vezes maior que qualquer uma a ser encontrada na esfera jônica ou eólica”.⁶² Conclusão: “a tradição do norte [i.e. a eólica] era mais conservadora (...). Apenas a [tradição] dórica foi suficientemente flexível para ser capaz de desenvolvimento métrico; é desta fonte que o elevado verso lírico do quinto século emana”.⁶³

Por uma questão de coerência de método, as peças da poesia dórica até aqui selecionadas com o fim de se estabelecer uma comparação com as da poesia eólica são ambas (tanto a de Álcman quanto a de Píndaro) exemplos do que se chamou composição estrófica em sentido estrito (AAA...); assim se fez porque não é outra a forma daquelas (a estrofe sáfica e a alcaica) que com elas foram comparadas. Pois bem, essa maior extensão e polimetria da estrofe dórica demonstradas acima permanecem presentes quando se passa a analisar as composições de estrutura triádica (AAB

⁶⁰ West (1973, p. 184-5) Os outros dois desenvolvimentos dos metros gregos, mais tardios que esses dois e próprios da tradição do sul, mais particularmente da poesia jônica, são, ainda segundo esse autor (id., ib.) a “regularização”, por meio da qual as sílabas, depois de estabilizadas e expandidas, passam a manter uma relação regular entre si no que toca às suas quantidades; e a “equação de – e ∪∪”.

⁶¹ Para as datílicas, cf., v.g., Saf. fr. 94V, 8 e Saf. fr. 44V; para as coriâmbicas, Saf. fr. 58V e Saf. fr. 140V.

⁶² West (1973, p. 186). Em todo esse artigo, West trabalha com três tradições: eólica (norte), dórica e jônica (sul). Neste presente estudo, ênfase é dada às duas primeiras, já que se ligam mais propriamente à poesia lírica tal como aqui entendida. Embora a elegia, com seus dísticos de origem jônica (considerados uma estrofe de pleno direito), pudesse ser originalmente cantada, não parece ser este o tipo de canto que está em jogo aqui. Ver, também, Pfeiffer (1998, p. 182): “Embora algumas vezes houvesse prelúdios e interlúdios instrumentais, a pronúncia (‘delivery’) da elegia e do jambo era declamatória ou talvez melodramática, opondo-se ao canto com acompanhamento musical obrigatório.”

⁶³ West (1973, p. 187).

[AAB...]), privativas dessa tradição e inexistentes na poesia lésbia. A estrofe e a antístrofe, agora acrescidas a um epodo, serão dotadas em geral, assim como ele, de métrica e extensão semelhantes às que se observaram nas estrofes do primeiro Partênio do Louvre e na 4ª. Ode Neméia.

Enfim, é justamente esse epodo que, quando no interior de um poema consistente em apenas uma tríade, Maas vê como o único tipo de forma astrófica encontrada em Píndaro e Baquírides⁶⁴, poetas da tradição dórica. Nesse caso, entretanto, ele está inserido em uma estrutura maior, a triádica, e não se mostra completamente destacado, formando uma moldura autônoma. Por outro lado, ao contrário do que se passa com os cantos lineares contínuos formados pela sucessão dos mesmos *cola* (κατὰ στίχον) e com os que assumem a primeira forma estrófica aqui apresentada (AAA ...), ambos atestados em Safo, não há certeza de que os autores lésbios tenham composto poemas astróficos, embora West desconfie de que um dos epitalâmios aqui já aludidos, mesmo com certa diversidade de períodos, seja um exemplo disso⁶⁵. Na tradição lírica que se estende até meados do século V a. C. resta, pois, como exemplo de canto propriamente astrófico o já citado poema de Anacreonte, que demonstra uma tendência a pouca variação de ritmos, que nesse caso apenas se alternam entre o *colon* glicônico e suas formas catalética e anaclástica.

Com a transferência da análise para as estruturas das passagens líricas da tragédia, surgem formas que trarão consigo semelhanças e ao mesmo tempo diferenças em relação àquelas postas em evidência no quadro geral das estrofes da poesia lírica até aqui traçado. Tal como na maior parte dos poemas vistos acima, as canções trágicas apresentam, em sua quase totalidade, estrofes em certa relação de correspondência umas

⁶⁴ Maas. 1962, pp. 50-1: Como no caso já exposto das tríades que se sucedem, esse epodo “não diferirá em caráter das estrofes em correspondência uma com a outra” (i.e. estrofe e antístrofe).

⁶⁵ É o fr. 111V. Sua estrutura, que não se repete no texto que se tem, é a seguinte: ph // ia // r^d // ia // r^d // r^d //. Cf. West (1982, p. 34): “Esta sucessão de *cola* não totalmente iguais, autônomos, sem talvez uma estrutura estrófica ...”.

com as outras. Autores de tratados de métrica costumam assim formalizar e descrever essa relação: “AA BB CC DD ..., algumas vezes com um epodo único finalizando a série, ocasionalmente com uma estrofe sem correspondência precedendo os pares correspondentes (*proode*) ou entre eles (*mesode*)”⁶⁶. Em outros termos, são pares estróficos (não mais do que pares) que podem ser seguidos, intercalados ou antecidos por uma estrofe solta, sem correspondência com qualquer outra.

Como se vê, essa estrutura, na medida em que comporta uma estrofe cuja forma se repetirá na seguinte (antístrofe), assemelha-se ao primeiro tipo de composição acima analisado; de outra parte, por poder conter em si uma ‘tríade’, quando um epodo segue-se ao par estrófico, assemelha-se ao segundo tipo de composição - por exemplo, o primeiro estásimo d’*As Traquínias* é formalmente igual à 11ª. Ode Olímpica de Píndaro; ambos são compostos por uma estrofe, uma antístrofe e um epodo -; entretanto, desses dois tipos se diferencia, visto que aquela estrofe nunca se repetirá por mais de uma vez, ao passo que a tríade não se repetirá nem sequer uma única. Trata-se, pois, ao que parece, de forma própria, tipicamente trágica. Ela é posta por Herrington ao lado de outras “características surpreendentes do verso trágico em um nível superior àquele da unidade métrica” sobre as quais “nossa ignorância permanece grande e deve provavelmente sempre assim permanecer”; são elas: “a esticomitia, a forma do *agōn*, o arranjo das canções em pares de estrofe e antístrofe (oposto à disposição astrófica, monostrófica ou triádica da lírica pré-trágica), o *thrēnos* ou lamento”.⁶⁷

Conquanto obscuras sejam a origem e a pré-história dessa estrutura de correspondência estrófica encontrada nas passagens líricas das tragédias, o uso, a extensão e a complexidade métrica dessas estrofes não são novos em relação às formas já vistas. Ao contrário do que ocorre com os cantos eólicos configurados em estrofes

⁶⁶ West (1982, p. 79). Cf. também Maas (1962, pp. 48-9 e 51) e Dale (1948, p. 186).

⁶⁷ Herrington. (1985, p. 123).

sáficas ou alcaicas⁶⁸, cada canção formada por esses pares estróficos apresenta um arranjo métrico único e, à semelhança do que se passa com os poemas da tradição dórica, singular a cada nova composição.

Quanto a sua extensão e complexidade, embora seja possível localizar exemplares de estrofes curtas e simples, como as componentes do primeiro par do quarto estásimo d'*As Traquínias*, com só um período formado por dois *cola* (2ia, ch ia) e divididas em três linhas, a regra geral é que essas estrofes sejam mais extensas e complexas, o que novamente evoca a tradição dórica da lírica coral, como demonstrarão as escansões e classificações, presentes na segunda parte deste trabalho, de todos os *cola* e períodos constituintes dos poemas sob exame.

Essa é a estrutura predominante dos passos líricos das tragédias. Dos vinte e quatro cantos selecionados para este estudo, vinte e um adotam essa forma, e apenas três, uma diversa, igualmente aqui já referida; são as canções astróficas, neste *corpus* representadas pelo canto intra-episódico⁶⁹ (205-24) localizado após o párodo e antes do primeiro estásimo d'*As Traquínias*, o diálogo epirremático entre a Ama e o Coro (878-95) que se segue ao terceiro estásimo da mesma peça e o epipárodo (866-878) de *Ájax*.

1.2 Metros.

Concluída a análise de um dos aspectos do verso trágico que, para usar a expressão de Herrington acima citada, se situam em um “nível superior àquele da unidade métrica”, resta agora descer em direção às próprias unidades métricas, a fim de

⁶⁸ Não é possível afirmar que, além da estrofe sáfica e da alcaica, outros tipos de estrofe (vide nota 54) eram usados pelos poetas lésbios para compor mais de uma canção, mas, a julgar pelo outro tipo de estrutura empregado por eles, a linear (κατὰ στίχον), parece razoável supor que sim, já que há evidências de livros inteiros formados por poemas compostos em um único metro.

⁶⁹ Em Sófocles, o único canto astrófico proferido unicamente pelo Coro. Ver Burton (1980, p. 50): “There are indeed other ἀστροφά, but in the surviving plays they are confined to utterances shared between actor and chorus”.

estabelecer seu número e compará-las não só com as encontradas nas partes recitadas das tragédias, mas também, como se fez anteriormente quando se tratou das formas estróficas, com as que se acham nos poemas dos autores propriamente líricos.

Já se viu que os poetas da tradição dórica, diferentemente dos da eólica, demonstravam uma tendência a elaborar composições mais complexas, combinando, em geral, um maior número de *cola* no interior de uma estrofe. Algo semelhante, porém ainda mais extremo, se dá com os tragediógrafos. Para dar conta da variedade de tipos métricos que se acham nas canções do drama do período clássico (e nesse caso o mesmo é válido especificamente para as tragédias), West considera não menos do que oito categorias: os metros jâmbicos e trocaicos, os crético-peônicos, os docmíacos, os eólicos, os anapêsticos, os iônicos, os datílicos, e os dátilo-epitritos, cada um deles abrangendo uma série numerosa de *cola*⁷⁰. Na análise feita por esse mesmo autor dos metros nas obras de Simônides, Píndaro e Baquilides, ponto culminante da tradição dórica de composição⁷¹, o número dessas categorias diminui para cinco: metros eólicos, jâmbicos, datílicos, dátilo-epitritos e créticos⁷².

Essas são as peças da poesia lírica não dramática que mais se aproximam daquela diversidade da lírica no drama, por conterem dentro de si, mais do que as dos poetas que lhes são anteriores, vários metros distintos. É de se notar, contudo, que muitos dos *cola* agrupados sob a categoria de metros eólicos são, como o seu próprio nome indica, usados pelos poetas lésbios, entre os quais já se nota igualmente o uso de dímetros jâmbicos e mesmo de hexâmetros datílicos; há evidências do emprego dos

⁷⁰ West (1982, pp. 98-137). Por exemplo, a categoria de metros jâmbicos e trocaicos contempla os *cola* lequíio e itifálico; a dos metros eólicos, outros muitos como o glicônico, o ferecrácio, o hiponacteu, telesileu, dodrans, adoneu, etc. Para uma apresentação detalhada de todos esses *cola*, ver o segundo apêndice deste trabalho. O quadro geral traçado por Dale (1948, pp. 205-7) não difere em larga medida deste agora exposto.

⁷¹ Muito embora Baquilides tenha composto canções simposiais em seu dialeto jônico, e Simônides, elegias e epigramas, são seus poemas no interior dessa tradição dórica que aqui interessam.

⁷² West (1982, pp. 61-76).

dátilo-epitrites por Estesícoro⁷³; a combinação de *cola* com ritmos trocaicos e datílicos foi vista acima no *Partênio do Louvre* de Álcman, cujo fragmento 58 é, por sua vez, composto por uma série de créticos; e sequências de tetrâmetros datílicos nos poemas de Íbico não são incomuns. Outras duas categorias, ausentes da lírica dórica e da eólica – quer porque não são cantadas, quer porque num contexto jônico – são igualmente identificáveis: os iônicos atestados em Anacreonte, tanto em sua forma anaclástica, que é a predominante, quanto em sua normal disposição⁷⁴; e os anapestos, de origem dórica, ainda que num contexto de cantos marciais e não propriamente líricos⁷⁵.

“Alguns estudiosos identificaram docmíacos isolados nos poetas da lírica coral a partir de Simônides, mas os supostos exemplos parecem todos incertos, na melhor das hipóteses”.⁷⁶ Assim, ao menos em contextos que permitem uma classificação inequívoca, como nas passagens em que são usados em sequência sistemática, o emprego dessa categoria métrica parece ser uma inovação dos poetas dramáticos. Quanto às tragédias propriamente ditas, após duas aparições isoladas e suas respectivas correspondências n’*Os Persas* (263~274, 658~665), os docmíacos estão presentes de modo expressivo em todos os trabalhos restantes de Ésquilo, e as passagens aqui analisadas das peças de Sófocles contêm igualmente porções significativas deste metro.

Em vez dessa considerável identidade entre os passos líricos trágicos e os poemas líricos não dramáticos anteriores e contemporâneos a esses, vê-se algo diverso, quando se passa a confrontar o modo de uso e a variedade dos metros naqueles passos e nas partes recitadas da tragédia. Em comparação com aquelas oito categorias líricas já especificadas, os diálogos recitados entre personagens, os grandes discursos (*rhēseis*), as falas dos mensageiros, os anúncios da entrada de personagens feitos pelo Coro, e

⁷³ 222b PMGF.

⁷⁴ Cf., por exemplo, Anac. 351, 407, e 409.

⁷⁵ Ver PMG 857.

⁷⁶ Herrington (1985, p. 114). Os exemplos citados por esse autor são: Wilamowitz, para docmíacos em Simônides, Píndaro e Baquilides; Shroeder, em Píndaro; e Gerber, em Simônides, fr. 541 PMG.

suas recitações quando ele mesmo está a entrar ou a sair de cena não apresentam mais do que três: os metros jâmbicos e trocaicos, vistos como uma única categoria⁷⁷ que inclui os trímetros jâmbicos e os tetrâmetros trocaicos cataléticos (esses últimos de uso restritíssimo em Sófocles); os anapestos recitados; e os hexâmetros datílicos (igualmente raros)⁷⁸. No que tange ao modo de uso desses metros em cada uma dessas partes, vale lembrar uma diferença marcante, mais de uma vez aqui já referida, e que se torna evidente a quem quer que se depare com o texto em grego dessas peças: ao contrário das passagens líricas em que a polimetria se mostra quase como regra, não se nota nesses passos recitados a mistura de elementos diversos, mas, sim, o uso dos metros – e aqui, em razão dessa regularidade, há até certo sentido em se falar em metros e não em *cola*⁷⁹ – de forma linear e contínua (κατὰ στίχον). Em Sófocles, um anúncio de mensageiro ou um discurso de personagem pode estender-se por 50 trímetros jâmbicos seguidos⁸⁰, e diálogos entre personagens nesse mesmo metro, sem a intervenção de nenhum outro, por mais de 200 linhas.⁸¹

⁷⁷ Assim também eles foram considerados acima.

⁷⁸ Embora essas três categorias se encontrem igualmente nos passos cantados, elas possuem um caráter distinto em cada lugar. No caso dos jambos cantados, por exemplo, é comum apresentarem-se em sua forma sincopada com uma ocorrência maior de dímetros que de trímetros, uma maior tendência à dissolução das longas e um colorido dialetal diverso. Diferenças semelhantes podem ser apontadas no uso dos anapestos e dos dáctilos.

⁷⁹ Contudo, mesmo nesses casos, West (1982) privilegia a noção de *colon* em detrimento da de pé ou metro, como elemento constitutivo dos períodos. Assim, um hexâmetro datílico é por ele analisado do seguinte modo: *D / ∪ : ∪ D –* (p. 35), ou seja, marcado por dois *cola* separados pela cesura; o pentâmetro (segundo elemento do dístico elegíaco): *D / D* (p. 44); um trímetro jâmbico: “pentemímero (pe) + lequíio (lk)” (p. 40); um tetrâmetro trocaico: “ditroqueu (2tr) + lequíio (lk)” (p. 40); e faz derivar o ‘metro’ anapesto do *colon* “paroemíaco” (p. 53).

⁸⁰ Ver, por exemplo, o anúncio do mensageiro em Ant. 1192- 1243 a fala de Crente em Ant. 162-210.

⁸¹ Por exemplo, a segunda parte do primeiro episódio d’*As Traquínias*, com diálogos entremeados por falas extensas de Dejanira, Licas, o Coro e o Mensageiro. (v. 225-496).

1.3. Os arranjos de cantos e recitações.

Uma última questão estrutural: assim como os metros das passagens recitadas são usados, ainda que com características diversas, nos passos líricos das tragédias; do mesmo modo, os diálogos entre personagens – até aqui expostos como um dos exemplos dos passos não cantados das peças – ou entre personagens e o Coro podem total ou parcialmente assumir a forma de canções. As possibilidades são variadas: diálogos em que dois personagens individuais respondem um ao outro com o canto; diálogos ainda entre dois personagens individuais, mas em que ao canto de um responde o outro com versos recitados; passagens inteiramente líricas em que o Coro e um personagem dialogam; partes em que o Coro canta em resposta aos versos regulares, recitados por um personagem; ou, ao contrário, em que o personagem canta e é o Coro quem responde com seções regulares de trímetros ou dímetros jâmbicos ou anapestos; ou ainda passagens, como o Párodo de *Antígona*, em que o próprio Coro recita sequências regulares de anapestos após cada seção lírica. Nesses casos, resta claro que a divisão tradicional da lírica – sem testemunhos antigos⁸², mas útil para efeitos práticos de estudo – entre monódica e coral não faz qualquer sentido, visto que esses dois conceitos não se mostram instrumentos hábeis para a compreensão dessa complexa variedade de formas; e o próprio termo *kommós* (Arist. *Poét.* 1452b24) parece insuficiente para abrangê-las, não só porque restrito a canções envolvendo apenas Coro e atores, mas também porque limitado a contextos de lamento, não contemplando as situações em que atores cantam para expressar alegria⁸³.

⁸² Para a aparente exceção de Platão, *Leis* (764d-e), ver Pfeiffer (1988, pp. 282-3) e Davies (1988), que mostram não se tratar ali de uma classificação da lírica em dois subgêneros opostos, mas apenas uma divisão no plano da *performance* para melhor estabelecer o julgamento de cada um..

⁸³ Para *amoibaion* como um termo mais geral em alternativa a *kommós*, ver Popp (1971). Battezzato (2005, p. 152-3) sugere “*epirrêma* ou ‘diálogo epirrêmático’ quando uma seção lírica inclui versos falados, e ‘diálogo lírico’ quando todas as linhas são cantadas”.

Esse terceiro aspecto estrutural revela uma característica marcante: a grande variedade de combinações decorrente, nesse caso específico, dos possíveis modos de arranjo dos cantos e falas (ou dos cantos e cantos) entre os personagens (ou entre os personagens e o Coro) no interior dos diálogos total ou parcialmente líricos. Essa característica não é, contudo, peculiar a esse aspecto somente, mas faz-se presente em todo esse capítulo, em particular em cada um dos outros dois pontos abordados. Ela é, com efeito, o traço comum a todos eles.

1.4. Conclusão: o diverso dentro do diverso.

Quer a disposição das estrofes em pares, tal como se vê na poesia lírica da tragédia, derive dos poemas monostróficos (ou estróficos em sentido estrito), com o posterior acréscimo a eles de eventuais epodos (ou ‘proodes’ ou ‘mesodes’); quer derive das composições triádicas com, desta vez, a supressão daqueles epodos; quer em nada se relacione com nenhuma destas formas e tenha origem distinta; o fato é que as passagens líricas das tragédias são, do ponto de vista de sua estrutura estrófica externa⁸⁴, inegavelmente mais variadas do que as outras duas formas vistas acima, já que nelas uma estrofe nunca se repete mais de uma vez – havendo uma terceira, se ela não se constituir em epodo, formará necessariamente um novo par de estrutura diversa -, e o grupo que se poderia classificar como uma tríade jamais volta a se repetir, ao passo que naquelas uma estrofe ou uma tríade podem repetir-se diversas vezes, sempre apresentando a mesma estrutura.

Quanto à variedade dos elementos internos constitutivos dessas estrofes, o mesmo se observa quando se comparam os passos da tragédia com as composições da

⁸⁴ Ou seja, no que concerne à relação das estrofes entre si, e não aos seus elementos internos, que serão vistos a seguir.

lírica não dramática. Como se mostrou, a tradição poética que nesse ponto mais se aproxima das passagens trágicas na combinação de elementos diversos no interior de uma estrofe é a da lírica coral de Píndaro, Simônides e Baquílides, a qual, em comparação com as oito categorias métricas de que se vale West para abarcar toda a diversidade dos passos líricos da tragédia, faz uso de cinco delas. Mesmo que se alegue que em seu conjunto todos esses metros líricos são encontrados de modo disperso nas composições da poesia lírica anterior e contemporânea à dos tragediógrafos, ainda restam nesse caso os docmíacos, usados de forma inequívoca e sistemática pela primeira vez na tragédia.

Pelo exposto, qualquer que seja o aspecto estrutural sob o qual se examinam os passos escolhidos para este trabalho, nota-se sempre um movimento em direção a uma maior variedade em comparação com as outras manifestações poéticas contemporâneas e anteriores a eles. *ποικιλία* parece ser uma das marcas da tragédia, e a uma última evidência alude-se aqui para confirmar isso: a diversidade analisada ao longo destas páginas dá-se apenas no interior das passagens líricas das peças, que não são senão uma parte de um poema maior que, por sua vez, se mostra igualmente complexo, formado por essas passagens somadas àquelas não líricas, recitadas, e que apontam agora para uma outra tradição. Complexidade em dois níveis: o diverso dentro do diverso.

Capítulo 2 – Elementos de gênero.

2.1. Um Hino ao Sol. O Párodo d’*As Traquínias*.⁸⁵

Héracles está ausente há quinze meses, e o Coro das jovens de Tráquis, que, por não se encontrar em cena no prólogo da peça, ainda não sabe que o herói se acha na Eubeia e que Hilo foi a seu encontro, invoca então o Sol, o ‘supremo no olhar’ (κρατιστεύων κατ’ ὄμμα 102), para que ele revele o paradeiro do esposo de Dejanira, a qual as integrantes do coro pretendem confortar.

Composto por dois pares estróficos e um epodo, o canto apresenta a seguinte estrutura: na primeira estrofe, o coro roga (αἶτω 96) ao Sol que ele anuncie (καρῦξαι 97) onde está o filho de Alcmene, e a antístrofe fornece a razão para a prece: a tristeza de Dejanira; a segunda estrofe dá, por sua vez, o motivo daquela tristeza: o mar de tormentos a que Héracles está sempre sujeito; e a antístrofe estabelece a resposta consoladora do coro à esposa do herói; o epodo, por fim, justifica essa resposta e, de modo circular, retoma uma expressão do primeiro verso do poema (αἰόλα νῦξ 94 e 132-3) e a ideia de contínua mudança que, naquelas primeiras linhas, a primeira estrofe trazia consigo.

Vistos o contexto da peça no momento em que se encontra esse párodo e sua estrutura argumentativa de acordo com o conteúdo de cada estrofe, deve-se agora pensar de que modo e em que medida esses versos apresentam características formais de composição semelhantes às dos hinos tradicionais. Antes disso, porém, algumas palavras sobre essas próprias características.

⁸⁵ A tradução deste canto e de todos os outros constantes nas três peças aqui estudadas encontra-se na segunda parte deste trabalho.

Não é nova a identificação por parte dos comentadores de um esquema tripartite dos hinos. Furley, seguindo a terminologia geral adotada por Norden⁸⁶, assim designa as três partes constitutivas dos hinos: invocação, louvor e súplica⁸⁷, detalhando-as ainda mais com o acréscimo dos elementos que podem estar presentes, em sua totalidade ou não, nas duas primeiras partes desse esquema. Na invocação, são eles: o(s) nome(s) do(s) deus(es) a que o hino se dirige, seus atributos (epítetos e títulos), sua genealogia, seus lugares de origem, morada e culto, e as divindades que o(s) acompanham; no louvor: a predicação dos poderes do deus por meio de orações relativas ou participiais, expressões repetidas (anafóricas), as *hipomneseis*, i.e., recordações de benefícios conferidos anteriormente pela divindade ou de ações devocionais oferecidas ao deus pelo suplicante, as *ekphraseis*, i.e., descrições do deus, dos lugares por onde passou e de suas ações, e, por fim, as narrativas.

No poema sob análise, a invocação se dá com o nome do Sol em repetição no início do terceiro verso⁸⁸, depois de ter sido introduzido por uma oração relativa cujo pronome, em vez de suceder o seu referente, inaugura o próprio párodo, em posição de destaque paralela à do deus invocado; a alusão à genealogia do deus é feita por meio de um verbo comumente usado para esse fim em contextos hínicos (τίκτει 95), mas sem se recorrer a seu parentesco tradicional⁸⁹, e sim a uma elaborada metáfora em que a noite

⁸⁶ (1913, p. 149)

⁸⁷ “Invocation (*epiklēsis*), praise (*eulogia*), prayer (*eukhē*)” (2001, p. 50-61). Não parece haver grande desacordo entre os estudiosos em relação ao número dessas partes, nem quanto à designação da primeira e última; no que tange, contudo, à segunda delas, nota-se certa controvérsia. Webster (1936, p.127) fala em “invocation, grounding, prayer”; Parry (1978, p. 25), em “invocation, *hypomnēsis*, plea”; Griffith (1999, p. 140) vale-se também de *hypomnēsis*, designação recorrente em outros autores. Furley cita ainda (p. 51), para essa segunda parte, o uso dos termos “pars epica” (Ausfeld), “sanctio” (Zielinsky), “pars media” (Danielewicz) e “argument” (Bremer).

⁸⁸ Para essas anáforas e anadiploses em contextos hínicos nos coros trágicos, ver, por exemplo, *Ant.* 781-2: “Ἐρως ... // Ἐρως, ...; *Áj.* 694-5: ἰὼ ἰὼ Πᾶν Πᾶν, // ὦ Πᾶν Πᾶν ...; e *Hip.* 525: Ἐρως Ἐρως,

⁸⁹ Na *Teogonia* de Hesíodo (371-4), o Sol figura como filho de Teia e Hipérion; na quinta *Ístmica* de Píndaro, a mesma genealogia é oferecida, acrescentando-se ao nome da mãe do deus o epíteto “multinomeada” (Μᾶτερ’ Ἀλίου πολυνώμυε Θεία 1), significativo uma vez que no hino homérico ao Sol, sua mãe é chamada de Eurifáessa, enquanto o nome do pai permanece o mesmo, como se verá a seguir.

dá à luz o Sol ao ser despojada de seu brilho (ἐναριζομένα 94); o quiasmo de participios e verbos em “ἐναριζομένα τίκτει κατευνάζει τε φλογιζόμενον” e a assonância –ιζομένα / –ιζόμενον são outros artifícios poéticos⁹⁰ notáveis dessa invocação. Embora narrativas ou recordações não se façam presentes na parte a que, segundo o esquema proposto, se poderia chamar louvor, duas predicções em cláusulas participiais acham-se nesta seção do hino (ὦ λαμπρᾷ στεροπᾷ φλεγέθων 99; ὦ κρατιστεύων κατ’ ὄμμα 102), as quais, ao lado da cláusula relativa já indicada nos dois primeiros versos da estrofe, constituem um modo próprio dos hinos de indicar os poderes e as qualidades do deus assim louvado⁹¹. Por fim, a súplica, marcada no último verso da estrofe com o verbo no imperativo (εἴπ’ 102), mas já antecipada pelo pedido em primeira pessoa (αἶτῶ // τοῦτο, καρῦξαι 96-7) ao qual se segue uma expressão outra vez reduplicada (πόθι μοι πόθι μοι 98) ressaltando a ansiedade do coro, mostra, em conjunto com a segunda cláusula participial citada acima (v. 102), a pertinência da escolha da divindade invocada.

Se, com efeito, se entender que os hinos devem necessariamente terminar com a súplica, para a qual, como a um ponto culminante, conduziriam as duas seções prévias, então é de se concluir que a extensão do hino em questão não vai além da primeira das cinco estrofes do poema. Caso, contudo, se considere que a segunda estrofe (primeira antístrofe), introduzida pela partícula γάρ, dá, por sua vez, o motivo do pedido elaborado na estrofe anterior, parece possível notar uma certa inversão no esquema tripartite e fazer que o hino se estenda até o fim desta antístrofe; acrescentando-a, pois,

⁹⁰ Notados por Davies (1991, p. 78).

⁹¹ É o que Norden (1913, p. 168 ff.) chama “der Partizipialstil der Prädikation” e “der Relativstil der Prädikation”. Outro ponto relevante, indicado por Norden (ibid., p. 221-222) e constantemente citado pelos estudiosos, é a tendência dos hinos gregos a enfatizar a capacidade dinâmica dos deuses (“dynamische Prädicationsart”) em contraposição à ênfase em seu caráter essencial (“essentielle Prädikationsart”) dada nos hinos do oriente próximo. Este tipo dinâmico de predicação acha-se sobretudo na expressão participial constante no último verso desta primeira estrofe (v. 102), e, com ele, tem-se o próprio fundamento da escolha do deus, como se verá a seguir.

aos elementos já citados integrantes da segunda seção. Já se mostrou acima⁹² que alguns autores dão à segunda parte desse esquema o nome de “fundamento” (Webster, “grounding”) ou de “argumento” (Bremer, “argument”). Race, de sua parte, acrescenta aos elementos da seção do louvor elencados por Furley, além dos apostos, das *gnōmai*, e das amplificações, as explicações⁹³. A hipótese acima aventada torna-se ainda mais plausível quando se percebe que ambas as estrofes, por formarem o primeiro par do párodo, possuem estrutura métrica idêntica, constituída em sua totalidade de dáctilos-epitritos, metro particularmente apropriado para a composição de hinos⁹⁴. O uso desse metro diminui no segundo par estrófico, sendo empregado apenas nos quatro primeiros versos de suas estrofes⁹⁵, e desaparece por completo no epodo. Assim, esse novo esquema métrico do segundo par estrófico corresponderia a uma mudança temática, passando-se do hino para uma recapitulação de matérias já utilizadas nesta tragédia, como se verá a seguir.

Nas últimas três estrofes e em sua já apontada sucessão de motivos (motivo da tristeza de Dejanira, tristeza essa que já era o motivo da própria prece; e motivo do consolo a Dejanira por parte do coro), notam-se, portanto, o abandono das características formais dos hinos e a adoção de outro artifício do qual se valem os tragediógrafos nos passos líricos de suas peças, a saber, o tratamento de um material que já foi ou será abordado em cenas compostas de trímetros jâmbicos, mas agora utilizando as características próprias dessas passagens líricas, tais como metro, marcas dialetais, léxico, estilo e maneira⁹⁶. No caso em questão, dois elementos do prólogo da peça

⁹² Ver nota 87.

⁹³ Race (1990, p. 86): “appositives, explanations, gnomes, amplification”.

⁹⁴ Ver West (1982, p. 76) e Scott (1996, p. 72). Nas tragédias, outras estrofes construídas unicamente de dáctilos-epitritos são: Ésq. *Prom.* 526 ss. e 887 ss., Eur. *And.* 766 ss., *Med.* 410 ss., 627 ss. e 876 ss. Para estrofes com predominância desse metro, ver Griffith (1977, p. 41).

⁹⁵ Mesmo assim, de modo bastante peculiar, já que nesses versos os *cola* de ritmos jambo-trocaicos (ou seja, a parte “epitritica do metro”) não são utilizados, mas apenas os de ritmo datílico.

⁹⁶ É mais comum que a passagem coral anteceda a cena, mas o oposto, como aqui, também se dá.

surgem retrabalhados numa poesia carregada de fortes imagens: a segunda estrofe retoma, com a imagem das ondas açoitadas pelo vento e do “multipenoso mar da vida”, a rotina de trabalhos de Héracles narrada por Dejanira em 27-35; o fim da segunda antístrofe, com o símile da constelação da Ursa e seus caminhos circulares pelo céu, e o epodo, com o retorno à noite constelada (αἰόλα⁹⁷ 132), retomam a ideia de transitoriedade das coisas humanas expressa nos versos de abertura da tragédia (1-2). Nesse sentido, já a primeira antístrofe, que pelas razões expostas poderia ser entendida como parte integrante do hino ao Sol, refere-se, evocando o símile da “ave infeliz”, ao infortúnio de Dejanira, tema principal do prólogo, e condensa em uma única palavra (ἀμφινεικῇ 104) os versos 9-27, nos quais é contada a sua disputa por Héracles e Aquelôo, disputa essa cuja narração, por sua vez, surgirá novamente no primeiro estásimo da peça⁹⁸, imbuída então de linguagem altamente alusiva e pictórica, voltando aquele termo a se repetir de forma quase idêntica ao fim desse estásimo (ἀμφινείκητον 527).

Assim, enquanto no segundo par estrófico e no epodo nota-se por parte do poeta o emprego da recapitulação de matérias pretéritas, a primeira estrofe – ou, como se alegou acima, o primeiro par estrófico – desta canção, ao dirigir seu louvor a uma divindade e ao observar alguns requisitos formais aqui já elencados, mostra-se passível de ser vista como um hino, nomenclatura que encontra respaldo ao menos desde Platão⁹⁹. Compare-se, a título de exemplo, o primeiro par estrófico desse poema com o hino homérico endereçado à mesma divindade:

⁹⁷ Termo que também aparece no prólogo (v. 11) qualificando ali a serpente, uma das três formas em que Aquelôo se transmuta em seu assédio a Dejanira.

⁹⁸ Ver comentário desse poema na terceira seção deste capítulo.

⁹⁹ Ver *Rep.* 607a, em que é feita uma distinção entre ὕμνοι, como canções de louvor aos deuses, e ἐγκώμια, aos homens bons; e *Leis*, 700 a-b, onde a mesma distinção se dá agora entre ὕμνοι e θρήνοι, muito embora a interpretação da continuação da passagem não seja simples como mostra Harvey (1955, pp. 165-167). Em *Symp.*, 177 a-b2, contudo, hinos, peãs e encômios parecem ser tratados como sinônimos, quando Eurixímaco reclama de que, embora haja a alguns deuses hinos (ὕμνους) e peãs

Ἥλιον ὑμνεῖν αὐτὲ Διὸς τέκος ἄρχεο Μοῦσας
Καλλιόπην, φαέθοντα, τὸν Εὐρυφάεσσα βοῶπις
γεῖνατο Γαίης παιδὶ καὶ Οὐρανοῦ ἀστερόεντος·
γῆμε γὰρ Εὐρυφάεσσαν ἀγακλείτην Ὑπερίων
αὐτοκασιγνήτην, ἣ οἱ τέκε κάλλιμα τέκνα,
ἥω τε ροδόπῃχυν εὐπλόκαμόν τε Σελήνην
Ἥελιόν τ' ἀκάμαντ' ἐπιείκελον ἀθανάτοισιν,
ὅς φαίνει θνητοῖσιν καὶ ἀθανάτοισι θεοῖσιν
ἵπποισι ἐμβεβαῶς· σμερδνὸν δ' ὃ γε δέρεται ὄσσοις
χρυσῆς ἐκ κόρυθος, λαμπραὶ δ' ἀκτίνες ἀπ' αὐτοῦ
αἰγλήεν στίλβουσι, παρὰ κροτάφων τε ἔθειραι
λαμπραὶ ἀπὸ κρατὸς χαρίεν κατέχουσιν πρόσωπον
τηλαυγές· καλὸν δὲ περὶ χροὶ λάμπεται ἔσθος
λεπτουργές· πνοιῇ ἀνέμων. ὑπὸ δ' ἄρσενες ἵπποι
<αἴσσουσ', ὄφρ' ἂν μέσον οὐρανὸν αὐτὸν ἵκονται>
ἐνθ' ἄρ' ὃ γε στήσας χρυσόζυγον ἄρμα καὶ ἵππους
θεσπεσι <
ἐσπερί>ος πέμπῃσι δι' οὐρανοῦ Ὀκεανόνδε.
χαῖρε, ἄναξ, πρόφρων δὲ βίον θυμῆρε' ὄπαζε·
ἐκ σέο δ' ἀρξάμενος κλήισα μερόπων γένος ἀνδρῶν
ἡμιθέων, ὧν ἔργα θεοὶ θνητοῖσιν ἔδειξαν.¹⁰⁰

Musa Calíope, filha de Zeus, começa de novo a cantar
o Sol brilhante, que Eurifáessa de olhos bovinos
gerou ao filho da Terra e do Céu estrelado;
pois Hipérion casou-se com Eurifáessa gloriosa,
sua própria irmã, que lhe pariu filhos formosos: 5
Aurora de róseos braços, a Lua de belas tranças
e o Sol incansável, semelhante a imortais,
que brilha aos mortais e aos imortais deuses
montado em cavalos; e do elmo dourado ele vê
com seus olhos terríveis, e raios flamejantes dele 10
fulguram com luzes, e de junto às têmporas os cabelos
flamejantes envolvem a partir da cabeça o rosto gracioso
ao longe resplendente; e ao redor do corpo belas vestes
lampejam, finas, ao sopro dos ventos. Sob ele viris corcéis
<arrojam-se até que atinjam o meio exato do céu;> 14a
lá, pois, tendo detido o carro de áureo jugo e os cavalos 15
divin< 15a
ao fim da tarde> ele os dirija através do céu ao Oceano.
Salve, senhor, concede, benévolo, uma vida agradável;
e, depois de começar por ti, celebrarei a raça dos homens
semideuses, cujos feitos os deuses revelaram aos mortais.

O nome do deus invocado surge em primeira posição, abrindo o poema, e nessa parte do hino referências são igualmente feitas a sua genealogia¹⁰¹. Um atributo do deus é expresso nessa invocação por meio daqueles tipos de predicções participial (φαέθοντα, v. 2) e relativa (ὅς φαίνει ...) já referidos acima; atributo esse que na parte do louvor desse hino, é posto em evidência com a descrição (*ekphrasis*) do próprio deus, os raios brilhantes que dele emanam, os cabelos luminosos que lhe envolvem a face ao longe replendente, suas finas vestes que brilham em torno do corpo ao sopro dos ventos. A essa se segue a descrição da sua atividade precípua: a condução de sua

(*παιῶνας*) compostos pelos poetas, a Eros, deus tão grande e tão antigo, não há nenhuma canção de louvor (*ἐγκώμιον*) composta por um daqueles.

¹⁰⁰ Texto editado por West (2003, pp. 214-5).

¹⁰¹ Sobre a genealogia do deus, ver nota 89. Ainda que não sejam incomuns nos hinos homéricos as alusões ao nascimento e ao parentesco da divindade celebrada, o que ocorre em dezoito dos trinta e três hinos, somente neste a descrição da linhagem do deus ultrapassa seus pais, vindo a atingir a terceira geração ascendente. Ao comparar os hinos homéricos com os outros hinos da tradição hexamétrica, Furley (2011, p. 218, nota 52) diz que este hino ao Sol é o único que poderia ser chamado de “genealogical hymn”, designação que nesse artigo ele confere justamente aos outros hinos dessa tradição, de caráter mais ritualístico, da qual os hinos homéricos são frequentemente distinguidos e que remonta a poetas míticos e semilendários como Olen, Pamphos, Orfeu, Museu, Lino e Epimênides, passa por Hesíodo e chega a Empédocles e Parmênides. .

carruagem de áureo jugo pelo céu e o seu mergulho no Oceano. Uma vida agradável (βίον θυμήρε' ὅπαζε) é o que este hino pede, súplica que se repete quase idêntica nos hinos 2 e 30 (βίοτον θυμήρε' ὅπαζε [hino 30] / ὀπάζειν [hino 2]) e que guarda semelhanças com as feitas nos hinos 15, 20 (δίδου δ' ἄρετὴν τε καὶ ὄλβον) e 26 (δὸς δ' ἡμᾶς χαίροντας ἐς ὥρας αὐτίς ἴκεσθαι, / ἐκ δ' αὖθ' ὠράων εἰς τοὺς πολλοὺς ἐνιαυτοῦς), já que todos visam um bem-estar futuro¹⁰².

Dois últimos elementos, presentes de modo expresso nesse poema e muito frequentes nos outros hinos homéricos, são dignos de nota: (i) uma exortação inicial ao próprio narrador ou a outrem – normalmente à(s) Musa(s) - para que cante o hino que virá a seguir, a qual, por sua vez, é composta de dois pontos: “uma marca linguística indicando a intenção do falante de começar seu hino e o anúncio daquele a quem ele escolheu se dirigir”¹⁰³; (ii) e a noção de χάρις, conceito central, comum a todos os hinos gregos, e que “sintetiza, melhor do que qualquer outro, a relação que o autor do hino tenta estabelecer com o deus – relação de prazer recíproco e boa vontade”¹⁰⁴. Estes dois elementos, o primeiro como parte da invocação e o segundo integrando o pedido, tornam-se formulares nos hinos homéricos e aqui se concretizam nas expressões “Ἥλιον (...) ἄρχεο Μοῦσα (1) e χαίρε (17).

Quando esse poema é posto ao lado do primeiro par estrófico do párodo d’As *Traquírias*, a primeira semelhança óbvia extraída dessa comparação é que ambos reportam-se a um deus. Também ambos apresentam certas características formais dos hinos expostas acima. Há entre eles, no entanto, diferenças marcantes. Indícios disso são

¹⁰² Embora não se faça presente no hino em análise, deve-se aqui registrar outro tipo de pedido recorrente nos hinos homéricos: o êxito da canção. Ver, por exemplo, hinos 1. 18; 6. 20; 7. 58-9; 10. 5; 13. 3, 24. 4-5. A numeração dos hinos em toda essa seção é feita de acordo com a edição de Allen, Halliday, Sikes (1980).

¹⁰³ Furley e Bremer (2001, p. 50)

¹⁰⁴ Race (1982, p. 8). Sobre os aspectos retóricos da χάρις e da ἀρχή, primeiro ponto do primeiro elemento citado, ver este mesmo artigo. Para a expressão dessa ἀρχή nos hinos homéricos, ver os de número 2, 11, 13, 16, 22, 25, 26, 28 e 31; e da χάρις está em todos menos nos 2, 8, 12, 20, 23.

a natureza do pedido elaborado em cada um e a ocasião em que eles são proferidos. Como se viu, a súplica feita no hino homérico ao Sol, praticamente idêntica à dos hinos 2 e 30 e semelhante à dos hinos 15, 20 e 26, consiste em que se conceda uma vida agradável. Percebe-se nisso um grau de generalidade tal que pedidos de natureza muito similar são feitos a divindades distintas, com esferas de atuação diversa, a saber, Deméter, Gaia, Héracles, Hefesto e Dioniso, respectivamente. No momento, entretanto, em que se passa a analisar o tipo de súplica presente no hino composto por Sófocles, vê-se não só que o objeto do pedido se relaciona com a divindade invocada – já que o que ali se solicita é a informação sobre o paradeiro de Héracles, não havendo para tanto nenhum deus mais apropriado do que o Sol, cujo atributo da onividência é ressaltado no próprio poema – mas também, e o que é mais importante, que esse requerimento feito pelo Coro das jovens de Tráquis se mostra mais pessoal e particular. Essa particularidade pode também ser observada no contexto em que se profere esse canto. Enquanto o citado hino homérico insere-se num ambiente público de *performance*, exercendo o papel de proêmio à recitação dos poemas homéricos pelos rapsodos, como indicam seus dois últimos versos¹⁰⁵, a canção de Sófocles se dá, até mesmo por força do momento dramático em que se encontra, em atmosfera mais doméstica e numa proximidade íntima com Dejanira.

Tem-se um quadro semelhante quando se faz a mesma comparação agora com os pedidos elaborados em hinos mais propriamente cultuais, dos quais alguns estudiosos costumam afastar os hinos homéricos para efeito de classificação. Eles são, assim como os pedidos formulados nos hinos homéricos, menos pessoais e menos íntimos do que

¹⁰⁵ O hino à Lua/Selene (32) apresenta, entre outras semelhanças com esse hino, uma fórmula de conclusão que igualmente alude a sua função de prelúdio a uma recitação. É implausível, contudo, que todos os hinos homéricos exercessem esse papel. Ver, quanto a isso, Allen, Halliday, Sikes (1980, p. xcv): “The statement, therefore, that the *Homeric Hymns* rhapsody were preludes to recitations of Homer must be corrected so as to apply to certain of the minor hymns”. Outros hinos em que há referência explícita a festivais e recitações são: 6, 19; 10, 5; 13, 3; 24, 5; 25, 6; 32, 18.

aquele encontrado no canto coral de Sófocles, e neles se notam um sentido mais cívico e uma preocupação mais abrangente com a comunidade, os quais estão ausentes naquele canto. Do mesmo modo, é de se esperar que o lugar de execução desses hinos fosse um ambiente mais aberto, não mais ligado desta vez aos festivais de recitação rapsódica, mas a ritos cívicos religiosos. Dois exemplos para ilustrar esse ponto: o hino às Moiras, atribuído a Simônides, usado por Furley e Bremer¹⁰⁶ como uma espécie de exemplar ideal ao fim da extensa parte introdutória de seu livro sobre hinos gregos; e o hino a Dioniso, quinto estásimo de *Antígona*, cuja tradução faz parte deste trabalho. No primeiro, pede-se que sejam enviados “a nós” (ἄμιν) a Boa-Ordem, a Justiça e a Paz e que “esta cidade” (πόλιν τε τάνδε) se livre das desgraças que lhe pesam o coração; no segundo, que o deus venha com seu passo catártico, pois “toda a cidade” (πάνδαμος πόλις) é tomada por flagelo violento¹⁰⁷.

Diante das diferenças apontadas, muito embora não seja este o lugar adequado para se fazer uma análise minuciosa de todas as espécies de poesia religiosa advindas de uma classificação estabelecida, quer pelos teóricos antigos, quer pelos estudiosos ainda hoje em atividade¹⁰⁸, talvez caiba aqui recordar “outra forma de discurso que compartilha do escopo dos hinos de assegurar a boa vontade divina: a prece”¹⁰⁹. Com

¹⁰⁶ (2001, pp. 63-4)

¹⁰⁷ Eis as passagens citadas: πέμπετ' ἄμιν ῥοδόκολπον // Εὐνομίαν λιπαροθρόνους τ' ἀδελφας, Δίκαν // καὶ στεφανηφόρον Εἰρήναν, πόλιν τε τάνδε βαρυφρόνων // λελάθοιτε συντυχιᾶν. – enviai-nos a Boa-Ordem de róseo colo, e suas irmãs de tronos brilhantes, Justiça e Paz porta-coroa, e fazei esta cidade se livrar das desgraças que lhe pesam no coração. (Simônides, 8-11); νῦν δ', ὥς βιάιᾱς ἔχεται // πάνδαμος πόλις ἐπὶ νόσου, // μολεῖν καθαροῖω ποδὶ Παρνασίαν // ὑπὲρ κλειτὺν ἢ στονόεντα πορθμόν. – e agora, que toda a cidade por flagelo violento é tomada, vem com teu passo depurante sobre a encosta do Parnasso ou pelo estreito lamentoso (*Antígona*, 1140-5).

¹⁰⁸ Proclo (*Bibl. Phot.* 319, 35ff.), adotando, ao que parece, uma classificação com base nas diferentes ocasiões religiosas para os quais os hinos eram compostos e nos diferentes deuses a que se dirigiam, lista os seguintes tipos de cantos aos deuses: ὕμνοι, προσόδια, παιᾶνες, διθύραμβοι, νόμοι, ἄδωνίδια, ἰόβακχοι, ὑπορχήματα. Menandro, com enfoque mais retórico, traça outra tipologia, esquematizando-a em pares: κλητικοί, ἀποπεμπτικοί; φυσικοί, μυθικοί; γενεαλογικοί, πεπλασμένοι; εὐκτικοί, ἐπευκτικοί. Para uma classificação moderna ver, por exemplo, Furley e Bremer (2001, pp. 40-50): The Homeric Hymns, lyric monody, choral lyric, Calimachus, philosophical and allegorical hymns, magical hymns, prose hymns, the orphic hymns, Proklos.

¹⁰⁹ Furley e Bremer (2001, p. 3): “prayer”.

feito, muitos dos elementos de composição aqui expostos são utilizados por ambos, hino e prece, e o estabelecimento de uma clara distinção entre eles não é tarefa simples. Parece, contudo, possível encontrar em poemas que tomam essa forma justamente aquelas características – um pedido voltado para fins mais pessoais e menos gerais e formulado, por isso mesmo, num âmbito mais doméstico, sem deixar de atentar para a relação entre o objeto desse pedido e a esfera de influência da divindade invocada – que se viam no canto coral de Sófocles, mas não nos outros a ele comparados. A seguir, um exemplo de poema lírico em forma de prece, agora pertencente à tradição monódica:

⊕		
<i>Ποικιλόθρονον ἄθανάτ' Ἀφρόδιτα,</i>	De flóreo manto furta-cor, ó imortal Afrodite,	
<i>παῖ Διὸς δολόπλοκε, λίσσομαί σε,</i>	filha de Zeus, tecelã de ardis, suplico-te:	
<i>μή μ' ἄσαισι μηδ' οὔναισι δάμνα,</i>	não me domes com angústias e náuseas,	
<i>πότνιαν, θυῖμον,</i>	veneranda, o coração,	
<i>ἀλλ' ἂν τιδ' ἔλθ', αἶ ποτα κᾶτέρωτα</i>	mas para cá vem, se já outrora –	5
<i>τὰς ἔμας αὖ δας αἰόικα πῆλοι</i>	a minha voz ouvindo de longe – me	
<i>ἔκλυες, (...)</i>	atendeste, (...)	
<i>(...)</i>	<i>(...)</i>	
<i>ἔλθε μοι καὶ νῦν, χαλέπαν δὲ λῦον</i>	Vem até mim também agora, e liberta-me dos	25
<i>ἐκ μερίμναν, ἅς αἰ δέ μοι τέλειαι</i>	duros pesares, e tudo o que cumprir meu	
<i>θυμός ἰμέρρει, τέλειον, σύ δ' αὖτα</i>	coração deseja, cumpre; e, tu mesma,	
<i>σύμμαχος ἔσσο.</i>	sê minha aliada de lutas. ¹¹⁰	
⊕		

Assim, quando se trata de libertar a poetisa de seus duros pesares e de realizar os desejos de seu coração, Afrodite é invocada por Safo como aliada. Ainda em questões de amor e num âmbito doméstico, mas, ao que tudo indica, com um fim mais específico, a saber, a embriaguez de Cleóbulo, para que então nesse estado ele ceda à paixão do poeta, Anacreonte chama Dioniso:

<i>(...)</i>		
<i>γουνουμαί σε, σὺ δ' εὐμενής</i>	os joelhos abraço-te, e tu, propício,	6
<i>ἔλθ' ἡμῖν, κεχαρισμένης</i>	vem a nós, e aceitável	
<i>δ' εὐχολῆς ἐπακούειν·</i>	prece escuta:	

¹¹⁰ Fr. 1 V, tradução de Giuliana Ragusa (2005, pp. 424-6).

Κλεοβούλωι δ' ἀγαθός γένεο
σύμβουλος, τὸν ἐμὸν γ' ἔρω—
τ', ὡς Δεόνυσε, δέχεσθαι.

a Cleóbulo sê bom
conselheiro, para ele minha pai- 10
xão, ó Dioniso, aceitar.¹¹¹

Por fim, uma última prece, retirada de uma passagem de outro hino homérico, mostra-se digna de menção, pois, além de compartilhar do caráter pessoal dos dois exemplos da lírica monódica acima citados, não só formula pedido semelhante àquele que é formulado pelo Coro no párodo d'*As Traquínicas*, como também se dirige ao mesmo deus, o Sol, que nesse passo é instado por Deméter, no hino em sua homenagem, a dizer onde está sua filha:

“Ἥελι', αἶδεσσαί με θεάν σύ περ, εἴ ποτε δῆ σευ
ἦ ἔπει ἦ ἔργωι κραδίην καὶ θυμὸν ἴηνα·
κούρην τήν ἔτεκον, γλυκερὸν θάλας, εἶδεῖ κυδρήν,
τῆς ἀδινήν ὅπ' ἄκουσα δι' αἰθέρος ἀτρυγέτοιο
ὥς τε βιαζομένης, ἀτὰρ οὐκ ἴδον ὀφθαλμοῖσιν.
ἀλλὰ σύ γάρ δὴ πᾶσαν ἐπὶ χθόνα καὶ κατὰ πόντον
αἰθέρος ἐκ δίης καταδέρκεαι ἀκτίνεσσι,
νημερτέως μοι ἐνισπε φίλον τέκος, εἴ που ὅπως
ὅς τις νόσφιν ἐμεῖο λαβὼν ἀέκουσαν ἀνάγκη
οἴχεται ἡὲ θεῶν ἢ καὶ θνητῶν ἀνθρώπων.”¹¹²

Sol, tem consideração por mim, deusa que sou, se alguma vez
com atos ou palavras já agradei teu peito e coração. 65
A filha que gerei, doce rebento, gloriosa por sua forma –
dela ouvi a voz alta através do éter infecundo,
como se violentada; não vi, porém, com meus olhos.
Mas, já que com teus raios do éter brilhante
olhas para toda a terra e para o mar, 70
diz-me sem erro se de algum modo viste quem
dos deuses ou dos homens mortais longe de mim tomou
por força, contra sua vontade, minha filha e partiu.

Esse ambiente mais pessoal não é, obviamente, a única distinção entre hinos e preces passível de ser feita¹¹³. Os comentadores referem-se a outras, que, por sua vez, não se observam no poema de Sófocles. Como se viu durante a análise do primeiro par estrófico daquele párodo, o tragediógrafo ali emprega uma linguagem altamente elaborada, repleta de artifícios poéticos, não havendo, por outro lado, nessas duas estrofes, e em nenhuma outra do poema, qualquer referência a oferendas passadas,

¹¹¹ Fr. 357 P, Tradução de Giuliana Ragusa (2010, p. 652).

¹¹² Edição de Allen, Halliday e Sikes (1980).

¹¹³ Não se pretende, aliás, sequer estabelecer aqui uma distinção em termos de “público” e “privado”, como se os hinos pertencessem necessariamente ao âmbito do primeiro e as preces, ao do segundo. O que parece plausível é que as preces podiam se dar nessas duas esferas (ver Pulleyn, 1997, p. 164), ao passo que os hinos, quer fossem os homéricos, quer os mais marcadamente cultuais, estariam ligados a ocasiões mais abertas: aqueles, a festivais de recitação; esses, a ritos religiosos cívicos.

presentes ou futuras ao deus. Ora, a presença da primeira característica citada e a ausência da segunda são comumente atribuídas aos hinos quando se trata de diferenciá-los das preces, que seriam, portanto, um produto artístico menos bem acabado que aqueles e deveriam mencionar um ato de devoção (por exemplo, um objeto votivo, um sacrifício, uma libação)¹¹⁴ além das próprias palavras endereçadas ao deus, as quais, no caso dos hinos, com sua linguagem cuidadosamente tecida, são, por si, a própria oferta necessária para despertar o favor divino (χάρις)¹¹⁵. Enfim, o elemento musical, por certo presente no canto de Sófocles, seria outro ponto de distinção, típico dos hinos, a que os comentadores costumam fazer menção¹¹⁶.

O capítulo anterior findou-se com a constatação da complexa variedade (ποικιλία) formal, ou seja, de metros e de modos de estruturação das estrofes, utilizada por Sófocles na composição de seus poemas líricos. Algo semelhante, desta vez no plano do conteúdo, é possível afirmar ao fim desta primeira seção do segundo capítulo. A análise do material trabalhado em cada uma das estrofes do poema levou a uma primeira divisão, pois, enquanto o primeiro par estrófico podia ser visto como uma espécie de hino ao Sol, o segundo par e o epodo consistiam em uma recapitulação de temas já mencionados no prólogo da peça. O exame, contudo, mais pormenorizado daquele primeiro par estrófico mostrou como essa complexidade presente no canto coral

¹¹⁴ Tanto na passagem citada do hino a Deméter (v. 64), quanto na do poema de Safo (v. 5), nota-se a mesma fórmula de recordação (ὑπόμνησις), usada para se referir a essas oferendas e a auxílios anteriores: “εἴ ποτε” (“αἴ ποτα”, em dialeto eólico). É possível, não só no referido passo do hino homérico, mas nos próprios poemas épicos, detectar protótipos dessa forma tradicional de prece, em que essa fórmula se faz presente, como a de Crises a Apolo (*Il.* 1, 37 ff.), a de Tetis a Zeus (*Il.* 1, 503ff.) e a de Diomedes a Atena (*Il.* 5. 116). Para essa fórmula, encontrada também nos hinos, ver também Pind. *Ist.* 6. 42-9; Sófocles, *Édipo Rei*, 165; Aristóf. *Cav.* 594 e *Tesm.* 1155-7.

¹¹⁵ Ver Furley e Bremer (2001, p. 3): “Formally a hymn is likely to be a more finished artistic product than a prayer both in terms of articulated speech and narrative and in performance”. Quanto à distinção no que toca aos objetos votivos, ou seja, em termos de função, ver Pulleyn (1997, 49-55). Quanto à noção de χάρις e ἀρχή, ver nota 104.

¹¹⁶ Quanto ao critério musical dessa diferenciação, ver Pulleyn (1997, p. 54): “The most obvious superficial difference between hymns and prayers consist in the fact that hymns were of their essence musical and prayers not.”

como um todo se encontra no interior do próprio hino, que, de sua parte, não se deixa enquadrar em simples definições.

Como se viu, sofisticação poética, ausência de alusões a objetos votivos, música, cláusulas predicativas peculiares e estrutura tripartite, todas essas características, consideradas marcas próprias dos hinos, acham-se no primeiro par estrófico deste canto, que, por outro lado, ao adotar um caráter pessoal em sua relação com Dejanira, sem se referir a quaisquer a prêmios em competições ou a ocasiões rituais específicas para as quais teria sido composto, não havendo indício, portanto, de que se inserisse em uma cerimônia religiosa¹¹⁷ ou cívica, mostra-se, sob esse aspecto, mais próximo da passagem do hino homérico a Deméter e dos poemas líricos acima citados, ainda que deles divirja por não assumirem a forma coral.

É o diverso, de novo, dentro do diverso; e a próxima seção deste capítulo trará, outra vez, mais um exemplo de complexidade.

¹¹⁷ O Sol, embora reverenciado e invocado em juramentos, não era, com as exceções de Rhodes e, em tempo mais remotos, do sul da Lacônia, objeto de culto público entre os gregos do período clássico e arcaico. Ver Allen, Halliday e Sikes (1980, p. 432).

2.2. Canto Coral Astrófico. As Traquínias (205-224). Um exemplo mais complexo.

O mensageiro chega para anunciar a boa nova: Hércules está vivo e venceu a batalha. Movida pela alegria que a notícia lhe traz, Dejanira exorta as mulheres de dentro e de fora da casa a soltarem sua voz, e em seguida, então, o Coro inicia o seu canto¹¹⁸.

Nota-se nesse poema uma liberdade no trato dos elementos de gênero talvez ainda maior do que a que se viu nas páginas acima. É célebre a passagem do fim do terceiro livro das *Leis* de Platão na qual o Estrangeiro, ao tomar o exemplo da música para discorrer sobre o modo por que os homens tornaram-se livres em demasia¹¹⁹, diz as seus interlocutores, depois de constatar que no passado a música dividia-se em gêneros e formas (εἶδη καὶ σχήματα) que por força de lei não podiam se misturar, o seguinte: “(...) depois disso, com o passar do tempo, surgiram poetas que, embora hábeis por natureza, mas desconhecedores do que é justo e conforme a lei segundo a Musa, iniciaram uma antimusical quebra de regras, em báquico transe e dominados mais do se deve pelo prazer, fundindo lamentos (θρήνους) com hinos (ῥυμοίς) e peãs (παίωνας) com ditirambos (διθυράμβος) ...”¹²⁰.

Pois bem, conquanto se associe essa passagem à prática da Nova Música do final do século quinto, cujos modelos exemplares seriam as últimas peças de Eurípides¹²¹, o canto coral astrófico (205-224) presente n’*As Traquínias* oferece toda sorte de

¹¹⁸ Para o efeito dramático dessa canção, cujo caráter será ecoado de modo mais formal no segundo estásimo da peça, e das outras duas presentes em *Ájax* e *Antígona*, as três tradicionalmente chamadas de *hyporkhema* (ὑπόρχημα), ver as páginas finais (17-9) da introdução deste trabalho. Para a ausência de correspondência estrófica nessa canção, ver nota 69.

¹¹⁹ (700 a5): ἵνα ἔξ ἀρχῆς διέλθωμεν τὴν τοῦ ἐλευθέρου λίαν ἐπίδοσιν βίου.

¹²⁰ (700 d1-6): μετὰ δὲ ταῦτα, προϊόντος τοῦ χρόνου, ἄρχοντες μὲν τῆς ἀμούσου παρανομίας ποιηταὶ ἐγίγνοντο φύσει μὲν ποιητικοί, ἀγνωμονες δὲ περὶ τὸ δίκαιον τῆς Μούσης καὶ τὸ νόμιμον, βακχεύοντες καὶ μᾶλλον τοῦ δέοντος κατεχόμενοι ὑφ’ ἡδονῆς, κεραννύντες δὲ θρήνους τε ῥυμοίς καὶ παίωνας διθυράμβοις, (...).

¹²¹ Batezzato (1999, p. 163).

dificuldades quando se espera uma unidade em termos de alusões genéricas, justamente pela presença conjunta de elementos que caracterizam gêneros diversos. Assim, tanto a exortação de Dejanira nos versos que antecedem esse canto (φωνήσατ', ὦ γυναῖκες, αἵ τ' εἴσω στέγης' αἵ τ' ἐκτὸς αὐλῆς 202-3)¹²², quanto a do próprio Coro em 205 (ἀνολολυξάτω), sugerem que a canção há de ser um “ὀλολυγμός”¹²³; o chamado por um canto a Apolo e Ártemis, a expressão "entoai o peã, peã" (παιᾶνα παιᾶν' ἀνάγετ' 211-2) e o grito ritual ἰὼ ἰὼ Παιᾶν (222) indicam um peã; as referências a Dionísio, tais como o "aulo" (αὐλόν 217), a "hera" (κισσός 219), o outro grito ritual "evoé" (εὐοῖ 218), e a competição báquica (Βακχίαν ... ἄμιλλαν 219-20), sugerem um Ditirambo.

Kamerbeek, ao perceber esta amálgama de gêneros e evitando classificar esta passagem como um *hyporkhema* (ὑπόρχημα), em razão do pouco rigor conceitual do termo e de sua arbitrariedade, assevera que talvez seja melhor chamar esta canção de um "peã tingido com elementos ditirâmbicos"¹²⁴. Esses elementos, de fato, passam a surgir a partir da metade do poema (v. 216), com as já aludidas referências ao *aulo* e à agitação (ἀναταράσσει 218) báquica causada pela hera, atributo de Dioniso; isso, no entanto, não faz que desapareçam por completo as referências ao peã, como se nota pelo refrão entoado no verso 222 (ἰὼ ἰὼ Παιᾶν). O agradecimento pela volta do herói e a alegria causada por esse retorno dão sentido a essa mistura de gêneros: “mescla-se a ação de graças, típica dos peãs, com a excitação própria do ditirambo”¹²⁵.

¹²² “Soltai a voz, ó mulheres, as de dentro da casa e as de fora do pátio”.

¹²³ Easterling (1982, p. 104).

¹²⁴ Kamerbeek (1970, p. 71). Embora se possa afirmar que a dança esteja claramente indicada nesta passagem (216ff), o termo ὑπόρχημα de que se vale Jebb não parece esclarecedor, já que os estásimos são igualmente dançados.

¹²⁵ Macedo (2010, p. 124). Para estudos detalhados acerca desses dois gêneros, ver Zimmermann (1992) e Fearn (2007) sobre o ditirambo; e Käppel (1992), Schröder (1999), Rutherford (2001) e Ford (2006) sobre o peã.

Por outro lado, o termo "núbil" (μελλόνυμφος 207) e as alusões, também observáveis neste canto, a dois coros, um formado por homens e o outro, por mulheres – o primeiro deles apenas imaginado, e não atuante¹²⁶ –, especialmente num contexto de referências culturais a Apolo e Ártemis, parecem remeter a um canto nupcial. Um coro duplo, por exemplo, a executar o canto de um peã a Apolo pelos homens e de um provável ὀλολυγή ¹²⁷ pelas mulheres, acha-se em um poema de Safo, e, embora não se possa afirmar que esse poema descreva com fidelidade as cerimônias de casamento de sua época e que sua *performance* tenha se dado em um contexto de núpcias, é inegável a relação que mantém com elas, já que narra as bodas de Heitor e Andrômaca:

γύναικες δ' ἐλέλυσδον ὄσαι προγενέστερα[ι,	e as mulheres soltavam alto brado, as mais velh[as,
πάντες δ' ἄνδρες ἐπ' ἤρατον ἴαχον ὄρθιον	e todos os homens entoavam adorável e alto
παόν' ὀγκαλέοντες ἐκάβολον εὐλύραν,	peã invocando o Arqueiro hábil na lira,
ῥμνεν δ' Ἑκτορα κ' Ἀνδρομάχαν θεο<ε>ικέλο[ις.	e hineavam Heitor e Andrômaca, aos deuses símeis. ¹²⁸

Ligado também a esse mesmo contexto parece estar o Fr. 30 V de Safo, no qual do mesmo modo são descritos um grupo de moças que hão de cantar por toda a noite (πάρθενοι δι[// παννυχίσδοι[σ]αί[// σὰν αἰείδοιεν ... 1-3) e um de moços, ao qual o

¹²⁶ Não há nas tragédias existentes exemplo algum de um coro duplo, com seus integrantes representando dois grupos de personagens de sexos opostos. A única possível exceção é o terceiro estásimo (1102-50) do *Hipólito* de Eurípides, com suas intrigantes variações de gênero em alguns participios constantes em estrofes diversas. Ver, para essa questão, Barret (1964, pp. 366-9), que se põe contra essa hipótese. Swift (2010, pp. 263-5), por outro lado, acolhe-a.

¹²⁷ Ver Page (1987, p. 67): “ἐλέλυσδον: perhaps intended as an Aeolic spelling of ὀλολ–”. Nesse caso, o verbo seria exatamente o mesmo que abre o poema de Sófocles, com a única ressalva de que aquele se compõe com a preposição ἀνά (ἀνολολυξάτω). A diferença entre ὀλολυγή e ὀλολυγμός, designação utilizada por Easterling (ver nota 123), se dá, segundo definição do LSJ, em termos do gênero de quem os executa. O primeiro é definido como um alto grito aos deuses entoado especialmente por mulheres, ao passo que do segundo não se faz qualquer especificação acerca do gênero de quem profere esse grito, havendo por outro lado o acréscimo do elemento da alegria. Essa distinção para fazer sentido, já que no poema de Sófocles é a casa (δόμος 205), representando seus moradores de ambos os sexos, que é chamada para ulular. A distinção entre os sexos só será feita depois, quando os homens deverão evocar um clamor a Apolo e as mulheres entoar um peã a Ártemis. Para ὀλολυγή como um equivalente feminino do peã, como no poema de Safo, ver Baquíl. 17. 124-9 e Xen. An. 4.3.19.

¹²⁸ Fr. 44 V, 31-4. Tradução de Giuliana Ragusa (2005, pp. 442-3).

suposto noivo, com idade igual a deles, se deve juntar (ἀλλ' ἐγέρθεις ἥϊθ[έ // στεῖχε
σοῖς ὑμάλικ[ας, ... 6-7)¹²⁹.

Esses dois poemas, contudo, não fazem mais do descrever a presença e a atuação de coros compostos, cada um deles, por integrantes de sexos opostos em uma cerimônia nupcial, sendo, além disso, seu próprio estado fragmentário um indício da completa escassez de exemplares gregos desse gênero que sobreviveram íntegros aos períodos clássico e arcaico¹³⁰. A solução para um dos problemas acima aventados, o da precariedade da preservação do texto daqueles cantos, pode ser encontrada no período helenístico, pois o poema 18 de Teócrito, um epitalâmio para as núpcias de Helena e Menelau, acha-se inteiramente preservado. Sua execução, no entanto, se dá por meio de um único Coro de moças ligadas à noiva, o que também demonstra a existência de composições ligadas a esse contexto as quais não empregam necessariamente o coro duplo. Desse modo, apenas na tradição da poesia latina torna-se possível encontrar um exemplo inteiro de himeneu entoado, ele mesmo, por dois coros, um masculino e um feminino. Essa é a forma de composição do poema 62 de Catulo, no qual em estrofes hexamétricas sucessivas, sempre terminadas com o refrão “Hymen o Hymenae, Hymen ades o Hymenae!”, um grupo de jovens moços disputa com outro, de moças, uma prova de canto em que cada Coro irá expor, sob o ponto de vista do gênero que representa, suas impressões sobre o casamento.

¹²⁹ Quando, no canto 23 da *Odisseia*, Odisseu ordena que se simule uma festa de casamento para que a atenção dos vizinhos seja desviada da matança dos pretendentes, o canto e a dança de homens e mulheres não só está presente na descrição da cena em que se cumprem suas ordens, como também parece ser por sua própria presença que os que estão de fora, ao ouvi-los, presumem tratar-se de fato de uma cerimônia de bodas. τοῖσιν δὲ μέγα δῶμα περιστεναχίζετο πόσσιν // ἀνδρῶν παιζόντων καλλιζώνων τε γυναικῶν. // ὥδε δὲ τις εἶπεσκε δόμων ἔκτοθεν ἀκούων. // ἦ μάλα δὴ τις ἔγχε πολυμνήστην βασίλειαν. “e a grande casa ressoava ao redor com passos // de homens a dançar e de mulheres de belas cinturas. // Assim diziam os que de fora da casa os ouviam: // por certo alguém se casou com a muito cortejada rainha”. (23.146-9).

¹³⁰ Os outros poemas de Safo pertencentes a esse gênero são ainda mais fragmentários, não permitindo que se chegue a qualquer conclusão sobre seu modo de *performance*. Ver, por exemplo, frs. 103b, 107, 108, 109, 110a, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117 V. Quanto às citadas escassez e precariedade de exemplos, algo semelhante ocorre com os partênios.

Não obstante sua distância temporal e espacial em relação às tragédias de Sófocles, esse poema parece digno de menção, pois, como apontam com frequência alguns estudiosos, trata-se de uma composição baseada, ainda que de forma não exclusiva, em modelos gregos, sendo os poemas 104a V, 105a V e 105b V da própria Safo, a cujas outras composições já se fez referência acima, seus protótipos mais afins¹³¹. Swift, ademais, chama atenção para o fato de “vários ‘scholars’ ligarem esses dois últimos fragmentos de Safo e sugerirem que eles são parte de um único poema, possivelmente cantados em forma antifônica (“amoebean form”) por dois grupos. Neste caso, o paralelismo com Catulo seria ainda mais preciso”¹³². Com efeito, o metro idêntico (hexâmetros datílicos) dos dois fragmentos e o notável paralelismo que se estabelece entre ambos, que se iniciam do mesmo modo e têm as longas e breves de seu primeiro verso nas mesmas posições, conferem verossimilhança a essa hipótese. Não seria descabida a impressão de que um poema responde a outro:

105a V

οἶον τὸ γλυκύμαλον ἐρεῦθεται ἄκρῳ ἐπ' ὕσδῳ,	Como a doce maçã avermelha-se no ramo extremo,
ἄκρον ἐπ' ἀκροτάτῳ, λελάθοντο δὲ μαλοδρόπης·	extrema no mais extremo, e os colhedores esqueceram-na;
οὐ μὲν ἐκλελάθοντ', ἀλλ' οὐκ ἐδύναντ' ἐπίκεσθαι.	não, decerto não a esqueceram, mas não puderam alcançá-la

105b V

οἶαν τὰν ὑάκινθον ἐν ὥρεσι ποίμενες ἄνδρες	Como o jacinto que nas montanhas os pastores viris
πόσσι καταστείβοισι, χάμαι δέ τε πόρφυρον	pisam com os pés, e no chão a púrpura
ἄνθος ...	flor ...

¹³¹ Bowra (1961, pp. 219-20) estabelece as seguintes correspondências: o fr. 104a L.-P., com a estrela Vênus que traz de volta tudo quanto a brilhante Aurora dispersou; a ovelha, a cabra, a filha à mãe (Ἔσπερε πάντα φέρων ὅσα φαίνολις ἐσκεδασ' αὖτως, // † φέρεις ὄιν, φέρεις † αἶγα, φέρεις ἄπυ μάτερι παῖδα.), e, como suspeita Bowra, “possivelmente (...) também a noiva para o noivo”, relacionar-se-ia com os versos 1-2 de Catulo - o paralelismo, no entanto, com os versos 20-1 desse poema também parece pertinente -; o fr. 105c L.-P (105b V), citado a seguir no corpo do texto com tradução, manteria paralelos com os versos 38-44 de Catulo e sua descrição da virgindade perdida por meio da imagem da flor arrancada e destruída no campo, como o jacinto de Safo; e o fr. 105a L.-P, também a seguir citado e traduzido, com os versos 57-8 – mas a alusão anterior (49-55) à agricultura como metáfora do casamento parece também manter ligação com aqueles versos da poetisa e seus colhedores de maçã. De modo mais geral, os fragmentos 107 V e 114 V refletem a ambiguidade e os temores diante do casamento expressos pelas jovens no poema de Catulo. Quanto ao refrão, ver fr. 111 V.

¹³² Swift (2010, p.259). Os autores a que ela se refere, citados na nota 37 dessa mesma página são: Smyth, Davison e Hunter. Eis a conclusão a que chega a autora: “The choice of a mixed amoebean chorus, aligning themselves with the bride and the groom respectively, reflects an earlier poetic tradition of which Catullus was aware” (id., p. 260).

Assim, as ordens para que os homens evoquem um conjunto clamor a Apolo e para que as donzelas entoem um peã a Ártemis parecem de fato reforçar a alusão ao ambiente matrimonial que o termo μελλόνυμφος (prestes a casar 207), ligado à casa, traz de modo mais explícito consigo. Essas referências à ocasião das núpcias não soam descabidas e bem se coadunam com o contexto da peça em que este canto se encontra. Os temas da união matrimonial, das aflições dela advindas e da sua comparação com o tempo que lhe precede surgem nesta tragédia em passagens anteriores a este canto¹³³. Já se viu que este poema, com o motivo da re-união matrimonial, antecipa o segundo estásimo dessa peça e que essas duas canções são exemplos da ironia trágica empregada por Sófocles. Héracles, de fato, vem trazendo sua “nova” noiva de volta para casa, e ela não é Dejanira, mas Iole.

¹³³ Por exemplo, versos: 7, 18, 18, 27, 32-5, 141-50 dessa tragédia.

2.3. Ecos epinícios no primeiro estásimo d'As Traquínias.

O canto coral astrófico analisado acima se finda com o anúncio da chegada de Licas, que traz consigo as cativas da Ecália. A vinda posterior de um mensageiro no episódio que se segue àquele canto obrigará Licas a admitir a falsidade da história por ele relatada a Dejanira no início desse mesmo episódio. Agora ela sabe que a destruição e o saque da Ecália não foram motivados pela estadia de Hércules entre os lídios, nem por sua servidão a Ômfale, nem pela morte de Ífito, mas sim pelo amor do filho de Alcmena por Iole (351-7). Essa foi a razão da batalha, e por isso aquelas cativas de guerra estão ali, e Iole, entre elas. Dejanira recebe, resignada, o relato dessa nova motivação. Nem mesmo os deuses resistem ao amor (443).

A força do amor será, pois, o tema da próxima canção, e quanto a essa escolha esse canto coral não é inédito. No terceiro estásimo de *Antígona* (781-800), após presenciar a violenta discussão entre Hêmon e Creonte, o Coro canta o poder universal do amor e, no plano particular do drama, responsabiliza-o pela contenda do pai com o filho, já que é sob a influência do amor que Hêmon ousa desafiar a autoridade paterna. Em *Hipólito* de Eurípides, há não menos que duas passagens nas quais essa força é cantada: no primeiro estásimo (525-64), quando, já ciente da paixão de Fedra por seu enteado, o Coro vê a ama sair de cena e é tomado por grande apreensão, pois sabe que as consequências do provável encontro dela com Hipólito podem ser funestas; e, no quarto estásimo (1268-82), depois da saída do mensageiro que anunciou a morte de Hipólito, quando novamente o Coro entoa uma ode ao poder do amor, agora, no entanto, não mais em tom apreensivo, mas sim de resignação.

Do ponto de vista de sua função, portanto, a passagem sob exame assemelha-se às citadas acima. O que nela, contudo, há de notável é o modo como o amor é louvado.

Nos exemplos citados, o louvor a Afrodite ou a Eros é feito de modo um tanto convencional, e elementos caracterizadores dos hinos apresentam-se em maior ou menor grau em cada um deles. No já aludido quarto canto (terceiro estásimo) de *Antígona*, comumente chamado de hino ao amor, é possível observar vários desses elementos, acerca dos quais já se falou na primeira parte deste capítulo: "invocação pelo nome [do deus], listagem honorífica de seus atributos, poderes e epítetos (muitos em cláusulas relativas) (...), anáfora e linguagem universalizante¹³⁴". Muitas dessas características apresentam-se no primeiro estásimo de *Hipólito*, que, aliás, narra em sua segunda estrofe, como exemplo mítico da força do amor justamente o saque da Ecália por Hércules, fato que enseja a canção d' *As Traquínias*¹³⁵. Essas marcas persistem, embora neste caso em menor número, no quarto estásimo da mesma tragédia, "um hino a Afrodite (...) que celebra (...) seu poder universal e irresistível¹³⁶".

Ora, o primeiro estásimo d' *As Traquínias* não adota essa forma convencional de louvor. O canto não se inicia por uma invocação direta, em segunda pessoa, ao deus, mas com uma γνώμη, uma máxima sobre a força do amor (Cípris), cuja universalidade será então ilustrada por meio de um priamel que, combinado com outro recurso retórico, o da *praeteritio*, transitará, demonstrando a influência dessa deusa, da esfera divina (Zeus, Poseidon, Hades) para a do combate entre Hércules e Aquelôo pela mão da humana Dejanira¹³⁷. Esse é o foco do priamel. Seu clímax constitui-se na questão com

¹³⁴ Griffith (1999, pp. 255-6). Esse mesmo autor chama ainda atenção para a ausência neste hino de dois elementos normalmente esperados: (i) alusões ao parentesco do deus e (ii) pedidos ou "envoi" expressamente formulados.

¹³⁵ Sobre algumas "quebras de convenção" operadas neste hino, como, por exemplo, a antecipação do pedido, a exemplificação dos poderes do deus por meio de mitos e não da situação presente no drama, e a prece para que o deus se afaste (um hino apotropaico) e não para que ele apareça (um hino clético), ver Macedo (2010, pp. 146-8).

¹³⁶ Barret (1964, p. 391). Digna de nota também nesse estásimo de *Hipólito*, além das semelhanças com o referido canto de *Antígona*, é a invocação de Afrodite, em dois momentos nos dois poemas, pelo nome de Cípris, como no canto d' *As Traquínias*.

¹³⁷ Para outros exemplos em Sófocles de cantos que se iniciam com essas máximas generalizantes, ver o primeiro estásimo de *Antígona* (332-3): πόλλα τὰ δεινὰ κούδέν αν- / θρώπου δεινότερον πέλει; e o segundo estásimo da mesma tragédia (583): εὐδαίμονες οἷσι κακῶν ἄγευστος αἰών. Note-se também

que a estrofe se finda (604-6): que fortes rivais por núpcias foram à luta? / Que oponentes pro poento combate / cheio de golpes partiram? A antístrofe contém a apresentação dos oponentes e o início da luta, mediada por Cípris; e a primeira parte do epodo (517-22), a descrição do combate. O canto termina com o retrato de Dejanira, sentada à distância a esperar, como ovelha desgarrada. Essa mudança de foco da narrativa é marcada por um forte contraste entre os metros empregados por Sófocles nessa segunda parte do epodo (523 ss.) em relação aos da primeira parte, que seguem basicamente o padrão do par estrófico precedente.

Já na análise do párodo dessa peça, mostrou-se como, a partir da primeira estrofe daquele canto, alguns temas do prólogo ressurgiam então num modo de expressão próprio desses passos líricos. Algo semelhante se dá com este primeiro estásimo. Ao compará-lo com o prólogo da tragédia, Davies aponta correspondências entre eles sob ao menos três aspectos: "(i) tema geral, (ii) estrutura retórica e (iii) fraseologia.¹³⁸" Embora esse tipo de artifício composicional não seja incomum entre os tragediógrafos, parece possível dizer que Sófocles o emprega aqui de modo especial. Assim como esse poema, por não se valer de convenções hínicas, destoa de outros que cantam o poder do amor, da mesma maneira, ao adotar esse tipo de forma narrativa para descrever o combate dos pretendentes e a situação de Dejanira, ele torna-se "raro, talvez único na obra remanescente de Sófocles¹³⁹". Não só Burton, mas outros estudiosos apontam para

que os três deuses aqui logrados pelo amor são os três mais poderosos, sob o poder dos quais todo o universo está submetido. Cf. Il. 15. 187 ss.

¹³⁸ Davies (1991, pp. 136-7): "(i) a batalha de Héracles e Aquelôo por Dejanira, (ii) esta batalha é em cada uma das passagens introduzida por uma generalização que serve para enfatizar o exemplo concreto que se seguirá, (iii) 15 τοιόνδ' ἐγὼ μνηστῆρα προσδεγμένη ~ 525 τὸν ὄν προσμένουσ' ἀκοίταν ; 19 κλεινὸς ἦλθῃ Ζηνὸς Ἀλκμήνῃ τε παῖς ~ 510 ff. ὁ δὲ βακχίας ἄπο ἦλθε ... Θήβας ... παῖς Διός ; 24 ἐγὼ γὰρ ἤμην ~ 523 ff. ἅ δ' ἦστο. Webster, em seu livro de 1936 (p. 128), já falava em "recapitulations" do Coro, para se referir a esta característica.

¹³⁹ Burton (1980, p. 50). Ainda nessa mesma página: "Lyric narratives of this kind are seen at their best in Pindar and Bacchilides, and it is of value to bear their poems in mind when reading Sophocles' song and to note his use of parataxis and vivid highlights which recall the style of the myths in the Epinician Odes".

a existência de uma atmosfera comum entre essa canção, de modo mais acentuado a partir de sua antístrofe, e as odes epinícias de Píndaro e Baquílides¹⁴⁰.

A questão que encerra a primeira estrofe dessa canção é identificada por Burton a uma fórmula não só familiar à poesia épica, mas igualmente encontrada sob várias formas em exemplares de narrativa lírica coral.¹⁴¹ O verbo καταβαίνω, presente nessa pergunta (em dicção épica: κατέβαν) é comumente empregado nas odes epinícias de Píndaro, assim como neste poema, no sentido de "entrar na arena", "ir para a cena da luta"¹⁴². O anúncio dos competidores no início da antístrofe soa, por sua vez, como a proclamação oficial de um arauto nos jogos, que costuma evocá-los não só por meio de seus nomes, aqui adornados por perífrases poéticas e imagens expressivas, mas também pelos das cidades de onde eles provêm, cujas designações nesta passagem apresentam-se dispostas em forma de quiasmo. Tebas, além disso, descrita nesse anúncio dos oponentes como a cidade de origem de Hércules, é qualificada com o adjetivo Βακχίας, aludindo-se, pois, como nota Swift, a um importante mito dessa cidade, outro traço de gênero que se observa em odes epinícias que "frequentemente glorificam a comunidade [do vencedor] pela incorporação de elementos provenientes de mitos locais"¹⁴³. Essa autora cita ainda outras duas características comuns entre este poema e as odes em louvor dos vitoriosos nos jogos. A primeira delas, na qual já se tocou acima, diz respeito ao modo de descrição do combate. A segunda refere-se ao significado do verso 526 do epodo que, embora suspeito, indica uma observação do Coro ao seu papel de narrador:

“A linguagem ornamentada gera uma impressão decorativa da luta, em vez de nos fornecer um retrato 'golpe a golpe' da ação. Novamente, isso é uma reminiscência do

¹⁴⁰ Cf. Davies (1991, pp. 137-42), Easterling (1982, pp. 133-139), e especialmente Swift (2011, pp. 394-7).

¹⁴¹ Burton (1980, p.55) Os exemplos por ele citados (nota 31 dessa mesma página) são: Pínd. *Pít.* 4.70 ss. e *Íst.* 7.1 ss.

¹⁴² Cf. LSJ s.v. καταβαίνω I.3.; e Pínd. *Pít.* 11.49, *Nem.* 3.42, *Nem.* 4.38, e Heród. 5.22.

¹⁴³ Swift (2001, p. 396) Os exemplos fornecidos por ela são Pínd. *Ol.* 7. 54-69 e *Pít.* 9. 6-70.

modo com Píndaro e Baquilides descrevem suas vitórias, fornecendo um breve retrato (“snapshot”) da vitória no lugar de uma detalhada descrição de como ela foi alcançada. A linha 526 é corrupta, mas seu sentido básico parece ser que o Coro esteja comentando seu status de narrador e, como tal, seu controle sobre o entendimento da audiência acerca dos eventos descritos. Isso também é uma característica epinícia: o poeta conscientemente indica sua autoria do louvor e, assim, seu papel na preservação da vitória”¹⁴⁴.

Ainda quanto a esses elementos comuns, uma série de recursos presentes neste poema são utilizados de modo marcante, embora não exclusivo (a despeito do próprio nome do último deles), por Píndaro em seus epinícios: a alusão a um deus no primeiro verso do poema, ainda que, como já dito, não exatamente na forma de uma invocação de caráter hínico; o emprego da expressão “νίκας ἐκφέρεται”, nesse mesmo verso; o aludido priamel que ocupa os versos restantes da primeira estrofe; o uso da forma triádica (estrofe – antístrofe – epodo); e o *schema Pindaricum*, por meio do qual um verbo no singular é seguido pelo seu sujeito no plural (ἦν δ’ ἀμφίπλεκτοι κλίμακες 520), ao que parece, para fins de manutenção da anáfora (ἦν ... ἦν δὲ ... ἦν δ’ ... ἦν δὲ) que se vê no início do epodo,¹⁴⁵.

Que o tema deste canto seja a força do amor, isso parece, como já se comentou acima, condizente com o momento da peça em que ele se encontra. Menos óbvios, contudo, são os motivos por que nesse passo essa força é louvada do modo como é, e não de uma maneira mais convencional, como os outros poemas sobre o amor presentes, por exemplo, em *Antígona* e *Hipólito*. Embora não pareça possível identificar com

¹⁴⁴ Swift (2011, p. 396). Para exemplos em Píndaro da primeira característica citada, ver nota 9 dessa página; da segunda, nota 10.

¹⁴⁵ Para a abertura de odes epinícias com invocações aos deuses, ver Pínd. *Ol.* 3, 4 e 14; *Pít.* 6 e 11; *Nem.* 7 e 11; *Íst.* 3; Baquil. 3 e 14B. Para a expressão “νίκας φέρεσθαι”, ver, por exemplo, Pínd. *Íst.* 7, 21-2; para o priamel em geral, ver Race (1982) e, em Píndaro em particular, Bundy (1986, 4-10). Exemplos de passagens em Píndaro em que este recurso é adotado são: *Ol.* 1.1-7 e *Ol.* 11. 1-6. Para o *schema Pindaricum* ver West, *Hes. Theog.*, coment. sobre o v. 321. Exemplo de ocorrência em Píndaro: *Ol.* 11. 4. Quanto ao esquema triádico, essa é a disposição estrófica preponderante nas odes epinícias, ao passo que o esquema monostrófico é minoritário.

precisão as razões para o uso de uma linguagem assim tingida dessas cores epinícias, a análise de alguns elementos exteriores ao poema, mas constantes na peça, pode apontar ao menos para certos pontos comuns entre eles e aquele gênero.

No episódio anterior a este primeiro estásimo, quando Dejanira se torna ciente da verdadeira motivação de Héracles para o saque da Ecália, uma imagem atlética, com alusões ao pugilato, é por ela evocada para expressar sua resignação: "Aquele que se ergue com as mãos contra o Amor, como um pugilista, não é sensato; pois mesmo os deuses ele domina como quer e, por certo, a mim também. Como não [dominaria] outra, como [fez] comigo?" ¹⁴⁶. Já no prologo desta tragédia (9-21), a referência à luta travada entre Héracles e Aquelôo pela mão de Dejanira, luta essa que será justamente narrada na parte central deste poema, punha também em evidência uma atmosfera agônica que se fortalece ainda mais quando se considera quem ali figura como um dos combatentes.

Héracles, com efeito, foi, segundo a tradição mítica, o fundador dos jogos olímpicos. Sua posição, pois, nos poemas de louvor aos vitoriosos nesses jogos não poderia ser senão de destaque, sendo citado em não menos do que onze odes epinícias de Píndaro e duas de Baquilides ¹⁴⁷. Assim, considerada a sua importância nessas odes, a própria presença de Héracles como um personagem desta tragédia mostra-se algo relevante quando se põe em questão a maneira de composição deste canto. Ademais, algumas daquelas odes representam-no como um herói civilizador, assassino de monstros. Exemplos disso são a *Décima Olímpica* de Píndaro (24-50) em que se descrevem as matanças de Kteatos, filho de Poseidon, e Eurito, e a sua *Primeira Neméia* (62-68) na qual se narram as profecias de Tirésias acerca da destruição que Héracles haveria de causar a monstros marinhos e terrestres e a gigantes. Aquelôo, cuja

¹⁴⁶ 441-4: "Ἐρωτι μὲν νυν ὅστις ἀντανίσταται / πύκτης ὅπως ἐς χεῖρας, οὐ καλῶς φρονεῖ. / οὗτος γὰρ ἄρχει καὶ θεῶν ὅπως θέλει, / κάμου γε πῶς δ' οὐ χᾶτέρας οἷας γ' ἐμοῦ; A associação de amor e pugilato remete também a Anacreonte, por exemplo, 396 PMG e 346 fr. 4 PMG.

¹⁴⁷ Pind. *Ol.* 3, 6, 9, 10; *Nem.* 1, 7, 10; *Ist.* 1, 4, 6, 7; e Baquil. 5 e 9.

batalha contra Héracles é cantada no cerne deste poema, que, por sua vez, retrabalha o material exposto na citada passagem do prólogo, é desde aquele passo descrito como uma criatura que assume três formas distintas; e Héracles, em seu próprio lamento ao fim da peça, apresenta-se como um purificador da terra (γαῖαν καθαίρων ἰκόμην 1061) e invoca sua força física, referindo-se aos seus célebres trabalhos (1086-1103), por meio dos quais várias criaturas monstruosas foram abatidas; de modo que essa figuração de Héracles, exposta tanto por ele mesmo, quanto por Dejanira, torna-se outro elemento que esta tragédia mantém em comum com os poemas de Píndaro.

Vistos os ecos epinícios no interior deste canto e buscados fora dele alguns elementos que corroborariam o uso desta particular linguagem nele empregada, restam agora os contrastes, e o primeiro deles é já passível de ser visto na abertura do poema. É certo que a pontuação proposta por Wakefield, a qual foi retomada e aceita por Stinton e adotada por Lloyd-Jones em sua edição do texto, confere ao primeiro verso do poema um tipo de abertura generalizante encontrada nas odes epinícias de Píndaro¹⁴⁸; contudo, ao contrário do que se passa naquelas odes, que constituem um gênero propriamente voltado para mortais, o verdadeiro *laudandus* desse poema é uma deusa, Cípris, ou o amor, que foi a causa e único árbitro (515-6) desta batalha, assim como, com sua força, motivou o saque da Ecália. Não há, pois, no poema em questão, traço algum de louvor a um atleta que tenha vencido em alguma modalidade dos jogos olímpicos, píticos, nemeios ou ístmicos, como se vê nos poemas de Píndaro. Pelo conteúdo deste estásimo não é possível sequer saber qual dos dois venceu o combate. Neste poema, Cípris é quem sai vencedora.

¹⁴⁸ Sobre essa proposta de emenda - a inclusão de um ponto alto entre *Κύπρις* e *ἐκφέρεται* - ver Davies (1991, p. 128): "This is surely right: it provides an appropriately Pindaric opening generalization, terse and effective (the absence of the copula from the first phrase is particularly Pindaric: ἄριστον μὲν ὕδωρ)"

Em vez da guirlanda recebida naqueles jogos, o prêmio em disputa nesta batalha é Dejanira, cuja representação neste canto ecoa, de novo, suas palavras do prólogo, onde afirmava que não poderia contar em detalhes como a luta transcorreu, pois sentava-se à parte, aturdida pelo medo de que sua beleza lhe trouxesse uma dor maior (21-5). Assim, ao contraste métrico que se verifica nos versos 523-4, corresponde uma ruptura de narrativa, quando o foco da canção, abandonando a descrição da luta, passa a ser, a partir da segunda metade do epodo, o retrato de Dejanira, cujo semblante é qualificado com um adjetivo (ἀμφινείκητον - 527) praticamente idêntico a outro já aplicado a ela no párodo (ἀμφινεικῆ - 104), o qual nesse passo representa ainda com mais propriedade a sua situação: um prêmio disputado (νείκος) por dois (ἀμφί) competidores, que aguarda longe da mãe o seu vencedor, tal como ovelha desgarrada (530). Rupturas semelhantes também ocorrem nas odes pindáricas, notadamente ao fim das seções míticas e muitas vezes marcadas por fórmulas de transição¹⁴⁹; contudo, no interior dessa semelhança estrutural configurada por essas quebras é de se notar um novo contraste: no estásimo em questão não há, por exemplo, a transição de uma passagem em que um mito é narrado para outra na qual se apresentam as informações circunstanciais do tempo contemporâneo ao da performance, tais como detalhes sobre o competidor vitorioso, sua vitória e sua família. Como a matéria da tragédia é o próprio mito¹⁵⁰, a batalha narrada é parte desse mito, e a transição aqui referida leva igualmente para a descrição de um quadro que se dá também em seu interior.

A força do amor conduziu Hércules a essa batalha por Dejanira, a força do amor ensejou o saque da Ecália e a vinda de Iole para Tráquis, vindo a tornar-se o próprio tema dessa canção, e essa mesma força fará que Dejanira, mesmo sem o pretender, destrua Hércules e frustre o sucesso do seu retorno tão aguardado durante quase toda a

¹⁴⁹ Sobre as "break-off formulas" de Píndaro ver, por exemplo, Willcock (1995, p. 14).

¹⁵⁰ Arist. *Poet.*, 1454 a 9-14.

tragédia. Quanto ao tema do retorno e sua relação com esta peça, alguns estudiosos costumam classificar *As Traquínias*, assim como *Os Persas* e *Agamênon* de Ésquilo, como uma tragédia do *nostos*, em que "um 'herói' retorna de alguma missão ou expedição; ele pode retornar seguro para alguma catástrofe em seu lar, ou pode (como aqui) retornar de uma catástrofe."¹⁵¹ Os dois cantos analisados anteriormente ligam-se, cada um a seu modo, a esse tema; o primeiro, quando indaga, com uma prece ao Sol, o paradeiro de Héracles; o segundo, estando o Coro já ciente de que ele está vivo e próspero, ao se rejubilar com sua volta, valendo-se, como se mostrou, não só das alusões mais comumente apontadas ao ditirambo e ao peã, mas também de uma linguagem que remete às núpcias e à chegada do noivo. O próximo canto do Coro (segundo estásimo) refere-se do mesmo modo ao retorno de Héracles, sendo uma espécie de canção de boas-vindas, como se verá a seguir.

E quanto a este primeiro estásimo? Embora nele não pareça haver, ao contrário das outras canções citadas, quaisquer referências explícitas ao tema do *nostos*, restaria ainda, dados os pontos de contato existentes entre ele e as odes epínicas, a possibilidade de uma alusão indireta, na medida em que “o retorno do atleta dos jogos para sua cidade natal é um dos temas mais comuns de Píndaro. As odes são em parte tentativas de assegurar a recepção do vencedor pelos cidadãos de sua pátria.”¹⁵² Se, de fato, aqueles pontos de contato acima assinalados traziam à mente do espectador aquelas odes de louvor que, por sua vez, têm, como uma de suas funções, a da reintegração do vitorioso a sua comunidade, este poema então adquire um significado suplementar com sugere Swift, para quem “o uso da linguagem epinícia é particularmente relevante numa peça que se centra ao redor do *nostos* de um herói. (...)”

¹⁵¹ Taplin (1977, p. 124). Ver também a esse respeito na mesma obra, pp. 84, 125-6 e 302; e Easterling (1982, p. 1).

¹⁵² Crotty (1982, p. 108).

Assim, quando o *nostos* de Héracles malogra, e ele chega ao palco não como um vitorioso em triunfo, mas como uma figura (*figure*) decaída e agonizante, isto cria um poderoso efeito emocional.”¹⁵³ Ora, se esse argumento for válido, este canto, ao operar essa inversão de expectativas, deverá ser posto ao lado não só do poema coral que lhe precede e do que lhe sucede, mas também dos outros cantos, já referidos na segunda parte da introdução desse trabalho, como exemplos de uso da ironia trágica nas composições de Sófocles.¹⁵⁴

¹⁵³ Swift (2011, pp. 409 e 411).

¹⁵⁴ São eles, além dos cantos que sucedem e precedem este primeiro estásimo: *Antígona*. 1115 ss; *Ajax*, 693 ss; *Édipo Rei*, 1086 ss.

2.4. Segundo estásimo d'As Traquínias. Prosphonetikon e nostos.

A tomada de consciência por parte de Dejanira das verdadeiras razões para o saque da Ecália e, por consequência, para a chegada em Tráquis das cativas de guerra – adiando o retorno de Hércules e frustrando, pois, as expectativas expressas no canto astrófico entoado pelo coro (205-24) - motivou, como se viu, a escolha do tema do primeiro estásimo da tragédia, um canto sobre a força do amor.

No episódio seguinte, Dejanira dirá para as jovens integrantes do Coro o que fez para ter de volta o amor de Hércules. Embora não saiba enfurecer-se com o marido, que agora se encontra acometido por tal enfermidade (i.e. o amor), não suporta compartilhá-lo com outra mulher que, ademais, viceja em sua juventude, enquanto a dela já começa a fenecer (543-8). Diante dessa situação, ela se vale de um antigo presente que recebeu de Nesso, o centauro, quando ele foi morto pelas flechas de Hércules por ter tentado molestá-la, ao atravessar o Rio Eveno com ela sobre os ombros (555-68). Essa dádiva ter-lhe-ia sido dada porque Dejanira seria sua última passageira e, em posse disso, segundo o centauro, ela teria “um encanto para o coração de Hércules, de modo que ele não verá, nem amará nenhuma mulher mais do que a ti” (575-7)¹⁵⁵. Dejanira segue então as instruções de Nesso e tinge uma túnica de seu marido com o suposto filtro de

¹⁵⁵ Ainda que o sentido geral seja claro, o significado específico das instruções dadas pelo Centauro a Dejanira, as quais do ponto de vista sintático formam a prótase cuja apódose é o texto citado, não é simples de se extrair em razão de uma série de problemas presentes no texto grego (572-4): ἐὰν γὰρ ἀμφίθρεπτον αἶμα τῶν ἐμῶν / σφαγῶν ἐνέγκῃ χερσίν, ἧ μελάγχολος / ἔβαψεν ἰὸς θρέμμα Λερναίας ὕδρας, mais precisamente ao fim dessa passagem (ἧ ... ὕδρας), com a polissemia de ἰὸς, a dificuldade de se entender θρέμμα, o sentido de ἔβαψεν e do locativo ἧ. Pois bem, tomando-se ἰὸς como veneno (e não como flecha), θρέμμα como aposto de ἰὸς (e não formando perífrase com Λερναίας ὕδρας), ἧ como o lugar do ferimento não o da flecha e ἔβαψεν como ‘afundou’ no sentido de ‘feriu’ e não de ‘tingiu’, tudo isso já acrescido da proposta de emenda de Dobree adotada por Lloyd-Jones (μελάγχολος ... ἰὸς em vez de - οὐς ... ἰούς dos manuscritos) a qual provê um sujeito para ἔβαψεν, outro problema antigo, tem-se algo como: “se levares nas mãos o sangue coagulado ao redor dos meus ferimentos, onde o veneno de bílis negra, cria da Hidra de Lerna, afundou,” (e segue a apódose já citada no corpo do texto). Para uma discussão em detalhes, ver comentários de Davies (1991) sobre essa passagem, nos quais passa em revista a interpretação de vários autores.

amor, a mistura do sangue do centauro com a bÍlis da Hidra de Lerna em que Héracles afundara as pontas de suas flechas.

O antigo presente (555 παλαιὸν δῶρον) recebido de Nesso, agora acrescido à túnica de Héracles, torna-se uma nova dádiva (603 δῶρεμ' [α]) de Dejanira que, por sua vez, também dá instruções a Licas de como ela deverá ser entregue a seu marido. Esse é, pois, o contexto dramático em que o segundo estásimo da tragédia é entoado, e a nova peça da trama do drama introduzida no episódio que antecede esse canto é o envio a Héracles do manto tingido com o filtro encantado, o que insufla uma renovada esperança no Coro.

É nesse estado de ânimo que o Coro chamará, num vocativo que se estende por toda a primeira estrofe da canção (ὦ ... παραναϊετάοντες ...), não só os habitantes da margem central do Golfo Málico, mas os de todos os seus arredores: os célebres portos; as Termópilas, aqui denominadas pétreos banhos termais (634 πετραῖα θερμὰ λουτρὰ), o Monte Eta e a costa da virgem de áureas setas (637 χρυσαλακάτου ... κόρας — tradicional epíteto épico de Ártemis), que sediava a Liga Anfictiônica, ao fim da estrofe caracterizado como o Conselho Helênico das Portas (638 Ἑλλάνων ἀγορὰ Πυλάτιδες)¹⁵⁶. Feito o chamado, as mulheres de Tráquis anunciam na primeira antístrofe que tipo de música essa região há de ouvir, explicitando todo o seu otimismo, ao afirmar que o *aulo* não fará soar uma hostil melodia de dores (640-1 οὐκ ἀναρσίαν ἄχων καναχὰν), ou seja, não atuará em seu papel fúnebre, como um instrumento de luto, mas sim um som em resposta à lira de música¹⁵⁷ divina (642-3 θείας ἀντίλυρον

¹⁵⁶ Burton (1980, pp. 59-60) comenta a ligação destes lugares com a história de Héracles e, por consequência, a relevância de sua escolha por Sófocles nesta peça: “Termópilas, as fontes termais feitas, de acordo com a lenda, por Atena para Héracles depois de seus trabalhos (...). Monte Eta, que viu sua apoteose no fogo.”

¹⁵⁷ Ou ‘da Musa’, se, em vez de se adotar o sentido metonímico para o termo *μούσας*, ele for lido em seu significado mais próprio.

μούσας), o que sugere uma atmosfera de alegria, e a razão disso é o retorno de Héracles para casa, como cantam nos últimos dois versos desta antístrofe.

Na segunda estrofe deste estásimo, Sófocles vale-se de um recurso de composição empregado em outros passos líricos que já foram objeto de análise neste estudo; a saber, o uso de um material trabalhado em passagens anteriores ao canto, compostas em trímetros jâmbicos. Isso se deu, como visto, em partes do párodo, com a retomada de temas do prólogo, como o sofrimento de Dejanira, a constatação sobre a mutabilidade da condição humana, o rotina de trabalhos e a ausência de Héracles; e no primeiro estásimo, com a narração da batalha de Héracles contra Aquelôo por Dejanira, aludida igualmente no prólogo da peça. Esses temas são novamente retomados nesta estrofe, cujos seis primeiros versos referir-se-ão justamente à ausência de Héracles, à ignorância de seu paradeiro e ao padecimento de sua esposa, lembranças que por um momento ofuscarão o brilho do par estrófico precedente, mas que também serão dissipadas ao fim da estrofe quando o Coro anuncia que Ares, ora em fúria, libertou-o de seus dias penosos (653-4)¹⁵⁸.

A referência ao manto preparado por Dejanira, único elemento realmente novo na estrutura da tragédia desde o fim da última canção, é postergada até os dois versos finais da segunda antístrofe, que encerra este canto. Embora repletos de dificuldades¹⁵⁹,

¹⁵⁸ νῦν δ' Ἄρης οἷς τρηθεῖς ἔξέλυσ' ἐπιπόνων ἀμερᾶν. O acusativo, objeto de ἔξέλυσε, requerido neste tipo de construção (libertar alguém [acus.] de algo [gen.]) não está expresso nesses versos, de modo que não é possível saber ao certo quem teria sido libertado dos dias penosos. O Coro (i), que entoa os versos; Dejanira (ii), a cuja dor o poema se refere nos versos imediatamente anteriores; ou Héracles (iii), também citado nos versos iniciais da estrofe? Kameerbeek (1970), ao comentar a passagem, entende que a paráfrase do escoliasta a estes versos (“... ἔξέλυσεν ἡμᾶς τῆς ἀνίας ἣν ἐφ' ἐκάστης ἡμέρας εἶχομεν.”) está correta, inclinando-se, pois, à primeira interpretação. Easterling (1982), por sua vez, não toma uma posição única: “The text should not be pressed too hard: if Heracles escapes from his πόνοι so do D. and the Chorus from their anxiety”. Para Davies (1991), “Heracles is more naturally the understood object of a reference to release from πόνος, though the stanza did open by picturing the chorus’s own anxiety”. Como se vê pela tradução citada no corpo do texto, essa é a posição que aqui se adota. Quanto à interpretação de Ἄρης οἷς τρηθεῖς, parece haver acordo entre os comentadores, que entendem se tratar de uma referência à guerra contra a Ecália, o que encontra eco também já na citada paráfrase do escoliasta (“μανεῖς ὁ περὶ τὴν Οἰχαλίαν πόλεμος ἔξέλυσεν...”).

¹⁵⁹ Ver tradução da passagem na segunda parte deste trabalho e nota 237 ao texto grego.

o sentido geral desses versos parece ser a menção do efeito encantatório e persuasivo da túnica enfeitada com o unguento do Centauro e dada a Héracles por intermédio de Licas, com o fim de reconquistar o amor de seu marido. A repetição (ἀναδίπλωσις) de ἀφίκοιτο (655) no início dessa antístrofe marca um novo ápice da exaltação do Coro a qual, após o primeiro par estrófico, havia se arrefecido por quase toda a segunda estrofe, retornando apenas em seus dois últimos versos. O optativo deste verbo geminado, que expressa o desejo impaciente de que Héracles chegue logo, transborda, em assíndeto expressivo, para o próximo período (655 μὴ σταίη), com o anseio agora em sua forma negativa – que sua nau não se detenha! -, mantendo a atmosfera exaltada da canção até o seu fim, onde, depois da apresentação de Héracles a sacrificar no altar da ilha, imagem já evocada nas instruções de Dejanira a Licas do episódio anterior¹⁶⁰, se encontrará ainda mais um verbo neste modo (660 μόλοι πανίμερος) – que venha pleno de desejos! – aos quais se seguirão os dois mencionados versos que findam o poema.

Burton e mais tarde, porém com maior riqueza de detalhes, Stinton já relacionaram este canto coral com o gênero *prosphonetikon*¹⁶¹. O termo parece surgir pela primeira vez nos textos de Menandro Retor, no âmbito, portanto, dos tratados de retórica do século III d. C. Cairns, em quem Stinton se baseia para elaborar sua análise, apoiando-se, por sua vez, nas lições de Menandro, vale-se desse termo (assim como de outros, também surgidos no contexto da retórica da época desse autor) para aplicá-lo, como um gênero de poesia, às composições dos poetas gregos e latinos. “Gênero, nesse sentido, não são classificações da literatura em termos de forma, como são o épico, o

¹⁶⁰ Comparar *θυτήρ* (659) desta canção com *θυτήρα* (613) e *ἡμέρα ταυροσφάγῳ* (609) das instruções do episódio anterior e *ἀγνὰ θύματα ῥέξῃ* (287-8) do discurso de Licas (248-90), ao que parece não mentiroso em relação a essa parte. Ver também *θυτήρ* (1192), não mais com referência a Héracles, como nos exemplos anteriores, mas a Hilo.

¹⁶¹ Burton (1980, p. 59, n. 42) e Stinton (1985, p. 407): “I shall argue that this ode is a *prosphonetikon* (...)”.

lírico, o elegíaco, ou o epistolar, mas em termos de conteúdo; (...)”¹⁶². No interior dessa concepção de gênero em termos de conteúdo dos poemas, Cairns traça uma distinção entre características primárias e secundárias que lhe permitirão então classificar genericamente cada poema em oposição a outros: “Para o propósito de análise, todo gênero pode ser pensado como dotado de um conjunto de elementos primários ou logicamente necessários que em combinação distinguem este gênero de qualquer outro. (...) Assim como contém os elementos primários de seu gênero, todo exemplo genérico contém alguns elementos secundários (*topoi*). Esses *topoi* são as menores divisões do material de qualquer gênero proveitosas para propósitos analíticos”¹⁶³. Os elementos primários serão, pois, as pessoas, a situação, a função e a comunicação logicamente necessárias para o gênero; ao passo que os secundários serão alguns dos *topoi* comumente, mas não necessariamente, incluídos nos poemas em questão.

O assim chamado gênero *prosphonetikon*, constituindo-se das boas-vindas dadas a um viajante que chegou ao lugar em que está o falante, terá, segundo Cairns, os seguintes elementos primários: “(i) A pessoa que chega (Ar[riving]); (ii) o que dá as boas-vindas (We[lcomer]); (iii) a relação entre eles de amizade ou de amor; (iv) as boas-vindas a Ar por We.”¹⁶⁴.

Com esses elementos primários em mente, é possível notar as seguintes particularidades no segundo estásimo d’*As Traquíncias*: a relação de amor ou de amizade entre a pessoa que chega e a que lhe dá as boas-vindas (elem. iii) não se expressa de

¹⁶² Cairns (1972, p. 6).

¹⁶³ Cairns (1972, p. 6). Esta teoria não deixa de apresentar semelhanças à de Swift, que em seu recente livro *The hidden Chorus. Echoes of genre in Tragic Lyric* (Oxford, 2010) lança mão de noções para o exame de gêneros líricos tais como “key” ou “core features” e “secondary or symptomatic features”. A própria autora admite a similaridade, porém não sem ressalvas: “Cairns’s concept of genres is considerably more binding, and his rules for genre-models more restrictive. (...)” (p. 15, nota 21). Para o seu tratamento da questão dos gêneros líricos, ver Swift (2010, pp. 6-22).

¹⁶⁴ Cairns (1972, p. 21). Para a relação entre *prosphonetikon* e *epibaterion*, ver pp. 18-20 do mesmo livro. Os exemplos poéticos que, segundo Cairns (p. 21), formariam uma “amostra representativa de *prosphonetika* facilmente identificáveis” são os seguintes (aqui excluídos os da tradição latina): Homero, *Odisseia*, 16. 11-67, 187-234; 17. 28-60; 23. 205-350; 24. 345-412; Alceu, Fr. 350 (LP); Teógnis, I. 511-22; Êsquilo, *Agamênon*, 855-974; Eurípides, *Hércules*, 531-3; Aristófanes, *Aves*, 676-84.

modo direto no poema; e expressas nele também não estão as próprias boas-vindas que, conforme as prescrições do suposto gênero, deveriam ali ser anunciadas (elem. iv). A primeira delas decorre, segundo Stinton, do fato de o Coro, e não Dejanira, a qual era de se esperar que cumprisse este papel, ocupar a posição do acolhedor do viajante; a segunda se daria porque a chegada desse viajante ainda está por vir¹⁶⁵. Assim, estando Héracles ainda ausente, nem mesmo o Coro poderia efetivamente lhe dar as boas-vindas, embora com o tom de exaltação que imprime em seu canto e a alusão à alegria da música que há de soar na ocasião da chegada do herói pareça evidenciar que no momento oportuno as boas-vindas serão dadas (641-5). Do mesmo modo, ainda que uma direta demonstração de afeto de Dejanira por Héracles não ocorra em razão do motivo já exposto acima, o Coro não deixa de narrar o sofrimento por que ela passou em razão da ausência do marido (650-2).

Tendo-se visto que os dois últimos elementos (iii e iv) não se fazem expressamente presentes na canção por força de certos desvios ocorridos justamente no interior das duas primeiras características essenciais do *prosphonetikon*, a saber, a vinda futura, e não presente, do viajante (i) e o Coro, e não Dejanira, na posição do falante que deve acolher a pessoa que chega (ii); resta agora examinar as razões desses desvios.

Assim como é possível que os poetas demonstrem originalidade artística no uso dos elementos secundários (os já aludidos *topoi* não necessariamente presentes nos poemas), uma sofisticação formal, por assim dizer, de segundo grau também poderia ocorrer, segundo Cairns, quando esses mesmos poetas produzem alterações nos elementos primários constitutivos do gênero¹⁶⁶. Uma dessas sofisticações formais apontadas por Cairns é a alteração para o tempo passado ou futuro de uma fala que

¹⁶⁵ Stinton (1985, p. 407): “[The ode] is untypical [*prosphonetikon*] in two ways: (i) the ‘Arriver’ has still to arrive (...); (ii) the ‘Welcomer’ is not the welcomer-in-chief, but the chorus who speak for her. It follows from (i) that (...). from (ii) that (...)”. E seguem as decorrências já expostas acima.

¹⁶⁶ Para a originalidade no uso dos *topoi* e para as alterações dos elementos primários, ver Cairns (1972, cap. 4 e caps. 5-9).

supostamente deveria ser enunciada no presente. Dentre os inúmeros exemplos fornecidos por esse autor, o que mais se aproxima do canto coral aqui analisado é o fragmento 5 de Safo, um *prosphonetikon* exposto com o fim de ilustrar não só essa alteração no tempo do discurso, mas também uma variação de destinatário¹⁶⁷:

Κύπρι καὶ Νηρήιδες, ἀβλάβη [ν μοι
τὸν κασί]γνητον δ[ό]τε τυίδ' ἴκεσθα[ι
κῶσσε f]οι θύμω<ι> κε θέλῃ γένεσθαι
πάντα τε]λέσθην,

ὄσσε δὲ πρ]όσθ' ἄμβροτε πάντα λῦσα[ι
καὶ φίλοις]ι φοίει χάραν γένεσθαι
..... ἔ]χθροισι, γένοιτο δ' ἄμμι
..... μ]ηδ' εἶς·

τὰν κασίγ]νηταν δὲ θέλοι πόνησθαι
]τίμας, [ὄν]ίαν δὲ λύγραν
]οτοισι π[ά]ροισ' ἀχεύων
].να
].εἰσαίω[ν] τὸ κέγχρω
]λεπαγ [..(.)]αι πολίταν
]λλωσ[...ν]ηκε δ' αὖτ' οὐ
]κρω[]
]οναίκ []εο []ι
]..[.]ν· cὺ [δ]ὲ Κύπ[ρι] ..[..(.)]να
]θεμ[έν]α κάκαν []
]ι.

Ó Cípris e] Nereidas, iles[o, a mim,
o ir]mão com[c]edei aqui chega[r,
e o que n]o coração ele queira que seja –
tudo cu]mpri,

e que seus pa]ssados erros todos ele repar[e
e que aos amigo]s uma alegria ele seja,
(...) a]os inimigos, e que não nos seja
(...) nin]guém;

e a i]rmã – que a queira fazer
] honra, [so]frimento lutuoso
] ... a[n]tes lamentando
] ...
] ouvindo[o] ... o grão
](...) [..(.)]... cidadãos
](...)... mas não de novo
]...[]
](...) [] []
]..[.]; [e] tu, ó Cíp[ris]..[..[..(.)](...)
] coloca[nd]o ... má[?]
](...).¹⁶⁸

Nesse fragmento, o irmão da poetisa, assim como Héracles, não está diante de quem entoa os versos. Enquanto Safo pede que ele retorne ileso, o Coro d'As *Traquíncias* espera que o marido de Dejanira volte repleto de amor (*πανίμερος*¹⁶⁹). No poema citado, a ausência do irmão faz que Safo se dirija a Cípris e às Nereidas; nesta tragédia, com Héracles igualmente ausente, o Coro, a princípio dirigindo-se, numa

¹⁶⁷ Sobre esse último tema (“addressee-variation”), ver Cairns (1972, cap. 9). Os exemplos de poemas que apresentam a referida alteração temporal estão recolhidos nas pp. 127-128. Quanto a Safo, ver também o fragmento 94 (LP), um *propemptikon* (canção de despedida) em que se dá a narração de um diálogo em discurso direto ocorrido no passado, em vez de, como seria de se esperar, um monólogo no tempo presente.

¹⁶⁸ Fr. 5 V. Tradução de Giuliana Ragusa (2005, p. 428).

¹⁶⁹ Se, de fato, a correção de Mudge estiver correta. Ver comentários de Lloyd-Jones & Wilson (1990, p. 19) a essa passagem.

semelhante variação de interlocutor, aos habitantes daquela região, passa a partir do fim da primeira antístrofe a se referir a Héracles em terceira pessoa.

O segundo desvio apontado acima poderia também se enquadrar nos casos considerados por Cairns como marcas de originalidade e sofisticação formal. Ele define aquele recurso de substituição, especificamente em poesia lírica, como um “meio pelo qual (...) o falante esperado (‘logical speaker’) poder se alguém diferente do eu-lírico de fato do poema (‘actual ego-figure speaker of lyrics’)” e chega mesmo a analisar a hipótese de um Coro ocupar essa posição¹⁷⁰. Deve-se, contudo, levar em conta que este canto se insere em uma tragédia e que nesse caso, portanto, a variação em questão, além de ser um possível recurso de composição do *prosphonetikon*, pode ter sido ditada pelas próprias peculiaridades trágicas e pelo momento dramático em que a ode é cantada. Para Stinton, essa substituição é normal em uma tragédia, pois “seria obviamente fora de lugar e impensável, depois da patética desconfiança de suas últimas palavras em 630-2, Dejanira cantar uma monódia”¹⁷¹. Com efeito, do ponto de vista dramático, a sinistra hesitação com que Dejanira encerra o episódio anterior a este canto não se coadunaria com uma excitada canção de boas-vindas. Depois que as instruções relativas à entrega das túnica a Héracles são dadas, Dejanira assim termina sua fala a Licas: “Que outra coisa afinal poderias dizer-lhe [sc. a Héracles]? Pois temo que fales com demasiada antecedência do meu desejo, sem antes saber se da parte de lá sou desejada.”¹⁷² Nota-se, pois, que as ações de Dejanira descritas nesse episódio – a confecção do manto e seu envio a Héracles – têm o condão de afetar positivamente o Coro, que cantará a canção, mas não a ela, que se mantém hesitante. Ademais, se a questão for considerada de um modo mais formal, ainda que Dejanira represente uma personagem que, em tese, por sua

¹⁷⁰ Cairns (1972, pp. 212 e 197): “this ego-figure may be the poet in his lyric persona, or a chorus, or the chorus leader, or an amalgam”. Para os casos de “speaker-variation”, ver capítulo 8 do livro.

¹⁷¹ Stinton (1985, p. 409).

¹⁷² τί δῆτ' ἂν ἄλλο γ' ἐννέποις; δέδοικα γὰρ / μὴ πρὶ λέγοις ἂν τὸν πόθον τὸν ἐξ ἐμοῦ, / πρὶν εἰδέναι τὰ κεῖθεν εἰ ποθούμεθα (630-2).

condição social, poderia cantar¹⁷³, uma monódia inteiramente cantada por ela mostra-se implausível nesta peça, visto que, se consideradas as tragédias supérstites de Ésquilo e Sófocles, não há qualquer evidência nas obras desses autores de uma monódia entoada por um único ator ou atriz sem a intervenção do Coro ou de algum outro personagem. Em Sófocles, o exemplo mais próximo de uma pura monódia é o terceiro par estrófico do primeiro *kommós* de *Ájax* (348-429), em que o herói, não mais tomado pela loucura, mas já consciente de sua queda, envergonha-se, porque não se vingou de seus inimigos e se tornou objeto de seu riso, e não vê senão a morte como solução para tal desonra. Nesse último par estrófico (394-429), composto por um lamento de *Ájax* que se estende numa sequência quase exclusiva de docmíacos e hipodocmíacos¹⁷⁴ por dezessete versos em cada estrofe, o Coro mesmo assim lhe responde ao fim de cada uma com dois trímetros jâmbicos.

Cabe, por fim, notar que esta canção, como já se viu¹⁷⁵, constitui um exemplo do que se poderia chamar de ironia trágica, e que para o uso desse recurso dramático o Coro, em sua ressonância coletiva, parece ser mais adequado ao tragediógrafo do que a personagem individual de Dejanira. O fato de todos os outros exemplares do uso deste recurso por Sófocles serem igualmente cantos corais corrobora esse argumento. A esse tema da ironia trágica se voltará no fim desta seção. Antes, porém, resta expor os elementos secundários que Cairns, com base em Menandro Retor, atribui ao *prosphonetikon* e os passos do poema em que eles podem ser identificados. Esses elementos, os *topoi* de Cairns, por não serem essenciais são menos problemáticos que os primários. Em que pese, entretanto, sua não essencialidade, são quase todos observados nesse estásimo. Segue abaixo a lista dos elementos de Cairns (à esquerda) e as

¹⁷³ “With the exception of the Phrygian slave in Euripides’ *Orestes*, slaves and characters of low social standing are not important enough to be given proper singing parts.” Battezzato (2005, p. 156).

¹⁷⁴ Ver tradução dessa passagem na segunda parte deste trabalho, e escansão de seus metros no primeiro Apêndice.

¹⁷⁵ Ver introdução, pp. 17-9.

passagens do poema que com eles se relacionam (à direita). Como esse trabalho de identificação das passagens já foi realizado por Stinton, cita-se na íntegra o texto desse autor¹⁷⁶:

1. *'O anúncio da vinda de Ar por meio de um verbo de chegada, etc., com eventualmente, a repetição deste verbo.'* Cf. *Trach.* 655 ἀφίκοιτ' ἀφίκοιτο, 660 μόλοι.
2. *'O lugar onde Ar estava.'* Cf. 658-9 νασιωῶτιν ἐστίαν ἀμείψας, ἔνθα κλήζεται θυτήρ.
3. *'Expressões de afeto de We para com Ar ou de afeto mútuo.'* Cf. 647-50 (Coro), 650-2 (Dejanira).
4. *'Demonstrações de tal afeto.'* (Irrelevante em caso de uma vinda futura; contudo, cf. *Ov. Am. ii. II.* 45 f.)
5. *'Ênfase no retorno ao lar de Ar, se este for o caso.'* Cf. 646 ἐπ' οἴκου, ainda que em certo sentido ele não retorne para o lar de Héracles. Cf. também 647 ἀπόπτολιν, 657 τάνδε πρός πόλιν.
6. *'Assistência divina a Ar.'* Inferida por 644 ὁ Διὸς κόρος. ('Braquiologia' é algo típico deste gênero, ver *GC* 121 f).
7. *'Ênfase na segurança de Ar.'* Aqui substituída pela ênfase na rapidez do retorno: a ansiedade anterior sobre a segurança de Héracles foi agora, como parece, dissipada.
8. *'Perigos e sofrimentos suportados por Ar.'* Inferidos (marginalmente) por 653 Ἄρης οἰστρηθεῖς, e possivelmente por ἐπιπόνων ἀμερᾶν, se isso também se aplica a Héracles.
9. *'Realizações de Ar.'* Cf. 645 πάσας ἀρετὰς λάφυρ' ἔχων.
10. *'Sofrimentos de We por causa da ausência de Ar.'* Cf. 647-50 (Coro), 650-2 (Dejanira).
11. *'As alegrias e benefícios conferidos a We pela chegada de Ar.'* Cf. 653-4 (Coro), 660 (Dejanira).
12. *'Prioridade ou condição preferencial de We.'* Prioridade de Dejanira inferida por 650-2.
- 13 e 14. *'Narrativas de Ar; Narrativas de We.'* (Irrelevantes para vinda futura; contudo, cf. *Ov. Am. ii. II.* 49 f.)

¹⁷⁶ Stinton (1985, pp. 407-9).

15 e 16. ‘Votos, sacrifícios feitos por We’. Sem correspondentes (a ênfase na peça está nos votos e sacrifícios feitos por Héracles).

17. ‘Outro(s) dando as boas-vindas a Ar e auxiliando ou tomando o lugar de We.’ Não explícito, mas o coro está falando em favor do principal acolhedor [“welcomer”], e invoca a os habitantes da área, que por força de seu regozijo se juntarão na saudação de boas-vindas a Héracles.

18. ‘Banquete de celebração com aprestos [“accoutrements”]’. Inferido pela musica em 640-3.

19. ‘Ações amorosas de Ar ou outros.’ Inferidas por 660 πανίμερος (ou por πανάμερος = ‘todo-amável’), 661 συγκραθείς.

20. ‘Atividades de Ar e We previamente compartilhadas’. Sem correspondência, mas talvez inferidas por 650 δάμαρ.

No final da introdução deste trabalho, algumas características comuns entre as três tragédias cujos passos líricos estão aqui sob enfoque foram mencionadas como mais uma justificativa, além da cronologia, para a escolha dessas peças. O último ponto comum a que ali se fez menção foi uma técnica de construção de enredo, que se nota especificamente em cantos corais destas tragédias, empregada por Sófocles para efetuar certo tipo de transição de uma cena a outra. A esse recurso também se aludiu acima nesta seção. Tratava-se, nas palavras de Stanford citadas naquela parte inicial do trabalho, “da introdução de um repentino arroubo de júbilo esperançoso seguido logo depois por uma triste decepção.”¹⁷⁷ Como se mostrou ali com mais detalhes, isso ocorre em *Ájax* (693 ss.), *Antígona* (1115 ss.) e em duas passagens d’*As Traquínias*: no canto coral astrófico (205 ss.), comentado na segunda deste capítulo, e no segundo estásimo da tragédia, objeto de análise da presente seção. O paralelismo existente entre essas duas últimas canções tampouco é um fato novo, tendo já sido referido em passagens

¹⁷⁷ Ver nota 34.

anteriores deste estudo. Ambas estão fundadas na expectativa do regresso de Héracles, relacionando-se, por conseguinte, com o tema do *nostos*.

Do ponto de vista, entretanto, da situação dramática em que se encontram, notam-se algumas diferenças entre elas. No momento em que aquele canto astrófico é entoado, as únicas informações de que dispunham as integrantes do Coro eram que Héracles estava vivo, venceu a batalha e voltava pra casa, o que dispersava a total ignorância apresentada no párodo. Quando, por outro lado, o Coro entra em cena para executar o segundo estásimo, ao menos três fatos novos ocorreram desde o fim daquele canto: a chegada das cativas, a seguinte descoberta de Dejanira do amor de Héracles por Iole e o envio da túnica ao filho de Alcmena. Com isso, o clima de esperança daquela canção intensifica-se nesse estásimo, e a alegria que lá se observa mescla-se aqui com a aflição causada pela presença de uma rival sob o mesmo teto da legítima esposa de Héracles e pela exaltada expectativa dos efeitos do encanto da túnica.

A essas diferenças de atmosfera e intensidade parece corresponder uma diferença de forma entre as canções. Um maior acabamento formal deste estásimo em relação àquele canto tem sido apontado por alguns helenistas¹⁷⁸. Enquanto num caso, um canto sem correspondência estrófica é inserido entre duas cenas jâmbicas e composto em sua maior parte de metros igualmente jâmbicos e suas variações cataléticas e sincopadas¹⁷⁹, o que os destaca em menor grau das falas que o antecedem e sucedem; no outro, um estásimo formado por dois pares estróficos - o primeiro constituído quase inteiramente de metros eólicos, o segundo, de uma mistura desses

¹⁷⁸ Por exemplo Gardiner (1987, p. 130): “(...) the chorus sing another song of joy for the return of Heracles (633-662), more formal but no less enthusiastic than the first”.

¹⁷⁹ Síncopa e catalexis estão relacionadas, segundo Dale (1948, p. 3), às noções de pausa e contenção/protração (“pause” and “hold/protraction”) e ao modo como a música poderia afetar a estrutura métrica e alterar a aparente quantidade das sílabas. “Em dímetros e trímetros, por exemplo, metros ‘sincopados’ e ‘cataléticos’ podem ter sido equacionados, do ponto de vista da audição, com metros completos – sincopados por meio de protração; cataléticos por meio de uma pausa: assim, um aparente *crético* - ◡ - ou *baquíaco* ◡ - - podem ocupar o tempo de ◡ - ◡ - ou de - ◡ - ◡.”

cola com aqueles metros jâmbicos – separa dois episódios da peça. O ligeiro canto astrófico, com seus ecos nupciais, inicia-se com uma ordem à casa em que se encontra Dejanira (205 ἀνολολυξάτω δόμος), não ultrapassando, pois, a esfera doméstica; esse mais elaborado estásimo, num vocativo que ocupa toda a sua primeira estrofe, chama os habitantes de toda a região do Golfo Málico a se juntarem nessa canção de boas-vindas, transbordando em muito os limites do lar. A expectativa que naquele primeiro momento foi frustrada pela chegada das cativas em lugar de Héracles, cuja vinda se foi então adiando ao longo de dois episódios até este estásimo, parece amplificar-se na mesma medida em que o âmbito do segundo poema expande-se em relação ao do primeiro; e, assim como a expectativa se amplia, a decepção, quando Licas retornar com as notícias do que houve após a entrega do manto a Héracles, também se ampliará.

2.5. O lamento de Antígona: morte em vida e núpcias com o Hades (806-82).

O terceiro episódio de *Antígona*, dominado quase exclusivamente pelo confronto de Hêmon com seu pai, encerra-se com a resposta de Creonte à indagação do Coro acerca do destino das filhas de Édipo. Decidido até então a tirar a vida das duas (v. 578-81), ele altera seus planos: Ismene, agora considerada inocente (τὴν γε μὴ θιγοῦσαν 771), não morrerá, mas Antígona será conduzida a um lugar ermo e ocultada viva em uma caverna com apenas tanto alimento quanto necessário para que ele, Creonte, escape de um sacrilégio e a cidade inteira não seja atingida por essa mácula (v. 773-6)¹⁸⁰. Com a decretação dessa pena, Creonte perfaz seu duplo equívoco: retém Polínicos, morto, entre os vivos e aprisiona Antígona, viva, em região própria dos mortos. Essa é precisamente a censura a que Tirésias lhe submeterá¹⁸¹ antes de sair de cena no episódio (988-1114) que representa o último dos três grandes confrontos de que Creonte participa e que formam os três ápices climáticos dessa tragédia; sendo os outros dois a alteração entre ele e Antígona (441-580) e a disputa entre Hêmon e ele (631-765), a qual como já dito, ocupará a quase totalidade do terceiro episódio da peça.

O terceiro estásimo que segue esse episódio voltará, pois, sua atenção para esse confronto. O canto coral toma a forma de um hino a Eros, cuja força é capaz de pôr em

¹⁸⁰ Texto estabelecido por Lloyd-Jones, que no verso 775 emprega ὅσον, correção de Blaydes para ὡς (codd.) e φεύγειν, correção de Hartung para μόνον (codd.), o que resulta em: “φορβῆς τοσοῦτον ὅσον ἄγος φεύγειν προθείς” em vez de “φορβῆς τοσοῦτον ὡς ἄγος μόνον προθείς”. Com isso, torna-se possível conferir a ἄγος seu significado mais usual de “poluição, maldição, mancha, crime sacrílego”, ao passo que a manutenção do texto dos manuscritos exigiria o sentido oposto de “expição”. Griffith (1999), contudo, em comentário sobre a passagem, nota que, em vista da amplitude de significação desse vocábulo e da ligação entre o que ele chama de “ἄγ— and ἄγν— terms”, aquele sentido não seria inviável. A presença do termo em questão (ἄγος) dotado desse “sentido oposto” em um fragmento de Sófocles (fr. 689 Radt) parece eloquente. Por fim, como ainda aponta Griffith, é também considerável a redundância que por força dessa emenda aparentemente se estabelece com o verso seguinte: ὅπως μίαισμα πᾶσ’ ὑπεκφύγη πόλιν.

¹⁸¹ O jogo de palavras operado pelo vate, com imagens dos domínios de cima e de baixo é expressivo: ἀνθ’ ὧν ἔχεις δὲ τῶν ἄνω βαλὼν κάτω, // ψυχὴν γ’ ἀτίμως ἐν τάφῳ κατοικίσας. // ἔχεις δὲ τῶν κάτωθεν ἐνθάδ’ αὖ θεῶν // ἄμοιρον, ἀκτέριστον, ἀνόσιον νέκυν (1068-71).

discórdia até mesmo os membros de uma família,¹⁸² não tecendo comentário algum sobre a decisão acerca do destino das filhas de Édipo tomada por Creonte ao fim do episódio. Antígona o fará no episódio seguinte, depois que o Coro anuncia em seus anapestos (801-5) a saída da heroína do palácio e expressa a sua incapacidade, a despeito das leis em vigor (θεσμῶν ἔξω 801-2), de conter as lágrimas ao se deparar com Antígona sob os braços dos guardas dirigindo-se ao quarto em que todos se deitam (τὸν παγκοίτην ... θάλαμον 804).

O *kommós* (806-882) que dá então início ao quinto episódio da tragédia é composto por dois pares estróficos seguidos por um epodo. As estrofes do primeiro par são formadas por duas partes: uma canção entoada por Antígona em metros líricos¹⁸³ e uma resposta do Coro em um sistema de dímetros anapêsticos recitados com cláusula em paroemíaco; as do segundo par, também divididas em duas partes, apresentam, por sua vez, uma diferença em relação àquelas: as respostas do Coro aos cantos de Antígona passam a ser igualmente cantadas, como evidenciam o emprego das cores dóricas em alguns termos destes passos – Δίκας (854), οὐδαμᾶ (874), ὀργά (875) – e o uso das formas cataléticas e sincopadas dos metros jâmbicos que ali predominam, vindo então a contaminar o ritmo do próprio epodo que, novamente, entoado por Antígona, encerra esse *kommós*.¹⁸⁴

O imperativo "Vede" (ὁρᾶτε 806), que abre o poema, ecoa o verbo empregado duas vezes pelo Coro no espaço de três versos da breve passagem já aludida em que anuncia a chegada de Antígona à cena: ele é levado para fora das leis ao vê-la (ὁρῶν 802) surgir e não é capaz de não chorar quando a vê (ὁρῶ 804) partindo para o

¹⁸² σὺ καὶ τόδε νεῖκος ἀνδρῶν // ξύναιμων ἔχεις ταραξίας (794-5). Sobre esse canto, ver também capítulo 2, seção 3, pp. 56-7 deste trabalho.

¹⁸³ Ver a escansão do poema no apêndice deste trabalho.

¹⁸⁴ Algo semelhante em estrutura ocorre na tragédia *Agamêmnon* de Ésquilo (1072 ss.), quando o Coro, ao longo dos quatro primeiros pares estróficos, responde com trímetros jâmbicos recitados ao canto excitado de Cassandra até que, a partir do quinto par, cede à agitação da profetiza de Apolo e passa a cantar versos compostos predominantemente de docmíacos.

apósito em que todos adormecem. Esse eufemismo será desfeito na primeira estrofe da canção por meio de uma nova ressonância das palavras expressas naqueles anapestos, com a manutenção nessa estrofe do adjetivo παγκοίτης, provocando-se um novo eco, mas alterando-se o termo a que ele se refere: o que nas palavras do Coro era chamado de quarto (θάλαμον 804) passa agora no canto de Antígona a ser explicitamente o Hades (Ἅιδας 811). Com a retomada de algumas expressões encontradas na fala precedente do Coro, a filha de Édipo estabelece uma relação de proximidade “simpática”¹⁸⁵ com aqueles que com ela dialogarão nesse *kommós*; e a ordem para que eles a vejam em seu último caminho e sob o derradeiro brilho do sol torna-se então a primeira alusão à pena que por Creonte foi-lhe imputada no episódio anterior e sobre a qual os membros do Coro, como já dito, silenciaram no terceiro estásimo. A ausência de luz, no entanto, não implica aqui, como é comum na literatura do período clássico, a morte imediata de Antígona, pois o Hades há de conduzi-la viva (ζῶσαν 811) à costa do Aqueronte com quem, sem himeneus ou hinos nupciais, ela se casará.

Um dos motivos recorrentes nesse poema, de modo marcante em suas três primeiras estrofes, será, pois, o da “morte em vida”¹⁸⁶ introduzido por Antígona nessa passagem da primeira parte da estrofe inicial e presente na resposta do Coro na mesma estrofe quando, depois de questioná-la sobre o louvor e a glória dos seus atos, afirma que Antígona, única entre os mortais, desce viva ao Hades, sem ataques de espadas ou doenças, mas por suas próprias leis (αὐτόνομος ζῶσα μόνη δὴ // θνητῶν Αἴδην καταβήση. 821-2). Esse tema persiste, na seção cantada por Antígona na primeira antístrofe do *kommós*, com a representação do sofrimento eterno de Níobe, que, em seu pranto incessante pela morte de todos os filhos, foi enfim transformada pelos deuses

¹⁸⁵ Griffith (1999, p.).

¹⁸⁶ Winnington-Ingram (1980, p. 139): The first half of the *kommós* - Antigone's first three stanzas and the intervening anapests of the Chorus - is dominated by the theme of living death."

numa rocha em cuja superfície é possível vislumbrar sua face sempre a chorar. Essa fusão de imagens, tão bem elaborada no passo do poema abarcado entre os termos ὄμβροι (828) e δειράδας (832) - "chuva por lágrimas e pedra por corpo"¹⁸⁷ - evoca justamente o estado intermediário entre vida e morte em que Antígona haverá de se encontrar e, com o acréscimo desse exemplo mítico e ao comparar-se enfim a Níobe nos dois últimos versos dessa seção, Antígona responde à réplica antecedente do Coro que asseverava o ineditismo de um tal destino¹⁸⁸.

Ainda no que toca ao tema da morte em vida, não deixa de ser notável que na segunda resposta do Coro, ao fim da primeira antístrofe, seus integrantes tentem consolá-la, após ter ela se comparado a Níobe, nos seguintes termos: "é grande perecer com a fama de ter a mesma sorte de iguais aos deuses, quer em vida, quer na morte (ζῶσαν καὶ ἔπειτα θανούσαν 839)." Ora, Antígona não se encontrará em nenhum desses dois estados, e talvez seja possível pensar que foi esse passo da segunda resposta do Coro, tomado por ela como uma ironia, que a leva a afirmar, no início da segunda estrofe, que está sendo objeto de zombaria e insulto (οἵμοι γελῶμαι. // τι με ... ὑβρίζεις 838-40)¹⁸⁹. Nesse estado de ânimo, e depois de apelar ainda uma última vez aos membros do Coro, chamando-os de homens da cidade repletos de posses (842-3), Antígona abandona-os como interlocutores e passa a invocar elementos da paisagem de Tebas - as fontes do rio Dirce e o bosque do cidade - para que sejam testemunhas de sua pena.

¹⁸⁷ Winnington-Ingram (1980, p. 140): "There among rocks, as a rock, abides Niobe, rain for tears and stone for body (...)". Griffith (1999, p. 270) nota ainda que, além de "δειράδας", o termo "ὄφρυσι" (831) também pode ser empregado tanto para pessoas quanto para encostas de montanhas.

¹⁸⁸ Havia, contudo, já naquela fala do Coro, uma restrição: "única dentre os mortais" (μόνη δὲ // θνητῶν 821-2); restrição essa que ela parece não ouvir e que o Coro ressaltará no início de sua nova resposta, ao dizer que Níobe era uma deusa, e Antígona, uma mortal.

¹⁸⁹ Ditmars (1992, p. 128) não vê grande diferença de sentido entre as duas respostas do Coro e, portanto, não entende a razão de réplicas tão distintas por parte de Antígona: "Antistrophe α and strophe β are markedly different responses to comments which are very similar." Entretanto, na primeira resposta há uma referência explícita à descida de Antígona viva ao Hades; ao passo que na segunda, algo que pode ser visto como um comentário irônico a respeito dessa situação.

Essa humilhação por meio de um insulto escarnecedor a que ela se julga submetida e a situação de total isolamento em que se encontra remetem ao primeiro *kommós* de *Ájax*, no qual o herói, ciente então do que realmente executou, lamenta envergonhado o riso que há de suportar e o insulto que sofreu (οἴμοι γέλωτος· οἶον ὑβρίσθην ἄρα 367)¹⁹⁰, passando, a partir do terceiro par estrófico desse *kommós*, a ignorar o Coro e Tecmessa, com quem dialogava nas estrofes anteriores, para ingressar numa quase monódia¹⁹¹ em cuja antístrofe se encontram uma série de apóstrofes a elementos da paisagem de Tróia, como o Helesponto – na imagem das “trilhas do mar troantes” πόροι ἀλίρροθοι 412) – as cavernas e pastagens costeiras e o rio Escamandro; todos chamados a ver *Ájax* pela última vez, num prenúncio da sua decisão de matar-se que será mais claramente anunciada nos versos finais (479-80) do seu discurso seguinte, quando o retorno aos mais calmos trímetros jâmbicos representará o controle sobre a dor manifestada na passagem lírica anterior. Esse apelo patético à natureza que os circunda marca o completo isolamento que caracteriza a situação de cada um desses personagens no momento dramático em que respectivamente se acham: *Ájax*, longe de seu lar, enganado por uma deusa, com os comandantes gregos contra si e decidido então a se matar, abandona seus últimos interlocutores, Tecmessa e o Coro dos nautas, e volta-se para a natureza em sua

¹⁹⁰ Este tema do riso escarnecedor é recorrente em *Ájax*, surgindo já no prólogo da peça quando Atena, com o fim de encorajar Odisseu a ver *Ájax* enlouquecido, pergunta-lhe se o riso contra os inimigos não é o mais agradável (οὐκ οὖν γέλως ἥδιστος εἰς ἐχθροὺς γελῶν; 79); reaparecendo, na primeira parte do primeiro episódio da tragédia, no discurso em que Tecmessa narra ter ouvido *Ájax* proferir a uma sombra (a Atena do prólogo?) palavras contra os Atridas e contra Odisseu, rindo alto, em seu delírio, do tamanho insulto que teria infligido contra eles (συντιθεῖς γέλων πολὺν, // ὅσῃν κατ’ αὐτῶν ὕβριν ἐτείσαιτ’ ἰών· 303-4). Aqui é notável que os mesmos dois termos apareçam (γέλων, ὕβριν), como na passagem do citado *kommós* da peça, o que faz alguns comentadores, como Stanford (1963, p. 109) e Garvie (1998, p. 160), verem ali um eco (γέλωτος, ὑβρίσθην) desse passo anterior. Ver também v. 382: ἦ που πολὺν γέλωθ’ ὕφ’ ἡδονῆς ἄγεις, fala de *Ájax* nesse mesmo *kommós*, com o mesmo tom daquela citada no corpo do texto, mas agora com Odisseu especificamente como autor do riso. Outras passagens em que ocorre esse tema são: κείνοι δ’ ἐπεγγελῶσιν ἐκπεφυγότες (454, fala de *Ájax*); τοῖς θανούουσιν τοι // φιλοῦσι πάντες κειμένοις ἐπεγγελῶν (988-9, fala de Teucro); βλέπω γὰρ ἐχθρὸν φῶτα, καὶ τάχ’ ἂν κακοῖς // γελῶν ἃ δὴ κακούργος ἐξίκοιτ’ ἀνήρ (1042-3, fala do Coro a Teucro sobre a chegada de Menelau).

¹⁹¹ De que já se falou neste trabalho na seção anterior a esta (p. 74).

despedida; Antígona, com pai e mãe já mortos, irmãos assassinados um pela mão do outro, afastada da irmã depois de com ela ter-se decepcionado, sofrendo o aparente abandono dos deuses e sentindo-se ultrajada pelo Coro¹⁹², invoca o mesmo cenário inanimado, para que ele testemunhe como e sob quais leis ela parte para seu sepulcro de pedras empilhadas¹⁹³.

O motivo acima referido surgirá então pela última vez no *kommós* ao fim dessa primeira parte da segunda estrofe, quando Antígona, ao se reportar a sua futura prisão, diz que lá não residirá entre vivos nem entre mortos (μέτοικος, οὐ ζῶσιν, οὐ θανούσιν 852). Essa última referência ao tema da morte em vida parece de fato, como sugere Winnington-Ingram¹⁹⁴, marcar, do ponto de vista de seu conteúdo, o fim da primeira seção do poema, na qual se nota a prevalência desse tema.

O abandono dos anapestos recitados pelo Coro em prol dos metros jâmbicos líricos e sincopados indica não só o clímax emocional do poema e, não obstante a sua persistência em condenar a conduta de Antígona, uma tentativa de reaproximação afetiva do Coro a ela, a quem chama de filha (ὦ τέκνον 855), mas também o início de uma nova seção em que ele a faz ver que “a configuração de sua vida é parte de uma configuração mais ampla”¹⁹⁵, ao asseverar que o ordálio a que ela está sujeita foi herdado de seu pai (πατρῶον δ’ ἐκτίνεις τιν’ ἄθλον 856). Quanto à nova forma adotada nessa resposta, alguns estudiosos¹⁹⁶ notam que o caráter moralizante e teológico desses quatro versos (853-6) – em cujos três primeiros o Coro ainda canta o assalto

¹⁹² O sentimento de desamparo de Antígona em relação ao Coro agrava-se ainda mais nessa peça pelo fato de seus integrantes não só serem do sexo oposto ao dela, o que é incomum em tragédias em que figuram heroínas, mas também por se encontrarem em uma posição que os proibiria de falar com franqueza, se sua opinião fosse de fato outra. Daí, talvez, em sua última referência a eles, chamá-los “homens da cidade repletos de posses” (ὦ πόλεως πολυκτήμονες ἄνδρες 842-3). Sobre o caráter do Coro nesta peça, ver Gardiner (1987, pp. 82-97, em especial p. 83, notas 2, 3 e 4).

¹⁹³ Apóstrofes semelhantes e com semelhante significação dramática ocorrem em *Filoctetes*, 936-62, 1081-94, 1452-68; *Édipo Rei*, 1391-9 e *Prometeu Acorrentado*, 88-92.

¹⁹⁴ Ver nota 186.

¹⁹⁵ Ditmars (1992, p. 114).

¹⁹⁶ Por exemplo: Winnington-Ingram (1980, p. 141, nota 67) e Griffith (1999, p. 272).

contra o altar elevado da justiça pelos pés audazes de Antígona – e dos outros quatro que lhes são correspondentes (872-5) – cujo conteúdo será visto a seguir - coaduna-se com os jambos sincopados dessas passagens, os quais são igualmente empregados por Ésquilo em passos da Oresteia de atmosfera semelhante.

Com aquele único e último (856) verso que encerra a segunda estrofe do poema, todo o conteúdo do segundo estásimo da tragédia (582-625), de modo mais marcante o do seu primeiro par estrófico, é retomado. O Coro ali afirmava que “se na casa alguém sofre abalo dos deuses, desgraça alguma lhe falta ao atacar toda raça” (584-5) e que “Arcaicas vejo as dores da casa dos labdácidas, uma a cair sobre as outras – dores dos mortos, e geração não livra geração (...)” (594-6), numa clara referência à maldição hereditária que então acometia Antígona, flagrada no episódio imediatamente anterior àquele canto coral como a autora do delito.

Desta vez, diante da asserção do Coro de que ela sofre uma provação herdada, Antígona não se sente vítima de um insulto, mas, não sem lastimar, inicia a segunda antístrofe do poema dizendo que a mais dolorosa das suas aflições foi tocada (ἐψαυσας ἄλγει – // νοτάτας ἐμοὶ μερίμνας 867-8). A partir desse ponto, todo o conteúdo do seu canto nesta antístrofe inserir-se-á no tema da maldição transferida dos pais aos filhos; e assim como o Coro, com o derradeiro verso de sua última intervenção, retomava as máximas morais expostas no segundo estásimo, Antígona não só fará semelhante retomada do mesmo passo ao lamentar o destino inteiro do labdácidas (860-2), mas retornará aos versos do próprio prólogo da peça, quando agora nesta antístrofe deplora os infortúnios individuais de seu pai (859), o casamento incestuoso de sua mãe (864-5) e as núpcias infelizes (869-70) de seu irmão, Polinices, com Argeia, filha de Adrasto, as quais ensejaram a aliança com os argivos que, por sua vez, culminou no

ataque a Tebas¹⁹⁷. Antígona vai agora ao encontro deles, como ela mesma diz (πρὸς οὓς ... ἐγὼ μέτοικος ἔρχομαι 867-868), e pela primeira vez no poema ela se refere a sua situação futura não como um estado intermediário entre vida e morte, mas uma residência definitiva na morada desses mortos.

Em sua intervenção final neste kómmos, o Coro não se comporta de modo diverso do que vinha apresentando no decorrer desse poema e mesmo ao longo de toda a tragédia; comportamento esse que apenas se alterará após a chegada de Tirésias¹⁹⁸. Portanto, ainda altamente comprometido com Creonte, embora conceda certo grau de piedade à ação de Antígona, o Coro não reconhece, ao menos de modo explícito, que tal ação possa justificar a transgressão das leis prescritas por quem detém o poder na cidade. Ao acusá-la, enfim, de uma morte causada por sua própria ira consciente (αὐτόγνωτος ... ὀργά 875), ecoando assim os anapestos finais da primeira estrofe do poema, quando dizia que pelas próprias leis haveria de descer ao Hades (αὐτόνομος ... Ἄϊδην καταβήσῃ 821-2), o Coro parece já apresentar, neste último verso de seu canto final, uma característica do epodo que virá imediatamente a seguir e que, por sua vez, ao modo de uma composição circular, agora adotando em grande medida o ritmo jâmbico presente nas duas últimas respostas do Coro, fará ecoar algumas passagens anteriores deste kómmos.

Assim, a tripla adjetivação por meio de nomes compostos de alfas privativos que Antígona atribui a si mesma na abertura desse epodo - "sem lamentos, sem amigos, sem núpcias" (ἄκλαυτος, ἄφίλος, ἀνυμέναι— // ος 866-7) - reflete momentos anteriores

¹⁹⁷ Os três primeiros versos da tragédia constituem justamente uma indagação de Antígona a Ismene sobre os males advindos de Édipo. Qual deles Zeus não executou contra elas enquanto ainda vivem? (ἄρ' οἴσθ' ὅ τι Ζεὺς τῶν ἀπ' Οἰδípου κακῶν // ὅποιον οὐχὶ νῶν ἔτι ζῶσαιν τελεί; 2-3) Todo o canto de Antígona nessa antístrofe pode ser visto como uma amplificação desses versos. Cf. também versos 49-57, em que Ismene fala do pai que feriu os olhos com as próprias mãos em razão dos próprios erros, da sua esposa, que era também a sua mãe, e dos irmãos que se entremataram; sem se referir, contudo, ao casamento de Polinices.

¹⁹⁸ Ver nota 192.

do poema, como a passagem da primeira estrofe em que ela diz que é levada à costa do Aqueronte sem direito a himeneus (οὐθ' ὑμεναίων // ἔγκληρον 813-4), ou a da primeira antístrofe, quando lamenta ir à prisão sem o pranto de amigos (φίλων ἄκλαυτος 847), ou ainda a da segunda antístrofe, na ocasião em que deplora os pais com quem irá, sem núpcias (ἄγαμος 876), residir. A última estrada e o último brilho do sol (τὰν νεάτων ὁδὸν ... νεάτων δὲ φέγ- // γος αἰλίου 807-9) que surgem na primeira estrofe reaparecem igualmente nesse epodo nas figuras do caminho sem volta pelo qual Antígona é levada e do olho sagrado da chama que ela não mais poderá ver (τὰν εἰοίμαν ὁδὸν ... τόδε λαμπάδος ἱερὸν ὄμμα 878-80). Por fim, o fechamento do epodo se dá com a imagem desoladora de um fado sem lágrimas (πότμον ἀδάκρυτον 881), pois não é pranteado por amigo algum (οὐδεὶς φίλων στενάζει 882), numa recorrência agora não mais só a passos de estrofes e antístrofes anteriores do poema, mas ao primeiro verso do próprio epodo, num fechamento ainda maior do círculo que vinha se desenhando nesses últimos versos do *kommós*. E assim, com pais e irmãos já mortos, e dela afastados o tio, a irmã e o Coro, coube a Antígona nesse total isolamento, como visto, entoar seu próprio canto fúnebre.

Resta agora saber se, quando se fala aqui do "lamento" de Antígona, esse termo assume uma ressonância propriamente genérica ou não, e a resposta a essa questão dependerá de como deve ser entendido esse gênero e, portanto, das convenções que se lhe considerarem próprias no que toca ao modo de sua composição, à forma de sua execução, a sua ocasião de *performance* e a seu conteúdo. Se essas convenções forem traçadas com base nos poucos e pouco extensos fragmentos supérstites de Píndaro e Simônides, classificados, ao que parece, ao menos desde as edições alexandrinas, como

lamentos (θρῆνοι)¹⁹⁹, o quadro geral que disso então resultará será o de uma canção fúnebre, composta por poetas profissionais para ser entoada por um Coro²⁰⁰ em ocasiões públicas; canção essa de caráter mais formal e contido em razão de seu conteúdo, que, por sua vez, se constitui de temas mais gerais e filosóficos, daí também gnômicos, tais quais a inevitabilidade da morte e do sofrimento na vida humana, a sua própria instabilidade e a possibilidade da existência de uma outra vida com punições e recompensas de acordo com o comportamento observado no plano terreno, o que confere a esse tipo de composição um tom em certa medida otimista²⁰¹.

Ora, levando-se em conta essas características, extraídas, como se viu, de um conjunto determinado de composições²⁰², não parece possível dizer que o poema aqui sob análise apresente marcas semelhantes às acima expostas. Com efeito, o canto de Antígona mostra-se como a expressão arrebatada e individual da dor provocada pelas desgraças a que a personagem está submetida; expressão essa sem qualquer conteúdo propriamente filosófico, com a possível ressalva das duas respostas finais do Coro e sua já apontada moral esquiliana que, no entanto, diverge da dos poemas de Píndaro e Simônides ao visarem não uma vida futura, colorindo assim o poema de um possível

¹⁹⁹ Os testemunhos mais antigos a respeito de um livro de θρῆνοι compostos por Simônides são Estobeu, um escólio a Teócrito 16, 36 e o Sudas; os acerca dos θρῆνοι de Píndaro são a sua *Vita Ambrosiana* e igualmente o Sudas. Ver Harvey (1955, pp. 158, nota 5; 159 e 161, notas 1 e 2) para quem essas referências seriam alguns dos indícios da existência de edições alexandrinas dos nove líricos. Nelas, os poemas de Safo teriam sido divididos em livros segundo critérios métricos, os de Píndaro, Simônides e Baquilides segundo seus gêneros, que apontariam para seu conteúdo, propósito e ocasião, incluindo-se, pois, o θρῆνος como um deles; não sendo, contudo, possível afirmar qual teria sido o princípio de classificação adotado para os outros cinco poetas. Quando Platão, de outra parte, faz referência a esse gênero, pondo-o ao lado de outros três - hino, peã e ditirambo - na célebre passagem das *Leis* (700 a-b3) já citada neste trabalho (cap. 2, sec. 2, p. 50, notas 119 e 120) parece ter esse tipo de poema lírico em mente. Píndaro, por sua vez, num de seus assim classificados "θρῆνοι" (fr. 128 c S-M), mostra a sua autoconsciência do gênero ao distingui-lo do peã e do ditirambo e ao propor sua "aetilogia" chamando-o de canção de lamento pela morte dos filhos de Calíope. Quanto ao termo em Homero, ver abaixo.

²⁰⁰ Acompanhado, segundo Race (1997, p. 361), por flauta.

²⁰¹ Tom esse que, por outro lado, excetuando-se a *Segunda Olímpica* de Píndaro não se observa em suas odes epinícias, que em geral seguem a escatologia homérica, notadamente mais pessimista na sua representação do mundo dos mortos. Ver Swift (2010, p. 311, nota 3, com os autores ali citados).

²⁰² Para as de Píndaro, ver, por exemplo, fragmentos 128c, 128d, 128f, 129, 130, 131b, 133 (S-M); para as de Simônides, os 520, 521, 523, 524 (PMG).

otimismo, mas os crimes e as mortes dos antepassados, aos quais se somariam a morte e o crime de Antígona.

Um contraste semelhante a esse, a saber, entre uma manifestação exaltada e mais espontânea da própria dor e uma canção de tom contido, composta de modo mais formal e entoada por cantores profissionais, pode ser percebido em duas passagens dos poemas homéricos. Esses passos tornam-se ainda mais relevantes por serem, em todo o *corpus* da poesia homérica, os dois únicos que oferecem exemplos da ocorrência do termo θρήνος (e do verbo que lhe corresponde: θρήνέω) e porque o seu uso não parece estar em desacordo com o dos editores alexandrinos em sua classificação dos poemas já citados.

Na *Odisseia* (24.43 ss.), a alma de Agamêmnon, já nos prados de asfódelo, conta à de Aquiles que, além das filhas do Velho do Mar, as quais em seu funeral por ele lamentavam piedosamente (οἴκτρ' ὀλοφυρόμεναι 24.59), as nove Musas, ou seja, as cantoras por excelência, entoaram com sua bela voz o treno umas em resposta às outras (Μοῦσαι δ' ἐννέα πᾶσαι ἀμειβόμεναι ὀπὶ καλῇ // θρήνεον 24.60-1)²⁰³. Assim como nesse passo o treno das Musas põe-se ao lado do lamento da mãe e das tias de Aquiles, também na *Iliada*, quando se descreve a cena da recepção em Tróia do cadáver de Heitor, são os cantores (ᾄδοί), chamados ali de condutores de trenos (θρήνων ἐξάρχους), que, depois de postos ao lado do morto, passam a "trenear" (θρήνεον) seu canto lamentoso (στονόεσσαν ᾄδῆν), ao qual as mulheres - Andrômaca, Hécuba e Helena - respondem com seus lamentos (ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες)²⁰⁴. Essa segunda passagem citada oferece um exemplo ainda mais explícito do contraste acima mencionado, pois, embora não se leia nela o conteúdo do treno dos aedos, os lamentos

²⁰³ Na *Oitava Pítica*, Píndaro descreve a mesma cena com a menção de um θρήνον πολύφαιμον cantado pelas musas a Aquiles.

²⁰⁴ Eis toda a passagem: παρὰ δ' εἶσαν ᾄδουσι // θρήνων ἐξάρχους, οἳ τε στονόεσσαν ᾄδῆν – // οἳ μὲν ἄρ' ἐθρήνεον, ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες (24. 720-2).

que a ele se seguem, entoados pela esposa, pela mãe e pela cunhada de Heitor, são narrados em sua integralidade pelo poeta, sempre antecédidos, cada um deles, por um verso formular em que se observa, nos três casos, o uso do mesmo termo (γόος) para qualificar o lamento seguinte de cada uma, os quais se diferenciam em tom dos trenos dos poetas líricos analisados, o que sugere que à diferença de nomenclatura corresponde uma diferença de forma²⁰⁵.

Com base nessas passagens dos poemas homéricos, notadamente a segunda aqui citada, somadas às evidências extraídas dos poemas de Píndaro e Baquílides, muitos estudiosos passaram a contrapor ao treno (θρήνος), canto dotado das características já expostas, o "góos" (γόος), entendido agora como aquela expressão, menos formal e mais pessoal, do sentimento de dor causado pela perda da pessoa que se foi, expressão, portanto, de caráter mais privado, efetuada por entes do sexo feminino ligados por algum grau de parentesco ao morto²⁰⁶. Quanto ao conteúdo desse góos, se também se tomar os lamentos de Andrômaca, Hécuba e Helena nos funerais de Heitor como modelos, notam-se referências tanto à relação havida entre morto e aquela que o pranteia, quanto às consequências que essa morte trará a sua existência futura, pondo-se em destaque o papel que ele exercia na vida dessa parente.

²⁰⁵ Eis os versos formulares que contêm o termo γόος antes do lamento de Andrômaca: τῇσιν δ' Ἀνδρομάχη λευχώλενος ἦρχε γόοιο (Il. 24. 722); o de Hécuba: τῇσιν δ' αὖθ' Ἑκάβη ἀδινού ἐξῆρχε γόοιο (Il. 24. 747); e o de Helena: τῇσιν δ' ἔπειθ' Ἑλένη τριτάτῃ ἐξῆρχε γόοιο (Il. 24. 761). Ver também fórmula semelhante para introduzir o lamento de Hécuba ao ver o cadáver do filho sendo arrastado pelo carro de Aquiles: Τρωῆσι δ' Ἑκάβη ἀδινού ἐξῆρχε γόοιο (Il. 22. 430) e o verbo, derivado do mesmo termo, no verso que introduz o lamento de Andrômaca diante do mesmo espetáculo: ἀμβλήδην γοόωσα μετὰ Τρωῆσιν ἔειπεν (Il. 22. 476).

²⁰⁶ Ver Harvey (1955, p. 169): "There is therefore a distinction to be made between the formal, artistic θρήνος performed by professionals (or by the instructors par excellence of the professionals, the Muses themselves), and the go/oj of the bereaved". O primeiro a apontar tal distinção foi, como o próprio Harvey destaca em nota (1) a essa mesma página, Reiner em *Die rituelle Totenklage der Griechen* (1938). Swift (2010, p. 300, nota 3) cita, além desses, uma série de autores que estabelecem a mesma distinção, como Alexiou (1974), Nagy (1979), Campbell (1982), Garland (1985), Richardson (1985), Cannatà Fera (1990), Murnaghan (1990), Derderian (2001) e Tsagalis (2004). As referências bibliográficas desses textos constam na bibliografia do citado livro de Swift.

Se, pois, em acréscimo à primeira forma de lamentação apresentada, se considerar, para efeito de uma análise de gênero, também essa segunda, então as convenções acerca do lamento podem ser expandidas, somando-se àquelas do treno as do γόος, e o poema sob análise pode ser visto sob nova luz²⁰⁷. Ora, ainda que do ponto de vista de seu conteúdo, se note um afastamento do canto de Antígona em relação ao segundo tipo de lamento aqui exposto, já que a personagem não deplora a morte de um parente próximo, mas a sua própria, que está a ponto de ocorrer; parece inegável que esse *kommós* apresenta, quanto a seu tom e modo de expressão, considerável familiaridade com aqueles *góoi*.

Além dessa familiaridade de tom, uma característica marcante dos lamentos, a que ainda não se fez menção aqui e que se observa tanto nos passos do poemas homéricos citados, quanto no canto composto por Sófocles, é o caráter antifônico dessas passagens. No funeral de Heitor, após o canto do aedos, é entoado não apenas um lamento conjunto das mulheres (ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες 24.722), mas, como já visto, ao lamento de Andrômaca segue-se o de Hécuba, que, por sua vez, é seguido pelo de Helena, sendo notável que a referida fórmula (722), agora ocupando apenas o segundo hemistíquio do verso, repete-se com algumas variações ao fim de cada lamento individual²⁰⁸ do mesmo modo como aquela que, antes de cada um ser proferido, os introduzia - ... (ἐξ)ῆρχε γόοιο²⁰⁹ -, o que ressalta ainda mais a antifonia presente na passagem. A descrição do funeral de Aquiles, embora mais sucinta, sugere igualmente essa característica ao representar o lamento das filhas do velho do mar sendo sucedido pelo treno das musas e, em seguida, esse próprio treno sendo compartilhado

²⁰⁷ Essa é a abordagem que Swift (2010, p. 304) propõe para sua análise: "Hence in discussing the conventions of mourning song, I will not limit myself to the *threnoi* of Pindar and Simonides, but will look for continuities and distinctive features across the range of funerary poetry and song."

²⁰⁸ ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες 24.746; γόον δ' ἀλῖαστον ὄρινε 24.760; ἐπὶ δ' ἔστανε δῆμος ἀπείρων 24.776.

²⁰⁹ Ver nota 205.

(ἀμειβόμεναι *Od.* 24.60) entre elas. Os *kommoí* das tragédias em geral e, por conseguinte, esse poema de Sófocles em particular trazem o mesmo traço antifônico, nesse último com as lamentações de Antígona reverberando em um grupo maior, o Coro, do mesmo modo que no passo citado da *Ilíada* as mulheres lamentavam após a manifestação do luto de cada parente de Heitor ou depois do treno dos aedos²¹⁰.

A presença de um traço formal tão marcante, tanto nessas passagens homéricas, quanto no lamento de Antígona, pode ser vista como evidência de um elemento constitutivo de uma prática ritual, ou seja, o canto antifônico seria parte do rito fúnebre, e as representações literárias desse tipo de ocasião poriam em cena essa prática²¹¹. Assim, quando se fala aqui da espontaneidade do *góos*, isso se faz apenas com o fim de ressaltar que não se trata de um poema composto de antemão por profissionais, o que não significa que ele não esteja sujeito aos elementos do rito em que se insere. Do mesmo modo, as anáforas (νεάταν ... νεάτον 807-8, οὐθ' ... οὐτ' 813-4) e as oposições duplicadas em forma de quiasmo (κούποτ' αὐθις· ἀλλά ..., οὐθ' ... οὐτ' ... ἄλλ' 810-6), encontradas sobretudo na primeira estrofe do poema e que "acrescentam

²¹⁰ Swift (2010, p. 302), que em linhas gerais, aceita a distinção entre esses dois tipos de lamento traçada por aquela série de autores (ver nota ...), propõe um tratamento menos rígido da questão, apoiando-se justamente nessa passagem da *Ilíada*: "While I concur that the basic identification of *threnoi* with professionally performed song is correct, we should not overstate the case. (...) Indeed, the fact that the *threnos* is joined by the lamentation of the women (ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες, 722) suggests that the distinction between the two forms of lament is not viewed as absolute." Para outros lamentos antifônicos em Homero, ver também *Il.* 6 498-9 (Andrômaca e as criadas); *Il.* 18. 50-1 (Tétis e Nereidas). Mesmo nos trenos de Píndaro é possível notar a presença de refrãos (ὄρθιο]ν ἰά[λεμ[ον // κελαδήσα[τε, fr. 128 ea. 2-3, fr. 128 eb. 6-7 S-M) que atuam como um convite à audiência para participar do lamento, indicando um elemento ritual de que se falará a seguir.

²¹¹ Por mais problemática que seja a questão da autoria do capítulo 12 da *Poética* - e os argumentos de Taplin (1977, p. 470-6), segundo os quais esse capítulo não faria parte da obra de Aristóteles, são muito convincentes - não deixa de ser notável que o *kommós* seja ali definido como um treno de que tomam parte, em comum, o Coro e a cena: "κόμμος δὲ θρῆνος κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς." (1452b 24). Swift (2010, p. 306) considera tentador acreditar que essa definição reflita uma prática ritual. Com relação a essa passagem da *Poética*, vale ainda lembrar que já no séc. V a. C. o termo θρῆνος não é empregado nas tragédias para designar apenas e exclusivamente aquele primeiro tipo de lamento de que aqui se tratou, mas para se referir a qualquer tipo de lamentação. Para inúmeros exemplos desse uso expandido do termo em peças dos três tragediógrafos, ver essa mesma autora (id., p. 304, nota 10).

um tom enfático, quase ritualístico”²¹² às palavras de Antígona, poderiam somar-se à antifonia nele presente como outros elementos convencionais ditados pelo rito.

Já se disse acima que, sem o pranto de amigos, em total desamparo, Antígona entoava seu próprio lamento fúnebre; mas, no momento em que se dirige a sua prisão de pedras, ela está noiva de Hêmon, filho de Creonte, e a pena que por esse lhe foi arbitrada impedirá que o casamento se cumpra. Essa precisa situação em que a heroína da tragédia se encontra traz consigo um novo motivo, a saber, o das núpcias com a morte, o qual será empregado por Sófocles de modo enfático na primeira estrofe deste poema e surgirá de forma menos acentuada em outros passos da tragédia²¹³. O fato de o emprego desse motivo ter-se tornado convencional e difundido na literatura e nos epigramas gregos - ou seja, quer quando se representa, quer quando de fato se dá a morte de uma jovem antes do casamento - é explicado por alguns estudiosos com base nas semelhanças de ritual existentes entre a cerimônia de núpcias de um jovem e a de seus funerais:

“(...) tanto no casamento, como no funeral, a menina é lavada, ungida e recebe πεπλοί especiais e um στέφανος especial, para ser conduzida numa irreversível jornada iluminada pro tochas (em um carro), acompanhada por cantos, e ser abandonada por seus parentes a uma morada desconhecida, a um leito estranho e ao controle físico (χειρ ἐπὶ καρπῶ) de um homem desconhecido. A moça não casada é enterrada vestida com seus trajes nupciais; ela é imaginada como uma noiva arrancada por Hades; (...)”²¹⁴

²¹² Ver Griffith (1999, p. 266), que na introdução desse mesmo livro chama esse *kommós* de “quase-ritual lament” (id., p.13).

²¹³ A propósito desse motivo, ver Ditmars (1992, p. 110): “Requisite in the lament for a young girl who has not yet married is the motif of the virgin bride of Death”; e Seaford (1987, p. 106): “The most obvious form of this failure is of course death before marriage. Such a death is constantly imagined, notably in epitaphs, as a kind of marriage, notably (for the girl) with Hades.” Quanto às evidências disso nos epigramas funerários, citados por Seaford, ver, por exemplo, CEG (24): σῆμα Φρασικλείας κόρη κεκλέσσομαι αἰεὶ ἄντὶ γάμο παρὰ θεῶν τοῦτο λαχῶσ’ ὄνομα. “[Sou a] tumba de Frasicleia, serei sempre chamada donzela, tendo dos deuses obtido esse nome.”

²¹⁴ Seaford (1987, p. 107). Sobre essas semelhanças de rito, ver também Rehm (1994, pp. 11-29).

Assim, além das anáforas, das oposições e do canto antifônico, todos já apontados aqui como elementos rituais próprios da expressão oral do lamento fúnebre, esse autor apresenta uma nova série de aspectos desse rito os quais, agora mais ligados a sua *performance*, assemelham-se a outros de outro ritual e ocasionam o uso de uma linguagem em que essas duas atmosferas se fundem.

Esse motivo surge pela primeira vez nesta tragédia no episódio anterior a este *kommós*, quando, no início de sua discussão com Hêmon, Creonte ordena que ele cuspa Antígona como uma inimiga e a deixe ir casar com alguém no Hades²¹⁵, sendo então retomado na primeira estrofe do canto de Antígona, em combinação com o outro tema recorrente no início do poema (o da morte em vida), com a declaração de que, conduzida viva pelo Hades à costa deste rio sem himeneus ou cantos nupciais, ela se casaria com o Aqueronte (Ἀχέροντι νυμφεύσω 816). Desse modo, como uma noiva a ser acompanhada até seu novo lar, o Hades, “Antígona funde sua *exagōgē* (‘condução’) nupcial com a *ekphora* do seu cadáver ao túmulo”²¹⁶. Uma alusão menos enfática a esse motivo mostra-se nos dois últimos versos da antístrofe seguinte nos quais a filha de Édipo afirma que um deus a faz dormir, ou deitar-se, (κατευνάζει 834) de maneira mais semelhante à Níobe com cujo martírio ela comparou a seu próprio no versos anteriores; na segunda antístrofe acham-se não menos do que quatro termos ligados ao vocabulário nupcial, mas não exatamente ao referido motivo: os dois primeiros com referência ao consórcio incestuoso de seus pais (λέκτρων 863, κοιμήματα 864), o terceiro para aludir ao malogro de sua união com Hêmon (ἄγαμος 867) e o último, ao casamento infeliz de seu irmão com a filha de Adrasto (γάμων 870)²¹⁷; por fim, no epodo, a

²¹⁵ ἀλλὰ πτύσας ὥσεί τε δυσμενῇ μέθης // τὴν παῖδ' ἐν' Αἰδοῦ τήνδε νυμφεύειν τινί (653-4).

²¹⁶ Rehm (1994, p. 63-4).

²¹⁷ Rehm (1994, p. 63) aponta para a oposição entre a “hiper-endogamia” de proporções monstruosas representada pela primeira, incestuosa, união (Édipo e Jocasta) e o caráter “hiper-exogâmico” da última (Polinices e Argeia), que ligou dois inimigos ostensivos.

última aparição no poema de um vocábulo pertencente a esse campo semântico (ἀνυμέναι-// ος 876-7), com nova alusão as suas bodas frustradas, retomando de modo circular, como já se mostrou, as ideias expostas na primeira estrofe e segunda antístrofe do lamento.

Finda-se a canção, restabelecem-se os trímetros, Creonte ordena que Antígona seja levada com máxima rapidez, e o motivo das núpcias com a morte retornará então pela derradeira vez nas primeiras palavras da última *rhēsis* da heroína que, ao apor túmulo (τύμβος), quarto nupcial (νυμφεῖον) e residência (οἴκησις), reitera que os três são um único e mesmo lugar²¹⁸. Antígona enforca-se, Hêmon suicida-se com sua espada e cai abraçado ao braço dela., A cena final é descrita pelo mensageiro por meio de linguagem novamente imbuída de cores nupciais. A diferença agora é que ele não descreve o casamento de Antígona com o Hades, mas suas bodas, no Hades, com Hêmon²¹⁹.

Antígona, que, tendo pleno conhecimento de quais seriam as consequências de seus atos, agiu e admitiu ter agido sem temer em nenhum momento a morte²²⁰, agora chora e lamenta. Acaso, então, teria “Sófocles esquecido sua Antígona no desejo de escrever uma cena patética?”²²¹ Dizer sim a essa pergunta não parece ser a resposta à

²¹⁸ ὦ τύμβος, ὦ νυμφεῖον, ὦ κατασκαφῆς // οἴκησις αἰέφρουρος, οἱ πορεύομαι (891-2): “Ο túmulo, o quarto nupcial, o morada escavada, sempre vigiada, aonde vou”.

²¹⁹ κεῖται δὲ νεκρὸς περὶ νεκρῶ, τὰ νυμφικὰ // τέλη λαχὼν δείλαιος ἔν γ’ Αἰδοῦ δόμοις (1240-1): “e ele, infeliz, jaz, cadáver ao redor de cadáver, tendo cumprido os ritos nupciais na morada de Hades”. Rehm (1994, p. 59-71), que se serve do motivo das núpcias “como um princípio estrutural, entendendo a polaridade casamento-funeral como parte e parcela das mais celebradas oposições no drama” (id., p. 59), interpreta, pois, passos relevantes da tragédia com base no esquema tripartite do casamento grego. Assim, à ἐγγύη (noivado) correspondem os já citados versos (653-4) em que Creonte, agindo como κύριος de Antígona, ordena que o filho deixe que ela se case com o Hades; à ἐκδόσις (preparações que culminam com a partida [ἐξαγωγή] para a casa do noivo), os anapestos que antecedem o lamento de Antígona e anunciam a sua ida para o quarto em que tudo adormece (παγκοίτην ... θάλαμον 804) bem como as próprias palavras de Antígona na primeira estrofe do seu canto (τὰν νεάταν ὁδὸν // στείχουσιν 807-8); e ao γάμος (consumação do ato, precedida pelo desvelamento [ἀνακαλυπτερία] da noiva), justamente a passagem citada acima nesta nota.

²²⁰ Ver 72-6, 96-7, 460-8, 555, 559-60.

²²¹ Winnington-Ingram (1980, p. 139). Segundo esse autor, era essa hipótese que incomodava que incomodava Perrotta, “que Sófocles tivesse abandonado seu retrato da heroína com o fim de representar uma brilhante variação sobre um tema e uma situação convencionais.” (id., p. 137).

objeção de uma suposta quebra da unidade de caráter da personagem ou, ao menos, não a melhor resposta. Exigir dessa personagem que ela se mantivesse impassível diante da morte seria “forçar a consistência da peça com uma insensibilidade mais do que aristotélica”²²². O domínio da arte de Sófocles nesse caso parece residir justamente na percepção dessa sutileza²²³. A resposta positiva àquela pergunta de Winnington-Ingram não resolve por completo a suposta objeção, porque parece fazer mais sentido pensar que não teriam sido os imperativos das convenções literárias que levaram Sófocles a compor este lamento, mas que ele teria se servido delas para melhor cumprir os seus propósitos.

Levanta-se aqui essa questão, pois, embora já não suscite grandes debates entre os estudiosos, o modo, comentado acima, como Sófocles lida com esse tema parece passível de ser relacionado com o emprego de todos os outros motivos surgidos neste lamento e analisados nesta seção. O que se procurou mostrar ao longo desta análise foi justamente a adequação ao momento dramático de cada um desses motivos. Dessa forma, o tema da morte em vida surge em resposta direta ao tipo de punição que Creonte aplica a Antígona, o que ocorre apenas no episódio anterior ao de seu canto, quando a pena, decretada desde os primeiros versos da peça, é alterada para a de clausura. Por outro lado, ainda que o uso de mitos não seja incomum nos passos líricos das tragédias, a escolha de Níobe, mulher petrificada e de pranto incessante, para ilustrar a futura condição da personagem é de pertinência exemplar e antecipa o canto coral seguinte (quarto estásimo), formado em sua íntegra por outros três mitologemas – Dânae, Licurgo e Cleópatra – que envolvem a ideia de aprisionamento²²⁴, amplificando,

²²² Winnington-Ingram (1980, p. 139).

²²³ Ver a respeito disso, por exemplo, Jebb (1888, p. xxxii): “The psychology of Sophocles is so excellent in the case of Antigone because he has felt that in a truly heroic nature there is the permanent strength of deep convictions but there is also room for what superficial observers might think a moral anticlimax”.

²²⁴ Com a ressalva de que a prisão de Cleópatra, embora faça parte do mito, não é explicitamente mencionada no canto coral.

pois, a primeira antístrofe deste *kommós*. As interpelações da heroína na segunda estrofe à paisagem natural denunciam um desamparo que lhe causa o receio de ter sido abandonado pelos até mesmo pelos deuses cujas leis ela pretendia honrar com seus atos. A terceira resposta do Coro, que renuncia à recitação dos anapestos e cede ao canto em estilo esquiliano para afirmar que o sofrimento da personagem é herdado de seus pais, retoma, por sua vez, o tema do segundo estásimo da peça e a imagem das dores da casa dos labdácidas a despencar umas sobre as outras e faz que Antígona reflita sobre os infortúnios de sua família e volte ao material de seu primeiro discurso na peça. Todos esses temas ressaltam a particularidade da condição da personagem e inserem-se num canto que, do centro da peça, tanto ressoa momentos anteriores a ele, quanto antecipa os que estão por vir, como a sequência de mortes que se seguirão à de Antígona e, em particular, o segundo *kommós* da peça em que Creonte cantará, numa espécie de procissão fúnebre, o seu próprio lamento, espelhando aquele entoado por Antígona cerca de trezentos versos antes.

SEGUNDA PARTE – Traduções.

Nota sobre as traduções.

A tradução que se lerá a seguir não pretende ser poética. Há, contudo, um aspecto relevante no texto grego destas passagens líricas - tanto das unicamente corais, como das dialógicas – que se procurou manter quando esses versos foram vertidos para a língua portuguesa; trata-se de sua forma estrófica. Essa forma²²⁵ consiste na repetição pela antístrofe da estrutura métrica presente na estrofe, podendo ainda um epodo seguir esse par estrófico. Diversamente que se passa, por exemplo, nas odes epinícias de Píndaro e Baquilides, em que essa estrutura triádica (estrofe-antístrofe-epodo), uma vez estabelecido o seu padrão métrico, pode vir a se repetir por seguidas vezes, no corpo das tragédias, aos menos no das que se têm em mãos nos dias atuais, esse padrão revela-se apenas por uma vez, ou seja, cada par estrófico é único, não se repetindo a sua estrutura jamais. O epodo, que nessas peças de lírica coral comumente vem após o par estrófico, nem sempre se faz presente nas tragédias, não sendo incomum que, nelas, um par estrófico suceda a outro sem a existência de um epodo entre eles.

A manutenção desse espelhamento estrófico numa tradução para o Português dos trechos sob estudo poderia, a princípio, mostrar-se impossível por algumas razões conhecidas. A tentativa que já se empreendeu²²⁶ de fazer que as sílabas tônicas do verso em Português correspondam estritamente às longas do verso em Grego, não parece um bom expediente quando se trata de versos insertos em estrofes líricas, pois não é raro que um verso dessa natureza apresente uma sequência de três ou mais sílabas longas²²⁷

²²⁵ Como já se mostrou de modo detalhado na primeira seção do primeiro capítulo da primeira parte deste trabalho.

²²⁶ Carlos Alberto Nunes, por exemplo, em sua tradução dos poemas homéricos.

²²⁷ Quer uma sequência de espondeus, quer datílicos ou anapestos com suas breves contraídas, quer um metro eólico com sua base formada por duas longas seguidas de um coriambo, etc.

ou mesmo cinco ou mais breves seguidas²²⁸, o que não se coaduna com um princípio rítmico do verso em Português, que é o do afastamento de uma sílaba tônica por outra²²⁹. O ritmo dactílico seria um dos poucos, se não o único, a enquadrar-se nesse esquema justamente porque em sua forma, por assim dizer, ideal – sem contrações – cada sílaba longa é separada da outra por duas breves. Por outro lado, como se sabe, o princípio básico da poesia grega funda-se na quantidade de sílabas (i.e., longas e breves) dos vocábulos empregados em cada verso; ao passo que em Português, ainda que não seja um equívoco dizer que há sílabas mais longas do que outras, os versos classificam-se em razão do seu número de sílabas e do ritmo ditado pela tonicidade das palavras. Dessa forma, estar-se-ia diante de grandezas distintas, incomunicáveis. Uma distinção, contudo, entre versos regulares (κατὰ στίχον) e versos constituintes de uma estrutura estrófica pode mostrar-se útil para a tentativa de solução deste impasse.

É fato que os dramaturgos tendem a combinar diferentes tipos métricos dentro dos limites de uma única estrofe. West, em seu livro de métrica, ao tratar das canções presentes nos dramas, considera não menos de oito desses tipos, alguns dos quais subdividindo-se ainda numa série numerosa de ‘cola’²³⁰. Tal combinação gera uma irregularidade e uma variedade no interior da estrofe que não se veem na composição dos chamados versos κατὰ στίχον, compostos numa sucessão de linhas. O hexâmetro dactílico é, por exemplo, um tipo de metro com que se constrói esse padrão de versos regulares no qual um verso sucede a outro que lhe é idêntico. Assim, embora um hexâmetro dactílico possa virtualmente ter de doze – caso raríssimo de contração de todas as suas sílabas breves – a dezessete sílabas, uma tradução que viesse a seguir o número de sílabas de cada verso, não se mostraria uma boa escolha, pois romperia com

²²⁸ Por exemplo, docmíacos, dímetros ou trímetros jâmbicos líricos, com as sílabas longas resolvidas, entre outros.

²²⁹ Ver Chociay (1974).

²³⁰ Ver primeiro capítulo, p. 31, nota 70.

a regularidade própria dessa sucessão de versos iguais e não atentaria para o fato de que, não obstante a variação silábica, todos os versos possuem praticamente²³¹ a mesma duração temporal, já que a variação se dá por contração de duas breves numa longa. Uma estrofe lírica, ao contrário, é, como já visto, constituída por diferentes metros; portanto, naturalmente variada. Ademais, é notável que parte dos versos que a formam, principalmente os metros eólicos, está menos sujeita que os datílicos e os anapestos regulares ao fenômeno da contração e da resolução, apresentando, por conseguinte, uma maior fidelidade a um número fixo de sílabas. Não parece ser outra a razão por que Barret²³² num apêndice métrico ao seu notável livro sobre *Hipólito* de Eurípides estabelece uma nomenclatura dos ‘cola’ eólicos, tendo como um de seus critérios o número de sílabas. Uma última particularidade: os versos que no interior das estrofes líricas eventualmente sofram, por força de contrações ou resoluções, alteração na sua forma usual são em geral correspondidos por outros na antístrofe com a sua mesma forma e, obviamente, o seu mesmo número de sílabas²³³.

Pelo exposto, um critério adotado para a tradução dos trechos sob análise será a correspondência silábica entre o texto traduzido para o Português e o texto grego, com a observância, obviamente, dos princípios de contagem de sílabas próprios de cada língua; a saber, no verso grego todas as sílabas serão contadas, enquanto que no português a contagem não ultrapassará a última sílaba tônica do verso. Este critério traz a vantagem de tornar possível na tradução para o Português uma equivalência em

²³¹ Sobre a complexa relação de equivalência entre breves e longas, ver West (1982, p. 20), em que cita Dioniso de Halicarnasso e tece outras considerações, e Dale (1948, p. 3, nota 1), sobre os comentários de Choeroboscus a Hefaeiston.

²³² Barret (1964, p. 422-423): “I classify cola in the first place by their length (number of syllables) and ending (blunt or pendant), in the second place by the position of the double short”. Na tradição da poesia límbica, os hendecassílabos ‘sáficos’ e ‘alcaicos’ já se tornaram nomes tradicionais. Acerca disso, ver, além de Barret (p. 423, nota 1), Dale (1948, p. 206).

²³³ É o caso dos dímetros ou trímetros jâmbicos que tendem a resolver-se com maior frequência quando se fazem presentes nas partes líricas. Com os docmíacos, esta estrita correspondência ocorre com menos frequência.

relação ao número de sílabas entre os versos constantes na estrofe e aqueles presentes na antístrofe, mantendo neste ponto, mas perdendo em outro – o da equivalência rítmica dada por longas e breves –, o jogo de espelhos constante na estrutura estrófica original. Isso se dá porque, como se viu acima, essa equivalência silábica, além daquela concernente às quantidades, já estava presente, na grande maioria dos casos, no próprio texto grego; grande maioria porque, mesmo quando um verso dotado de contrações ou dissoluções é inserido no corpo da estrofe, o verso que lhe corresponderá na antístrofe terá em geral as mesmas características. Quando isso não ocorrer, ou seja, quando houver diferença no número de sílabas entre versos correspondentes pelo fato de em um encontrar-se, por exemplo, uma longa, e em outro duas breves, então se adotará para os dois o número de sílabas de um deles, não só por efeitos práticos, mas porque, do ponto de vista do tempo de sua elocução, são idênticos.

Os anapestos merecem especial atenção. Quando, mesmo que recitados pelo coro, se encontrarem isolados e não mantiverem relação alguma com as passagens propriamente líricas – ocasiões em que tecem algum comentário sobre o que se passa num dado momento da peça, ou anunciam a entrada de algum personagem – não serão traduzidos nem analisados. Quando, porém, relacionarem-se com os trechos cantados, serão tratados na tradução de dois modos distintos, de acordo com a relação que mantêm com essas passagens. Se estiverem inseridos no interior da estrofe lírica - lugar em que é rara uma sequência de mais de dois versos - e, portanto, se mostrarem como anapestos cantados, serão traduzidos de acordo com o número de sílabas que apresentarem; se, por outro lado, integrarem as passagens líricas, quer numa estrutura epirremática em que, numa sequência maior de versos, dialogam com um personagem que, por sua vez, canta seus versos líricos (*Ant.* 801-882, p. ex.), quer numa outra, em que o corifeu, numa sucessão igualmente extensa de anapestos, dialoga com as próprias

estrofes líricas cantadas pelo coro (*Ant.*, 100-161), então a tradução será realizada em um número de sílabas fixo: dez para o dímeter anaspêstico, cinco para o monômetro, e nove para o paroemíaco que, na forma de dímeter catalético, lhes serve de cláusula.

O motivo para tal procedimento já foi exposto, mas talvez não seja demais repeti-lo: quando se está diante de uma sequência relativamente extensa de um metro regular – aqui, dímetros anapêsticos – tem-se o que se chama de versos κατὰ στίχον, isto é, versos que se sucedem segundo o mesmo padrão, linha a linha. Numa estrofe lírica, porém, por ser ela dotada de uma variedade maior de metros, a irregularidade no número de sílabas é causada não por uma variação no interior de um mesmo metro, mas pelo fato de possuir metros distintos e que se diferenciam entre si, entre outros aspectos, não só pelo número de sílabas que cada um contém, mas por advirem de tradições poéticas diversas²³⁴. O polissilabismo, pois, que se observa nos versos κατὰ στίχον é diverso daquele dos metros líricos. Um se dá em razão das dissoluções das longas em duas breves e da contração das duas breves em uma longa (este fenômeno reservado justamente para os anapestos); o outro, por causa da própria natureza distinta de cada metro empregado na estrofe, constituindo uma verdadeira polimetria, enquanto no primeiro caso o que se tem são metros de natureza idêntica.

²³⁴ O critério de tradução dos hexâmetros datílicos será análogo. Quando se encontrarem em sequência, como no diálogo entre Héracles, o ancião e Hilo (1010-1014~1031-1040 e 1017-23) n' *As Traquínias*, serão traduzidos com um verso de quatorze sílabas. A possível e tradicional opção em dodecassílabos foi descartada, pois empregou-se esse verso para a tradução dos trímetros jâmbicos lineares que, como os anapestos, se mantém em relação com as estrofes líricas, caso dos *kommoi*.

TPAXINIAI

As Traquínias ²³⁵

²³⁵ O texto grego que aqui se adotará como base para tradução é o editado por Hugh Lloyd Jones na LOEB CLASSICAL LIBRARY, Harvard University Press, 2ª. Ed., 1998. Assim, como nesta pesquisa não se pretende elaborar qualquer trabalho de estabelecimento do texto de Sófocles, o aparato crítico que acompanha os trechos selecionados não segue os padrões tradicionais de sua elaboração, visto que, como já dito, não é o conjunto de manuscritos e suas diferenças que são visados, mas o próprio texto de Jones que, em algumas poucas passagens e por razões diversas, tomou-se a liberdade de alterar, nunca sem o apoio da lição de algum “scholar”. O aparato, pois, observa os seguintes critérios: em primeiro lugar vem o número do verso ou versos em que se encontra a passagem alterada; depois, a própria alteração e a fonte de que foi extraída; e, por fim, o texto de Lloyd –Jones (com a sigla Ll-J.). As alterações são basicamente de quatro ordens: (i) a adoção de um manuscrito diverso daquele de que se vale Jones; (ii) o retorno ao texto de algum manuscrito em um passo que foi emendado por Jones, ou seja, em que manuscrito algum foi utilizado; (iii) o oposto de (ii), a saber, a adoção de uma emenda quando Jones segue a lição dos manuscritos; e, finalmente, (iv) a adoção de uma emenda diversa daquela de que ele faz uso na mesma passagem, incluídas aqui algumas emendas do próprio Jones as quais, no entanto, ele mesmo não se dignou de integrar ao texto, talvez por excesso de pudor.

ΧΟΡΟΣ

CORO

στρ. α' ὃν αἰόλα νύξ ἐναριζομένα
τίκτει κατευνάζει τε φλογιζόμενον,
Ἄλιον Ἄλιον αἰτῶ
τοῦτο, καρῦξαι τὸν Ἀλκμή-
νας, πόθι μοι πόθι μοι
ναίει ποτ', ὦ λαμπρᾷ στεροπᾷ φλεγέθων;
ἦ Ποντίας αὐλῶνας, ἦ
δισσαῖσιν ἀπείροις κλιθεῖς;
εἴπ', ὦ κρατιστεύων κατ' ὄμμα.

Tu, que a noite estrelada gera ao morrer Est. 1
e, quando estás em chamas, ao leito conduz, 95
Sol, ó Sol, isto te suplico:
proclama-me onde, onde enfim
se encontra o filho de Alcmena,
tu que flamejas com claridade radiante!
Nos estreitos do Mar Negro, ou 100
a inclinar-se nas duas Terras?
Dize-me, ó supremo em teu olhar.

ἀντ. α' ποθουμένα γὰρ φρενὶ πυνθάνομαι
τὰν ἀμφινεικῇ Δηιάνειραν αἰεί,
οἶά τιν' ἄθλιον ὄρνιν,
οὔ ποτ' εὐνάζειν ἀδάκρυ-
τον βλεφάρων πόθον, ἀλλ'
εὐμναστον ἀνδρὸς δεῖμα τρέφουσιν ὁδοῦ
ἐνθυμίῳ εὐναῖς ἀναν-
δρώτοισι τρύχεσθαι, κακὰν
δύστανον ἐλπίζουσιν αἶσαν.

Pois sei que Dejanira então disputada, Ant. 1
qual ave infeliz, com peito sempre saudoso
jamaiz acalenta sem lágrimas 105
o anseio dos olhos, mas,
a nutrir memorioso
temor pelo homem ausente, se desgasta
em seu leito de inquietações
sem esposo, esta miserável, 110
à espera de um destino funesto.

στρ. β' πολλὰ γὰρ ὥστ' ἀκάμαντος
ἦ νότου ἦ βορέα τις
κύματ' <ἄν> εὐρέϊ πόντῳ
βάντ' ἐπιόντα τ' ἴδοι,
οὔτῳ δὲ τὸν Καδμογενῇ
τρέφει, τὸ δ' αὔξει βιότου
πολύπονον ὥσπερ πέλαγος
Κρήσιον· ἀλλὰ τις θεῶν
αἰὲν ἀναμπλάκητον Ἄι-
δα σφε δόμων ἐρύκει.

Como muitas vagas se veem Est. 2
a ir e vir no vasto mar
por Noto implacável ou Bóreas
açoitadas; de igual modo, 115
o multipenoso mar da vida,
tal como o pélagos cretense,
alimenta e exalta o tebano;
mas algum deus sempre o afasta,
sem um extravio sequer, 120
das moradas do Hades.

ἀντ. β' ὧν ἐπιμεμφομένης ἄ-
δεῖα μὲν, ἀντία δ' οἶσω.
φαμὶ γὰρ οὐκ ἀποτρύνειν
ἐλπίδα τὰν ἀγαθὰν
χρῆναί σ' ἀνάληγτα γὰρ οὐδ'

Aos teus lamentos, com ternura, Ant. 2
hei de me opor. Pois, afirmo-te,
não deves a boa esperança
perder; o filho de Cronos, 125
rei que a tudo preside, não

ὁ πάντα κραίνων βασιλεὺς
ἐπέβαλε θνατοῖς Κρονίδας·
ἀλλ' ἐπὶ πῆμα καὶ χαρὰ
πᾶσι κυκλοῦσιν οἶον Ἄρ-
κτου στροφάδες κέλευθοι.

lança sobre os mortais um fado
isento de dor; mas para todos
sofrimento e felicidade
se alternam, como as circulares
rotas da Ursa no céu. 130

ἐπ. μένει γὰρ οὐτ' αἰόλα
νύξ βροτοῖσιν οὔτε κῆ-
ρες οὔτε πλούτος, ἀλλ' ἄφαρ
βέβακε, τῷ δ' ἐπέρχεται
χαίρειν τε καὶ στέρεσθαι.
ἃ καὶ σὲ τὰν ἄνασσαν ἐλπίσιν λέγω
τάδ' αἰὲν ἴσχειν· ἐπεὶ τίς ὦδε
τέκνοισι Ζῆν' ἄβουλον εἶδεν;

Nem a noite constelada
sempre aos homens permanece,
nem desgraças, nem a riqueza;
mas súbito se vão, e a outro
gozo e perda sobrevêm. 135
Por isso, senhora, aconselho-te a manter
sempre a esperança; pois quem já viu Zeus
assim em descuido com seus filhos? 140

98 -νας, πόθι μοι T.C.W. Stinton -νας · πόθι Ll.- J. 129 χαρὰ (vel χαρᾶ) cett. χαράν (K) Ll.- J.

ΧΟΡΟΣ

ἀνολοιυξάτω δόμος
 ἐφεστίοις ἀλαλαγαῖς
 ὁ μελλόνυμφος· ἐν δὲ κοινὸς ἀρσένων
 ἴτω κλαγγὰ τὸν εὐφάρετραν
 Ἄπολλω προστάταν,
 ὁμοῦ δὲ παιᾶνα παι—
 ἂν' ἀνάγετ', ὦ παρθένοι,
 βοᾶτε τὰν ὁμόσπορον
 Ἄρτεμιν Ὀρτυγίαν, ἐλαφάβολον, ἀμφίπυρον,
 γείτονάς τε Νύμφας.
 αἶρομαι οὐδ' ἀπώσομαι
 τὸν αὐλόν, ὦ τύραννε τᾶς ἐμᾶς φρενός.
 ἰδοὺ μ' ἀναταράσσει,
 εὐοί,
 ὁ κισσὸς ἄρτι Βακχίαν
 ὑποστρέφων ἄμιλλαν.
 ἰὼ ἰὼ Παιάν·
 ἴδε ἴδ', ὦ φίλα γύναι·
 τάδ' ἀντίπρωρα δῆ σοι
 βλέπειν πάρεστ' ἐναργῆ.

CORO

Que ulule esta núbil morada 205
 aos deuses com urros lareiros
 de júbilo, e que nela dos homens se evoque
 um conjunto clamor a Apolo,
 o deus da bela aljava,
 protetor; e entoai, 210
 donzelas, o peã, peã,
 e chamai a de mesmo sangue,
 Ἄρτεμις Ortígia, a caça-corças, de archotes em suas mãos,
 e as Ninfas vicinais. 215
 Exalto-me e não me separo
 do aulo, ó tirano, senhor do meu peito.
 Eis-me em delírio agitada –
 evoé! –
 pela hera que no tropel
 báquico põe-me a girar. 220
 Aiai, aiai, Peã!
 Vê, vê, minha cara senhora!
 Diante aqui dos teus olhos
 isto manifesto está.

ΧΟΡΟΣ

στρ. μέγα τι σθένος ἃ Κύπρις· ἐκφέρεται νίκας αἰεί.
καὶ τὰ μὲν θεῶν
παρέβαν, καὶ ὅπως Κρονίδαν ἀπάτασεν οὐ λέγω
οὐδὲ τὸν ἔννυχον Ἴαιδαν,
ἢ Ποσειδάωνα τινάκτορα γαίης·
ἀλλ' ἐπὶ τάνδ' ἄρ' ἄκοιτιν
< τίνες > ἀμφίγυοι κατέβαν πρὸ γάμων,
τίνες πᾶμπληκτα παγκόνιτά τ' ἐξ –
ἦλθον ἄεθλ' ἀγώνων;

ἀντ. ὁ μὲν ἦν ποταμοῦ σθένος, ὑψίκερω τετραόρου
φάσμα ταύρου,
Ἀχελῶος ἀπ' Οἰνιαδᾶν, ὁ δὲ Βακχίας ἄπο
ἦλθε παλίντονα Θήβας
τόξα καὶ λόγχας ῥόπαλόν τε τινάσσων,
παῖς Διός· οἱ τότε ὁλλεῖς
ἴσαν ἐς μέσον ἰέμενοι λεχέων·
μόνα δ' εὐλεκτρος ἐν μέσῳ Κύπρις
ῥαβδονόμει ξυνοῦσα.

ἐπ. τοτ' ἦν χερός, ἦν δὲ τό –
ξων πάταγος,
ταυρείων τ' ἀνάμιγδα κεράτων·
ἦν δ' ἀμφίπλεκτοι κλίμακες, ἦν δὲ μετώ–
πων ὀλόεντα
πλήγματα καὶ στόνος ἀμφοῖν.
ἃ δ' εὐώπις ἀβρὰ
τηλαυγεῖ παρ' ὄχθῳ
ἦστο τὸν ὄν προοσμένους ἀκοίταν.
ἐγὼ δὲ θατῆρ μὲν οἶα φράζω·
τὸ δ' ἀμφινείκητον ὄμμα νύμφας
ἐλεινὸν ἀμμένει < τέλος >·
κάπο ματρὸς ἄφαρ βέβαχ',
ὥστε πόρτις ἐρήμα.

CORO

Uma grande força é Cípris; ela sempre leva a vitória. Est.
Das divindades
passo ao largo, e não digo como a deusa ao Crônida iludiu 500
nem ao Hades, nume noturno,
ou Poseidon, que faz a terra estremecer;
mas, em conquista desta esposa,
que fortes rivais por núpcias foram à luta?
Que oponentes pro poento combate 505
cheio de golpes partiram?

Um era o rio vigoroso, de longos chifres, quatro pernas, Ant.
forma de touro,
Aquêlôo, de Eníadas; o outro, da báquica Tebas 510
veio, a brandir lanças e a clava
nas mãos, e nos ombros o retesado arco,
filho de Zeus. A um só tempo
foram eles ao centro, ávidos do leito;
entre eles, como único árbitro, 515
Cípris, a propícia ao leito.

Era um estrondo de braços, Ep.
era de flechas,
de cornos taurinos num só tumulto;
e eram ataques entrelaçados, eram 520
golpes de cabeça
mortais e um mútuo bramido.
Belos olhos e terna,
ela em longínqua colina
sentava-se à espera de seu noivo. 525
Falo como quem a tudo assistiu.
O semblante disputado da noiva,
lastimável, aguarda o fim.
E, súbito, da mãe se vai,
qual novilha desgarrada. 530

ΧΟΡΟΣ

CORO

στρ.α' ὦ ναύλοχα καὶ πετραῖα θερμὰ λουτρά καὶ πάγους Οἷτας παραναιετάοντες, οἳ τε μέσσαν Μηλίδα παρ λίμναν χρυσалаκάτου τ' ἄκτὰν κόρας, ἔνθ' Ἑλλάνων ἀγοραὶ Πυλάτιδες κλέονται,	Vós que habitais junto aos portos, aos pétreos banhos termais Est. 1 e aos rochedos do Eta, e vós às margens do centro 635 do Málico Golfo e da costa da Virgem de áureas setas, sítio do célebre Conselho Helênico das Portas;
ἀντ.α' ὁ καλλιβόας τάχ' ὑμῖν αὖλος οὐκ ἀναρσίαν ἀχῶν καναχὰν ἐπάνεισιν, ἀλλὰ θείας ἀντίλυρον μούσας. ὁ γὰρ Διὸς Ἀλκμήνας κόρος σοῦται πάσας ἀρετὰς λάφυρ' ἔχων ἐπ' οἴκους·	em breve o aulo de belo som há de vos ressoar Ant. 1 um som não doloroso, mas em resposta à lira de música divina. Pois o filho de Zeus e de Alcmena, com despojos de todo valor, para o lar acorre; 645
στρ.β' ὃν ἀπόπτολιν εἶχομεν πάντα δυοκαιδεκάμηνον ἀμμένουσαι χρόνον, πελάγιον, ἴδριες οὐ– δέν· ἃ δε οἱ φίλα δάμαρ τάλαιναν δυστάλαινα καρδίαν πάγκλαυτος αἰὲν ὥλλυτο· νῦν δ' Ἄρης οἰστροηθεῖς ἐξέλυσ' ἐπιπόνων ἀμεράν.	ele que, por mar, da cidade ausente, Est. 2 há doze meses esperávamos por todas as partes, cientes de nada; e mais do que mísera, em mísero peito, 650 fenecia sem cessar toda em pranto sua cara esposa; mas Ares, ora em fúria, libertou-o de seus dias penosos.
ἀντ.β' ἀφίκοιτ' ἀφίκοιτο· μὴ σταίη πολύκωπον ὄχημα ναὸς αὐτῶ, πρὶν τάνδε πρὸς πόλιν ἀνύσει– ε, νασσιῶτιν ἐστίαν ἀμείψας, ἔνθα κλήζεται θυτήρ· ὅθεν μόλοι πανίμερος, †τᾶς Πειθοῦς παγχρίστῳ συγκραθεῖς ἐπὶ προφάσει θηρός †.	Que chegue, que chegue; e não se detenha Ant. 2 a multirremada nave que o traz, não antes de alcançar esta cidade, deixando o altar lá da ilha, onde, dizem, ele faz os sacrifícios. Que cheio de ardor de lá venha, 660 † unido a ela por suasório engano ungido do monstro†. ²³⁶

660 πανίμερος Mudge † πανάμερος... † Ll.- J.

²³⁶ Valho-me do seguinte texto grego proposto por Sitnton (1985, 424-426), que por sua vez se baseou em lições pretéritas de Pretor e Pearson, para efetuar a tradução da complexa passagem 'entre cruzeiros': τᾶς Πειθοῦς παγχρίστῳ /συγκραθεῖς θηρός ἐπὶ παρφάσει. Mantenho, contudo, também como Sitnton, as 'cruzeiros', pois uma tal emenda "assumes two corruptions: the displacement of θηρός (perhaps omitted and added in the margin), and προ– for παρ– (prefixes are readily corrupted). Both changes are easy, but the combination of them cannot be more than guesswork, especially when the strophe is uncertain, (...)."

TERCEIRO ESTÁSIMO (821-861).

Primeiro par estrófico: 821-830//831-840. Segundo par estrófico: 841-850//851-861.

ΧΟΡΟΣ

CORO

στρ. α' ἴδ' οἶον, ὦ παῖδες, προσέμειξεν ἄφαρ
τοῦτος τὸ θεοπρόπον ἡμῖν
τᾶς παλαιφάτου προνοίας,
ὃ τ' ἔλακεν, ὅποτε τελεόμηνος ἐκφέροι
δωδέκατος ἄροτος, ἀναδοχὰν τελεῖν πόνων
τῷ Διὸς αὐτόπαιδι·
καὶ τὰδ' ὀρθῶς
ἔμπεδα κατουρίζει.
πῶς γὰρ ἂν ὁ μὴ λεύσσω
ἔτι ποτ' ἔτ' ἐπίπονον
ἔχοι θανῶν λατρεῖαν;

Vede, ó jovens, como a profética palavra Est. 1
do oráculo há muito enunciado
súbito nos acometeu;
ele predisse que, findo o décimo segundo ano,
completos seus meses, daria fim ao fardo de penas 825
do próprio filho de Zeus;
e esses dizeres
em porto seguro ancoram.
Pois como quem não vê luz
teria ainda' inda, morto,
uma árdua servidão? 830

ἀντ. α' εἰ γάρ σφε Κενταύρου φονίᾳ νεφέλα
χρίει δολοποιὸς ἀνάγκα
πλευρά, προστακέντος ἰοῦ,
ὃν τέκετο θάνατος, ἔτεκε δ' αἰόλος δράκων,
πῶς ὃδ' ἂν ἅελιον ἕτερον ἢ τανῦν ἴδοι,
δεινότερῳ μὲν ὕδρας
προστετακῶς
φάσματι; μελαγχαίτα τ'
ἄμμιγὰ νιν αἰκίζει
ὑπόφωνα δολόμου –
θα κέντρ' ἐπιζέσαντα.

Pois se nele a insidiosa força do Centauro, Ant. 1
com nuvem mortal²³⁷, fere-lhe os flancos,
quando se lhe adere o veneno,
que a Morte gerou e a serpe cintilante concebeu,
como ele outro sol contemplaria senão o de agora, 835
dissolvido num prodígio
mais temeroso
que a Hydra? Do crininegro
também mortais aguilhões
de conselhos enganadores
atortentam-no, ferventes. 840

στρ. β' ὦν ἄδ' ἅ τλάμων ἄοκνος
μεγάλαν προσορώσα δόμοισι
βλάβαν νέων αἴσσου –
σαν γάμων τὰ μὲν αὐτὰ
προσέβαλεν, τὰ δ' ἀπ' ἀλλόθρου
γνώμας μολόντ' ὀλεθρίαῖσι συναλλαγαῖς

Isso esta infeliz não temeu, Est. 2
e, ao ver grande injúria das novas núpcias
arrojar-se contra a casa,
lançou, por si, da desdita
uma parte; mas, advindo a outra
de desígnios alheios em encontro funesto, 845

²³⁷ Ver Píndaro, *Nem.*, 9, 37-8 (φόνου //... νεφέλαν), e *Ístm.*, 7, 27 (ἐν ταῦτα νεφέλα ... αἵματος), passagens nas quais o contexto é de guerra. Quanto ao passo acima, por outro lado, é significativo o sentido de “rede” atribuído a νεφέλη em, por exemplo, Aristófanes, *Av.* 194 e 528; Calímaco, *Aetia*, fr. 75. 37; e Satyrius, *APG*, II.2 (Ver LSJ. s.v. III, “bird net”). A imagem da nuvem/rede mortal vem bem a calhar em uma estrofe que alude à túnica assassina que virá a destruir Hércules. Para a relação dessa túnica com o manto usado por Clitemnestra no assassinato de Agamêmnon, ver pp. 13-4 da introdução e nota 21. Ver também, como outro exemplo de sofisticação sofocleana, o início do primeiro verso do párodo de *Antígona* (100), “ἄκτις ἁελίου,” abertura idêntica à do nono peã de Píndaro. Lá em referência a um eclipse do sol; aqui, ao seu próprio fulgor que põe em fuga o exército invasor argivo.

ἥ που ὅλοα' στένει,
ἥ που ἀδινῶν χλωρὰν
τέγγει δακρύων ἄχνην.
ἀ δ' ἐρχομένα μοῖρα προφαίνει δολίαν
καὶ μεγάλην ἄταν.

por certo chora, perdida,
por certo de espessas lágrimas
ela verte o tenro orvalho.
E em seu caminho o destino revela uma pérfida
e grandiosa desgraça.

850

ἀντ.β' ἔρρωγεν παγὰ δακρύων,
κέχυται νόσος, ὧ πόποι, οἶον
ἀναρσίων < ὕπ' > οὕπω
< τοῦδε σωμ' > ἀγακλειτὸν
ἐπέμολεν πάθος οἰκτίσαι.
ἰὼ κελαινὰ λόγχη προμάχου δορός,
ἃ τότε θαὴν νύμφαν
ἄγαγες ἀπ' αἰπεινάς
τάνδ' Οἰχαλίας αἰχμῇ ·
ἀ δ' ἀμφίπολος Κύπρις ἄναυδος φανερά
τῶνδ' ἐφάνη πράκτωρ.

Irrompe torrente de lágrimas, Ant. 2
dissipa-se o flagelo, ai de mim! – como
dos inimigos jamais
ao seu corpo glorioso
dor sobreveio assim lamentável!
Oh! negro ferro da lança à frente do combate,
que então da elevada Ecália
esta donzela levaste
depressa, sob teu jugo.
E Cípris, serviçal silente, disso mostrou-se
a autora evidente.

855

860

ΧΟΡΟΣ, ΤΡΟΦΟΣ

CORO e AMA.

<i>Χο. τάλαιν' ὀλέθρου τίνι τρόπῳ θανεῖν σφε φής;</i>	Co. Desgraçada! Que morte afirmas que ela teve?	
<i>Τρ. σχετλίῳ τὰ πρὸς γε πράξιν.</i>	Am. Funesta, ao menos quanto à ação.	
<i>Χο. εἰπέ, τῷ μόρῳ,</i>	Co. Dize, mulher;	
<i>γύναι, ξυντρέχει;</i>	deparou que sorte?	880
<i>Τρ. ταύτην διηίστωσεν < ἄμφηκες ξίφος >.</i>	Am. < Uma espada de duplo gume > aniquilou-a.	
<i>Χο. τίς θυμός, ἢ τίνες νόσοι,</i>	Co. Que ímpeto, ou que enfermidade,	
<i>τάνδ' αἰχμῇ βέλεος κακοῦ</i>	pelo fio de uma arma maligna	
<i>ξυνεῖλε; πῶς ἐμήσατο</i>	destruiu-a? Como ela tramou	
<i>πρὸς θανάτῳ θάνατον</i>	morte seguida de morte,	885
<i>ἀνύσασα μόνα στονόνεντος</i>	isso atingindo sozinha com o corte	
<i>ἐν τομῇ σιδάρου;</i>	do ferro doloroso?	
<i>ἐπείδες – ὦ μάταια – τάνδε < τὰν > ὕβριν;</i>	Oh, que vaidade! Tu viste este ato violento?	
<i>Τρ. ἐπείδον, ὥς δὴ πλησία παραστάτις.</i>	Am. Vi bem de perto, como quem estava ao lado.	
<i>Χο. τίς ἦνεν; φέρ' εἰπέ.</i>	Co. Quem fez isso? Vai, diz!	890
<i>Τρ. αὐτὴ πρὸς αὐτῆς χειροποιεῖται τάδε.</i>	Am. Ela, pelas próprias mãos, realizou o feito.	
<i>Χο. τί φωνεῖς;</i>	Co. Que dizes?	
<i>Τρ. σαφηνῇ.</i>	Am. A verdade.	
<i>Χο. ἔτεκ' ἔτεκε μέγαν</i>	Co. Essa noiva aqui sem festejos	
<i>ἀνέορτος ἅδε νύμφα</i>	deu à luz, à luz, nesta casa	
<i>δόμοισι τοῖσδ' Ἑρινύν.</i>	uma Erínia grandiosa.	895

QUARTO ESTÁSIMO (947-970).

Primeiro par estrófico: 947-949//950-952. Segundo par estrófico: 953-961//962-970.

ΧΟΡΟΣ

CORO

στρ. α' πότερα πρότερον ἐπιστένω,
πότερα μέλεα περαιτέρω,
δύσκριτ' ἔμοιγε δυστάνω.

O primeiro pranto, a qual das desgraças?
Qual delas será, pois, a mais extrema?
É indistinto a mim, infeliz.

Est. 1

949

ἀντ. α' τάδε μὲν ἔχομεν ὅραν δόμοις,
τάδε δὲ μένομεν ἐν ἐλπίσιν·
κοινὰ δ' ἔχειν τε καὶ μέλλειν.

Uma na casa podemos já ver,
outra aguardamos em expectativa;
ter e haver de ter são o mesmo.

Ant. 1

στρ. β' εἴθ' ἀνεμόεσσά τις γένοιτ' ἔπουρος ἐστιῶτις
[αὔρα,
ἥ τις μ' ἀποικίσειεν ἐκ τόπων, ὅπως
τὸν Ζηνὸς ἄλκιμον γόνον
μὴ ταρβαλέα θάνοιμι
μοῦνον εἰσιδοῦσ' ἄφαρ·
ἐπεὶ ἐν δυσπαλλάκτοις ὀδύνας
χωρεῖν πρὸ δόμων λέγουσιν,
ἄσπετον θέαμα.

Que uma brisa tempestuosa me venha sobre o lar
[em meu auxílio;
e deste lugar me transporte, para que eu
imediatamente de espanto
não morra apenas ao olhar
pro forte filho de Zeus;
pois dizem que avança diante da casa
num sofrimento sem alívio;
inefável visão.

Est. 2

955

960

ἀντ. β' ἀγχού δ' ἄρα κού μακρὰν προὔκλαιον, ὀξύφωνος
[ὡς ἀηδών.

Não longe, mas perto então dele eu chorava, qual pássaro
[estridente.

Ant. 2

ξένων γὰρ ἐξόμιλος ἄδε τις στάσις.
πᾶ δ' αὖ φορεῖ νιν; ὡς φίλου
προκηδομένα βαρεῖνα
ἄψοφον φέρει βάσιν.
αἰαῖ· ὅδ' ἀναύδατος φέρεται.
τί χρή, φθίμενόν νιν, ἧ καθ'
ὑπνον ὄντα κρίναι;

pois eis um estranho séquito de estrangeiros.
De que modo, aliás, o conduz?
Seguem em passo grave e calado,
como a cuidar de um amigo.
Ai ai! Ele aqui é levado em silêncio.
Devo julgá-lo já morto ou
pelo sono tomado?

965

970

Par estrófico da monodia de Héracles: 1004-1017//1023-1043. Hexâmetros datílicos inseridos entre estrofe e antístrofe e proferidos por Hilo e pelo Ancião: 1018-1022.

ΗΡΑΚΛΗΣ, ΠΡΕΣΒΥΣ, ΥΛΛΟΣ

HÉRACLES, ANCIÃO, HILO.

στρ. Ηρ. έέ

<— — — — —>

έάτέ μ' έάτέ με

δύσμορον εύνάσθαι,

έάτέ με δύστανον.

πᾶ <πᾶ> μου ψαύεις; ποῖ κλίνεις;

ἀπολείς μ', ἀπολείς.

ἀνατέτροφας ὅ τι καὶ μύσῃ.

ἦπταί μου, τοτοτοῖ, ἄδ' αὖθ' ἔρπει. πόθεν ἔστ', ὦ

Ἑλλανες πάντων ἀδικώτατοι ἄνδρες, οἷς δὴ

πολλὰ μὲν ἐν πόντῳ, κατὰ τε δρῖα πάντα καθαίρων,

ὠλεκόμαν ὁ τάλας, καὶ νῦν ἐπὶ τῷδε νοσοῦντι

οὐ πῦρ, οὐκ ἔγχος τις ὀνήσιμον οὐ ποτε τρέψει;

έέ,

οὐδ' ἀπαράξει <μου> κράτα βίου θέλει

<παυσίπονος> μολῶν τοῦ στυγεροῦ; φεῦ φεῦ.

//

Πρ. ὦ παῖ τοῦδ' ἀνδρός, τοῦργον τόδε μεῖζον ἀνήκει

ἢ κατ' ἐμὰν ῥώμαν· σὺ δὲ σύλλαβε. † σοί τε γὰρ ὄμμα

ἔμπλεον ἢ δι' ἐμοῦ † σώζειν.

Υλ. ψαύω μὲν ἔγωγε,

λαθίπονον δ' ὀδύναν οὐτ' ἐνδοθεν οὔτε θύραθεν

ἔστι μοι ἐξανύσαι βιότου· τοιαῦτα νέμει Ζεὺς.

//

ἀντ. Ηρ. <έ έ. >

ὦ παῖ, ποῦ ποτ' εἶ;

τῷδέ με τῷδε με

πρόσλαβε κουφίσας.

έ έ, ἰὼ δαῖμον.

θρᾶσκει δ' αὖ, θρᾶσκει δειλαία

διολοῦσ' ἡμᾶς

ἀποτίβατος ἀγρία νόσος.

ὦ Παλλὰς Παλλάς, τόδε μ' αὖ λωβάται. ἰὼ παῖ,

Hé. Ai ai!

Est.

<— — — — —>

Deixai-me, ah! Deixai-me

dormir – eu desgraçado,

1005

eu mísero, deixai-me!

Onde tocas? Onde me deitas?

Vais matar-me, matar-me!

Se algo se acalentara, despertaste-o

Isto me ataca - ai ai ai! - vem de novo. De onde sois,

homens gregos, de todos os mais injustos, por quem,

infeliz, pereci, livrando-vos de muitos males,

no mar e por todas florestas? E agora ninguém

para este enfermo trará fogo ou espada profícua?

Ai ai!

E não quer alguém vir e arrancar-me a cabeça,

1015

cessando as penas desta vida odiosa? Oh!

//

An. Filho deste homem, esta tarefa chega a exceder

as minhas forças, ajuda-me! † Pois, para salvá-lo,

maior que o meu é teu vigor†.

1020

Hi. Sim, por certo eu o toco,

mas nem por mim nem por outrem posso incutir-lhe dor

que traga obliúvio das penas da vida; Zeus o faz.

//

Hé. Ai ai!

Ant.

Ó filho, onde estás?

Por aqui, por aqui,

segura-me, levanta-me!

1025

Ai ai, oh, divindade!

Assalta-me outra vez, assalta-me,

para me destruir

o agreste flagelo, vil e indomável!

1030

Palas, Palas! Isto de novo me afronta. Ióh filho!

τὸν φύτορ' οἰκτίρας, ἀνεπίφθονον εἴρυσον ἔγχος,
παῖσον ἐμᾶς ὑπὸ κληδός · ἀκού δ' ἄχος, ὥ μ' ἐχόλωσεν
σὰ μάτηρ ἄθεος, τὰν ὥδ' ἐπίδοιμι πεσοῦσαν
αὕτως, ὥδ' αὕτως, ὥς μ' ὤλεσεν. ὦ γλυκὺς Ἄιδας,
< ἔ ἔ . >

ὦ Διὸς ἀνθαίμων, εὐνασον εὐνασον μ'
ὦκυπέτα μόρω τὸν μέλεον φθίσας.

Apieda-te do pai, e saca da espada sem mácula,
golpeia-me o peito, e cura a dor, com que me agastou
tua ímpia mãe! Que assim mesmo eu possa vê-la cair,
assim mesmo, como me destruiu, ó doce Hades. 1040

Ai ai!

Ó irmão de Zeus; adormece-me, adormece-me,
aniquila o infeliz com morte de asas ágeis!

1016. παυσίπινος Ll.- J < — ∪ ∪ — > 1031. ὦ Παλλὰς Παλλὰς Dindorf ἰὼ ἰὼ Παλλὰς Ll.- J. 1041. ὦ Διὸς ἀνθαίμων, εὐνασον εὐνασον μ' Jebb
ὦ Διὸς ἀνθαίμων, / εὐνασον εὐνασον μ' Ll.- J.

ANTÍFONH

Antígona

ΠΑΡΟΔΟ ΕΠΙΡΡΕΜΑΤΙΚΟ (100 - 161).

Primeiro par estrófico: 100-109, metros líricos; 110-116, anapestos // 117-126 metros líricos; 127-133, anapestos. Segundo par estrófico: 134-140, metros líricos; 141-147, anapestos // 148-154, metros líricos, 155-161, anapestos.

ΧΟΡΟΣ

CORO

στρ. α' ἄκτις ἀελίου, τὸ κάλ-
λιστον ἐπταπύλῳ φανέν
Θήβα τῶν προτέρων φάος,
ἐφάνθης ποτ', ὦ χρυσέας
ἀμέρας βλέφαρον, Διρκαί-
ων ὑπὲρ ῥεέθρων μολοῦσα,
τὸν λεύκασπιν Ἀργολικὸν
φῶτα βάντα πανσαγία
φυγάδα πρόδρομον ὄξυτόρῳ
κινήσασα χαλινῶ ·

ὅς ἐφ' ἡμετέρῃ γῇ Πολυνείκους
ἀρθεῖς νεικέων ἐξ ἀμφιλόγων
ὀξέα κλάζων
αἰετὸς ἐς γῆν ὥς ὑπὲρέπτα,
λευκῆς χιόνος πτέρυγι στεγανὸς
πολλῶν μεθ' ὀπλῶν
ξύν θ' ἵπποκόμοις κορύθουσιν.

ἀντ. α' σταῖς δ' ὑπὲρ μελάρων φονῶ-
σαισιν ἀμφιχανῶν κύκλῳ
λόγχαις ἐπτάπυλον στόμα
ἔβα, πρὶν ποθ' ἀμέτερων
αἰμάτων γένυσιν πλησθῇ-
ναί <τε> καὶ στεφάνωμα πύργων
πευκάενθ' Ἥφαιστον ἐλεῖν.
τοῖος ἀμφὶ νῶτ' ἐτάθη
πάταγος Ἄρεος, ἀντιπάλῳ
δυσχείρωμα δράκοντος.

Ζεὺς γὰρ μεγάλης γλώσσης κόμπους
ὑπερχθαίρει, καὶ σφας ἐσιδὼν
πολλῶ ῥεύματι προσνισομένους,
χρυσοῦ καναχῆς ὑπεροπτεΐαις,

Raio de sol, mais bela luz	Est. 1	100
de todas as antes raiadas		
em Tebas dos sete portais;		
raiaste enfim, em teu avanço,		
ó olho do dia dourado,		
por sobre as torrentes do Rio Dirce;		105
pondo em fuga precipitada		
com tuas rédeas espicaçantes		
o guerreiro argivo de branco escudo		
que, todo em armas, partiu;		
ele que, sobre nossa terra erguido		110
graças às contendias de Polinices,		
com grunhir agudo		
qual águia sobrevoou contra a terra,		
coberto por asa de branca neve,		
com elmos crinais		115
e junto às mais numerosas armas.		
Depois de pairar sobre as casas	Ant. 1	
abrindo-se em lanças cruentas		
ao redor dos sete portais,		
foi-se antes que se fartasse		120
do nosso sangue com suas presas		
e que o fogo das tochas de pinho		
tomasse as coroas das torres;		
tamanho o estrondo de Ares,		
tenso em torno do dorso, dura empresa		125
pro oponente do dragão.		
Pois Zeus por soberbos de grande língua		
nutre imenso rancor, e quando os vê		
em numeroso fluxo a atacar		
com jactância estrepitosa do ouro,		130

παλταῖ ῥίπτει πυρὶ βαλβίδων
ἐπ' ἄκρων ἤδη
νίκην ὀρμῶντ' ἀλαλάξαι·

derruba com seu raio aquele que
nos cimos da meta
já começava a cantar vitória.

στρ. β' ἀντιτύπα δ' ἐπὶ γὰρ πέσε τανταλωθεὶς
πυρφόρος ὃς τότε μαινομένα ξὺν ὀρμῇ
βακχεύων ἐπέπνει
ῥίπαῖς ἐχθίστων ἀνέμων.
εἶχε δ' ἄλλα τὰ μέν,
ἄλλα δ' ἐπ' ἄλλοις ἐπενώ—
μα στυφελίζων μέγας ἝΑ—
ρης δεξιόσειρος.

Caiu, revolvido, sobre a terra retroante Est. 2
o porta-archote que então num ímpeto maníaco 135
em fúria respirava
com rajadas de odiosos ventos.
As coisas se alteraram,
e outras penas a outros dava
grande Ares com golpes firmes,
vigoroso aliado. 140

ἐπταῖ λοχαγοὶ γὰρ ἐφ' ἐπταῖ πύλαις
ταχθέντες ἴσοι πρὸς ἴσους ἔλιπον
Ζηνὶ τροπαίῳ πάγχθαλκα τέλη,
πλὴν τοῖν στυγεροῖν, ὧ πατρὸς ἐνὸς
μητρός τε μιᾶς φύντε καθ' αὐτοῖν
δικρατεῖς λόγχας στήσαντ' ἔχετον
κοινοῦ θανάτου μέρος ἄμφω.

Pois sete chefes frente às sete portas,
dispostos ante outros sete, deixaram
a Zeus dos Troféus oferendas brônzeas;
exceto os dois míseros que, nascidos
de mesmo pai e mesma mãe, cravando 145
contra si duplas lanças vitoriosas,
de morte comum ambos compartilham.

ἀντ. β' ἀλλὰ γὰρ ἁ μεγαλῶνυμος ἦλθε Νίκα
τῇ πολυαρμάτῃ ἀντιχαρεῖας Θήβα,
ἐκ μὲν δὴ πολέμων
τῶν νῦν θέσθαι λησμοσύναν,
θεῶν δὲ ναοὺς χοροῖς
παννυχίοις πάντας ἐπέλ—
θωμεν, ὃ Θήβας δ' ἐλελί—
χθων Βάκχιος ἄρχοι.

Mas, já que nos veio a megalônima Vitória Ant. 2
em alegre resposta à Tebas de muitos carros,
passada esta batalha, 150
caíamos, pois, no esquecimento;
e com coros noturnos
vamos para todos os templos
dos deuses, e Baco nos guie;
o abalador de Tebas.

ἀλλ' ὅδε γὰρ δὴ βασιλεὺς χώρας,
† Κρέων ὁ Μενοικέως, † ... νεοχμὸς
νεαράῃσι θεῶν ἐπὶ συντυχίαις
χωρεῖ τίνα δὴ μῆτιν ἐρέσσω,
ὅτι σύγκλητον τήνδε γερόντων
προὔθετο λέσχην,
κοινῇ κηρύγματι πέμψας;

Mas eis que Creonte, rei desta terra, 155
novo chefe, †filho de Meneceu, †
sob novas condições dadas por deuses
avança. Com que desígnios se agita?
Pois esta extraordinária assembléia
de velhos propôs, 160
mandando-nos um comum chamado.

106. Ἀργολικόν Blaydes † λεύκασπιν Ἀργόθεν ... πανσαγία † Ll.-J. 138-9 ἄλλα τὰ μέν, ἄλλα δ' ἐπ' ἄλλοις Erfurdt ἄλλα τάδ' > < ἄλλ' >
ἄλλ' ἐπ' ἄλλοις Ll.-J. 151 θέσθαι RSVt θέσθε Ll.-J (laz). 153 παννυχίοις Par. 2884 (inter alia) παννύχοις Ll.-J. (LRA al.)

ΧΟΡΟΣ

CORO

στρ. α' *πολλὰ τὰ δεινὰ κούδ' ἐν ἄν-
θρώπου δεινότερον πέλει·
τοῦτο καὶ πολιοῦ πέραν
πόντου χειμερίῳ νότῳ
χωρεῖ, περιβρυχίοισιν
περῶν ὑπ' οἴδμασιν, θεῶν
τε τὰν ὑπερτάταν, Γᾶν
ἄφθιτον, ἀκαμάταν ἀποτρύεται,
ἰλλομένων ἀρότρων ἔτος εἰς ἔτος,
ἱππεῖα γένει πολεῦων.*

Há muitos prodígios, mas nada
é mais prodigioso que o homem.
Mesmo através do mar grisalho,
por Noto invernal impelido, 335
ele vai, cruzando-o sob fundos
vagalhões ao redor, e a Terra,
dentre os deuses a suprema,
inexaurível, imortal, ele consome,
num ir e vir dos arados ano após ano, 340
revolvendo-a com espécie equestre.

ἀντ. α' *κουφονόων τε φύλον ὀρ-
νίθων ἀμφιβαλὼν ἄγει
καὶ θηρῶν ἀγρίων ἔθνη
πόντου τ' εἰναλίαν φύσιν
σπεύρασι δικτυοκλώστοις,
περιφραδῆς ἀνὴρ· κρατεῖ
δὲ μηχαναῖς ἀγραύλου
θηρὸς ὀρεσσιβάτα, λασιαύχενά θ'
ἵππον ὀχμάζεται ἀμφὶ λόφον ζυγῶ
οὔρειόν τ' ἀκμηῆτα ταῦρον.*

A tribo das aves levianas, Ant. 1
a raça das feras agrestes,
e a prole marinha do ponto
faz ele cativas cercando-as 345
nas tramas de redes tecidas,
homem de engenho; com suas artes
domina a fera selvagem
nas montanhas, e com jugo em torno à cerviz 350
doma não só o cavalo de longas crineiras
mas touro montês incansável.

στρ. β' *καὶ φθέγμα καὶ ἀνεμόεν
φρόνεμα καὶ ἀστυνόμους
ὀργὰς ἐδιδάξατο καὶ δυσαύλων
πάγων ὑπαίθρεια καὶ
δύσομβρα φεύγειν βέλῃ
παντοπόρος· ἄπορος ἐπ' οὐδ' ἐν ἔρχεται
τὸ μέλλον· Ἄϊδα μόνον
φεύξιν οὐκ ἐπάξεται·
νόσων δ' ἀμηχάνων φυγὰς
ξυμπέφρασται.*

Palavras e ágeis pensamentos, Est. 2
e a índole para ordenar 355
as cidades ensinou-se, e a fugir
do ar livre em montes inóspitos
e dos dardos tempestuosos –
pleno é de meios, sem meios a porvir algum 360
ele vai; da Morte apenas
não terá como escapar,
mas de moléstias intratáveis
concebe a fuga.

ἀντ. β' *σοφόν τι τὸ μηχανόεν
τέχνας ὑπὲρ ἐλπίδ' ἔχων*

Com tal aparato das artes, Ant. 2 365
um saber além do esperado,

τοτὲ μὲν κακόν, ἄλλοτ' ἐπ' ἐσθλὸν ἔρπει.
νόμους γεραίρων χθονὸς
θεῶν τ' ἔνορκον δίκαν
ὑψίπολις· ἄπολις ὅτῳ τὸ μὴ καλὸν
ξύνεστι τόλμας χάριν.
μήτ' ἐμοὶ παρέστιος
γένοιτο μήτ' ἴσον φρονῶν
ὅς τὰδ' ἔρδοι.

368. γεραίρων Reiske παρείρων Ll.-J.

vai ora para o mal, ora para o bem.
Honrando as normas da terra
e a Lei jurada por deuses,
alto é na pólis; da pólis um pária o que ao mal 370
se coliga por audácia.
Do meu lar não compartilhe,
tampouco de meus pensamentos,
o que age assim.

SEGUNDO ESTÁSIMO (582 - 625).

Primeiro par estrófico: 582-593//594-603. Segundo par estrófico: 604-614//615-625.

ΧΟΡΟΣ

CORO

στρ. α΄ εὐδαίμονες οἷσι κακῶν ἄγευστος αἰών.
οἷς γὰρ ἂν σεισθῇ θεόθεν δόμος, ἅτας
οὐδὲν ἐλλείπει γενεᾶς ἐπὶ πλήθος ἔρπον·
ὥστε ποντίας ἁλὸς
οἶδμα δυσπινόις ὅταν
Θρησσησιν ἔρεβος ὕφαλον ἐπιδράμη πνοαῖς,
κυλίνδει βυσσόθεν
κελαινὰν θῖνα καὶ δυσάνεμοι
στόνῳ βρέμουσιν ἀντιπλήγες ἄκται.

Felizes aqueles cuja vida o mal não prova. Est. 1

Pois se na casa alguém sofre abalo dos deuses,
desgraça alguma lhe falta ao atacar toda a raça; 585
como as vagas do alto mar,
quando avançam sobre as trevas
submarinas sob sopros da Trácia com força soprados,
revolvem desde o fundo 590
a negra areia, e a costa açoitada
por ondas e ventos ressoa estrondosa.

ἀντ. α' ἀρχαῖα τὰ λαβδακιδᾶν οἴκων ὀρώμασι
πήματα φθιτῶν ἐπὶ πῆμασι πίπτοντ',
οὐδ' ἀπαλλάσσει γενεὰν γένος, ἀλλ' ἐρείπει
θεῶν τις, οὐδ' ἔχει λύσιν.
νῦν γὰρ ἐσχάτας ὑπὲρ
ρίζας ἐτέτατο φάος ἐν Οἰδίπου δόμοις·
κατ' αὖ νιν φοινία
θεῶν τῶν νερτέρων ἀμᾶ κοπῖς,
λόγου τ' ἄνοια καὶ φρενῶν Ἑρινύς.

Arcaicas, vejo as dores da casa dos labdácidas,
uma a cair sobre as outras – dores dos mortos,
e geração não livra geração, mas as destrói
um deus, e alívio não há.

Pois na morada de Édipo
agora uma luz se estendeu sobre a última raiz;
ceifam-na, por sua vez,
foice cruenta dos íferos deuses,
palavra insensata e Erínia do peito.

στρ. β' τεάν, Ζεῦ, δύνασιν τίς ἀν—
 δρῶν ὑπερβασία κατὰσχοι;
 τὰν οὐθ' ὕπνος αἰρεῖ ποθ' ὅ πάντ' ἀγρεύων,
 οὔτ' ἀκάματοι θεῶν
 μῆνες, ἀγήρως δὲ χρόνῳ δυνάστας
 κατέχεις Ὀλύμπου
 μαρμαρόεσσαν αἴγλαν.
 τό τ' ἔπειτα καὶ τὸ μέλλον
 καὶ τὸ πρὶν ἐπαρκέσει
 νόμος ὃδ'· οὐδέν ἔρπει
 θνατῶν βίотος πάμπολυς ἐκτὸς ἄτας.

Ó Zeus, que arrogância dos homens
poderia deter tua força?
Nunca o arrebatava o sono, que tudo subjuga,
nem os meses incansáveis
dos deuses; mas, qual rei não sujeito ao tempo,
o brilho luminoso
do Olimpo tu deténs.
E no presente, no futuro,
no passado há de bastar
esta lei: vasta opulência
a nenhum dos mortais avança sem desgraça.

ἀντ. β' ἃ γὰρ δὴ πολὺπλαγτος ἐλ-
πίς πολλοῖς μὲν ὄνῃσις ἀνδρῶν,
πολλοῖς δ' ἀπάτα κουφονόων ἐρώτων·

Pois a multierrante esperança,
 embora um proveito a muitos homens,
 a outros é engano de desejos levianos;

εἰδότι δ' οὐδὲν ἔρπει,
πρὶν πυρὶ θερμῷ πόδα τις προσαύσῃ.
σοφία γὰρ ἔκ του
κλεινὸν ἔπος πέφανται,
τὸ κακὸν δοκεῖν ποτ' ἐσθλὸν
τῷδ' ἔμμεν ὅτ' αὖ φρένας
θεὸς ἄγει πρὸς ἄταν·
πράσσει δ' ὀλίγος τὸν χρόνον ἐκτὸς ἄτας.

e avança a quem nada sabe
até que os pés ele queime em fogo cálido.
Pois com saber revela-se
de alguém o célebre dito:
um dia o mal parece o bem
para aquele cuja mente
um deus conduz à cegueira;
mas por seu tempo o parco passa sem desgraça.

620

625

606. πάντ' ἀγρεύων Jebb † παντογῆρως† Ll.-J.

ΧΟΡΟΣ

CORO

στρ. Ἔρως ἀνίκατε μάχαν,
 Ἔρως, ὃς ἐν κτήμασι πίπτεις,
 ὃς ἐν μαλακαῖς παρειαῖς
 νεάνιδος ἐννυχεύεις,
 φοιτᾷς δ' ὑπερπόντιος ἔν τ'
 ἀγρονόμοις αὐλαῖς·
 καί σ' οὔτ' ἀθανάτων φύξιμος οὐδεὶς
 οὔθ' ἀμερίων σέ γ' ἄν-
 θρώπων, ὁ δ' ἔχων μέμνηνεν.

ἀντ. σὺ καὶ δικαίων ἀδίκους
 φρένας παρασπᾷς ἐπὶ λῶβα·
 σὺ καὶ τόδε νεῖκος ἀνδρῶν
 ξύναιμον ἔχεις ταραξᾶς·
 νικᾷ δ' ἐναργεῖς βλεφάρων
 ἥμερος εὐλέκτρου
 νύμφας, τῶν μεγάλων πάρεδρος ἐν ἀρχαῖς
 θεσμῶν· ἄμαχος γὰρ ἐμ-
 παίζει θεὸς Ἀφροδίτα.

Eros, invencível na luta, Est.
 Eros, que desabas sobre as posses,
 tu que nas faces delicadas
 de uma jovem passas a noite,
 e vens e vais por sobre o mar 785
 e em cabanas dos campos;
 e nem dos imortais escapa-te algum,
 nem dos homens de um só dia,
 e quem te possui está louco. 790

O espírito mesmo dos justos Ant.
 tu arrastas à injustiça, à ruína;
 tu excitaste a própria discórdia
 destes homens de mesmo sangue,
 e o claro desejo dos olhos 795
 da noiva tão propícia
 vence, com trono ao lado das magnas leis
 em vigor, pois Afrodite,
 deusa inelutável, lá brinca. 800

Primeiro par estrófico: 806-816, metros líricos, Antígona; 817-822, anapestos, Coro // 823-833, metros líricos, Antígona; 834-838, anapestos, Coro. Segundo par estrófico: 839-852, metros líricos, Antígona; 853-856, metros jâmbicos, Coro // 857-871, metros líricos, Antígona; 872-875, metros jâmbicos, Coro. Epodo: 876-882, Antígona.

ΑΝΤΙΓΟΝΗ, ΧΟΡΟΣ

ΑΝΤΙΓΟΝΑ, CORO

στρ. α' Αν. ὀράτέ μ', ὦ γὰς πατρίας πολῖται
τὰν νεάταν ὁδὸν
στείχουσιν, νεάτον δὲ φέγ-
γος λεύσσουσιν ἀελίου,
κοῦποτ' αὖθις· ἀλλὰ μ' ὁ παγ-
κοίτας Ἄιδας ζῶσαν ἄγει
τὰν Ἀχέροντος
ἀκτάν, οὔθ' ὑμεναίων
ἔγκληρον, οὔτ' ἐπὶ νυμ-
φείοις πῶ μέ τις ὕμνος ὕ-
μνησεν, ἀλλ' Ἀχέροντι νυμφεύσω.

An. Vede-me, ó cidadãos da terra pátria, Est. 1
pela última estrada
trilhando, e por última vez
contemplando o brilho do sol,
para nunca mais; mas o Hades, 810
leito de tudo, viva leva-me
à costa aquerônica,
sem direito a himeneus,
sem que um hino em minhas núpcias
jamais tenha sido entoado; 815
com o Aqueronte, porém, casarei.

Χο. οὐκ οὐκ κλεινὴ καὶ ἔπαινον ἔχουσα
ἐς τὸδ' ἀπέρχῃ κεῦθος νεκύων;
οὔτε φθινάσιν πληγεῖσα νόσοις
οὔτε ξιφέων ἐπίχειρα λαχοῦσ',
ἀλλ' αὐτόνομος ζῶσα μόνη δὴ
θνητῶν Ἀΐδην καταβήσῃ.

Co. Não partes então com glória e louvor
para esta oculta caverna dos mortos?
Nem por doenças mortais acometida,
nem auferindo a paga das espadas, 820
mas pelas próprias leis desces em vida,
única dentre os mortais, ao Hades.

ἀντ. α' Αν. ἤκουσα δὴ λυγροτάταν ὀλέσθαι
τὰν Φρυγίαν ξέναν
Ταντάλου Σιπύλῳ πρὸς ἄ-
κρω, τὰν κισσὸς ὡς ἀτενῆς
πετραία βλάστα δάμασεν,
καὶ νιν ὄμβροι τακομέναν,
ὡς φάτις ἀνδρῶν,
χιῶν τ' οὐδαμὰ λείπει,
τέγγει δ' ὑπ' ὀφρύσι παγ-
κλαύτοις δειράδας· ἧ με δαί-
μων ὁμοιοτάταν κατευνάζει.

An. Mas ouvi que frígia estrangeira, a de Tântalo, Ant. 1
junto ao alto Sipilo
sofreu morte a mais miserável, 825
ela a quem pétrea brotação,
qual hera tenaz, subjugou,
e as chuvas e a neve jamais,
como os homens dizem,
deixam-na, enquanto se esgota, 830
e com os olhos, toda em pranto,
lá molha os cumes; adormece-me
um deus, como a que mais se lhe assemelha.

Χο. ἀλλὰ θεός τοι καὶ θεογενής,
ἡμεῖς δὲ βροτοὶ καὶ θνητογενεῖς.

Co. Mas ela era deusa e filha de deuses,
e nós, mortais e filhos de mortais. 835

καίτοι φθιμένη μέγα κάκούσαι
τοῖς ἰσοθέοις σύγκληρα λαχεῖν
ζῶσαν καὶ ἔπειτα θανούσαν.

Contudo é grande perecer com a fama
de ter mesma sorte de iguais aos deuses,
quer em vida, quer, depois, na morte.

στρ. β' Αν. οἶμοι γελῶμαι.

τί με, πρὸς θεῶν πατρῶων,
οὐκ οἰχομέναν ὑβίζεις,
ἀλλ' ἐπίφαντον;
ὦ πόλις, ὦ πόλεως
πολυκτῆμονες ἄνδρες·
ἰὼ Διρκαῖαι κρήναι Θή –
βας τ' εὐαρμάτου ἄλσος, ἔμ –
πας ξυμάρτυρας ὕμν' ἐπικτῶμαι,
οἷα φίλων ἄκλαυτος, οἷοις νόμοις
πρὸς ἔργμα τυμβόχωστον ἔρ –
χομαι τάφου ποταίνιου·
ἰὼ δύστανος, βροτοῖς
οὔτε <νεκρὸς> νεκροῖσιν
μέτοικος, οὐ ζῶσιν, οὐ θανούσιν.

An. Zombam-me, ai de mim.

Est. 2

Por que - pelos deuses paternos! –
me ultrajas não depois que parto,
840
mas diante de todos?
Ó cidade, ó da cidade
homens repletos de posses;
oh! fontes do Rio Dirce e bosque
desta Tebas de belos carros,
845
vos tenho ao menos como testemunhas
de como, e sob quais leis, sem pranto de amigos
vou à prisão, pilha de pedras,
do inaudito sepulcro meu;
nem entre mortais, oh mísera,
850
nem defunta entre defuntos
resido; nem com vivos nem com mortos.

Χο. προβᾶς' ἐπ' ἔσχατον θράσους
ύψηλὸν ἐς Δίκας βάθρον
προσέπεσες, ὦ τέκνον, ποδί.
πατρῶν δ' ἐκτίνεις τιν' ἄθλον.

Co. Ao extremo da audácia avançando,
com teus pés assaltaste, ó filha,
o altar altaneiro da Justiça.
Sofres uma provação herdada.

855

ἀντ. β' Αν. ἔψαυσας ἀλγεί –

νοτάτας ἐμοὶ μερίμνας,
πατρὸς τριπολίστου οἴτου
τοῦ τε πρόπαντος
ἀμετέρου πότμου
κλεινοῖς Λαβδακίδαισιν.
ἰὼ ματρῶναι λέκτρων ἅ –
ται κοιμήματά τ' αὐτογέ –
νητ' ἐμῶ πατρὶ δυσμόρου ματρός·
οἷων ἐγὼ ποθ' ἅ ταλαίφρων ἔφυν·
πρὸς οὓς ἀραίος ἄγαμος ἄδ'·
ἐγὼ μέτοικος ἔρχομαι.
ἰὼ δυσπότμων κασί –
γνητε γάμων κυρήσας,
θανῶν ἔτ' οὔσαν κατήναρές με.

An. A mais dolorosa

Ant. 2

das minhas aflições tocaste;
o triplo infortúnio do pai,
860
e o destino inteiro
de toda nossa gente,
nós os Labdácidas.
Oh! desastres do leito matrio,
e consórcios incestuosos
da mãe desventurada com meu pai;
865
mas de que pais eu, mísera, então nasci,
com quem, aqui maldita e sem núpcias,
vou me encontrar e residir!
Tu que celebraste, oh irmão,
um casamento infeliz,
870
ao morrer, despojaste-me da vida.

Χο. σέβειν μὲν εὐσέβειά τις,
κράτος δ', ὅτω κράτος μέλει,
παραβατὸν οὐδαμᾶ πέλει,
σὲ δ' αὐτόγνωτος ᾤλεσ' ὀργά.

Co. Ser piedosa é certa piedade;
mas não se transgride jamais
o poder de quem poder detém,
e ira consciente matou-te.

875

ἐπ. Αν. ἄκλαυτος, ἄφιλος, ἀνυμέναι –
ος <ά> ταλαίφρων ἄγομαι
τὰν ἐτοίμαν ὁδόν.
οὐκέτι μοι τόδε λαμπάδος ἱερὸν
ὄμμα θέμις ὅρᾶν ταλαίνα·
τὸν δ' ἐμὸν πότμον ἀδάκρυτον
οὐδεὶς φίλων στενάζει.

An. Sem lamentos, sem amigos, sem núpcias,
mísera de mim, sou levada
por caminho sem volta.
Não mais é lícito que eu veja, desgraçada,
este olho sagrado do sol;
e assim sem lágrimas o meu fado,
nenhum amigo o deplora.

Ep.

880

837. σύγκληρα Schaefer ἔγκληρα Ll.- J (codd). 848. ἔργμα fere codd. ἔρμα Ll.-J (S).

QUARTO ESTÁSIMO (944-987).

Primeiro par estrófico: 944-954//955-965. Segundo par estrófico: 966-976//977-987.

ΧΟΡΟΣ

CORO

<p>στρ. α' ἔτλα καὶ Δανάας οὐράνιον φῶς ἀλλάξαι δέμας ἐν χαλκοδέτοις αὐλαῖς· κρυπτομένα δ' ἐν τυμβῇ – ρεῖ θαλάμῳ κατεζεύχθη· καίτοι < καὶ > γενεᾷ τίμιος, ᾧ παῖ παῖ, καὶ Ζηνὸς ταμειεύσκε γονὰς χρυσορύτους. ἀλλ' ἄ μοιριδία τις δύναισι δεινά· οὔτ' ἄν νιν ὄλβος οὔτ' Ἄρης, οὐ πύργος, οὐχ ἀλίκτυποι κελαινὰ νᾶες ἐκφύγοιεν.</p>	<p>A perda da luz celeste também Dânae em quarto de brônzeos ferrolhos suportou; e, num tálamo qual túmulo oculta, foi aprisionada; contudo, era de estirpe honrosa ó filha, filha! e de Zeus ela guardava os frutos aurifluentes. Mas a força do destino é um poder terrível; nem a opulência, nem a Guerra, nem muralhas, nem negras naus sob golpes do mar lhe escapariam.</p>	<p>Est. 1 945 950</p>
<p>ἀντ. α' ζεύχθη δ' ὀξύχολος παῖς ὁ Δρύαντος, Ἡδωνῶν βασιλεύς, κερτομίσις ὀργαῖς ἐκ Διονύσου πετρῷ – δὲι κατὰ φαρκτος ἐν δεσμῷ. οὔτω τὰς μανίας δεινὸν ἀποστάζει ἀνθηρόν τε μένος. κείνος ἐπέγνω μανίαις ψαύων τὸν θεὸν ἐν κερτομίσις γλώσσαις. παύεσκε μὲν γὰρ ἐνθέους γυναικάς εὐϊόν τε πῦρ, φιλαύλους τ' ἠρέθιζε Μούσας.</p>	<p>E foi preso o irascível filho de Drias, rei dos edônios, por seu ímpeto ultrajante a mando de Dioniso encerrado em pétrea cadeia. Dessa forma o terrível e flóreo vigor do desvario se esgota: ele veio a saber que ao deus ferira com língua ultrajante em desvario; pois tentava conter mulheres inspiradas e o fogo évio, e excitava as Musas do aulo amantes.</p>	<p>Ant. 1 956 960 965</p>
<p>στρ. β' παρὰ δὲ κυανέων πελαγέων διδύμας ἀλὸς ἀκτᾷ βοσπορίᾳ < τόπος ἦν > ὁ Θρηήκων Σαλμυδησσός, ἴν' ἀγχίπολις Ἄ – ρης δισσοῖσι Φινειδαῖς εἶδεν ἀρατὸν ἔλκος τυφλωθὲν ἐξ ἀγρίας δάμαρτος ἀλαὸν ἀλαστόροισιν ὁμμάτων κύκλοις ἀραχθέντων ὑφ' αἵματηραῖς χεῖρεσσι καὶ κερκίδων ἀκμαῖσιν.</p>	<p>Junto à costa do Bósforo de águas negras do mar duplo achava-se um lugar, a Salmidesso dos trácios, onde Ares, vizinho da cidade, viu imposta a chaga maldita aos dois filhos de Fineu por obra de sua esposa selvagem, cegueira dos círculos vingadores dos olhos abatidos pelas mãos sangrentas e pontas agudas de lançadeiras.</p>	<p>Est. 2 970 975</p>
<p>ἀντ. β' κατὰ δὲ τακόμενοι μέλεοι μελένα πάθαν κλαῖον, ματρὸς ἔχοντες ἀνυμφεύτου γονάν· ἀ δὲ σπέρμα μὲν ἀρχαιογόνων</p>	<p>E consumidos, os míseros a mísera desgraça choravam, frutos de mãe de núpcias malogradas; dos Erecteidas de antiga família</p>	<p>Ant. 2 980</p>

< ἦν > ἄνασσ' Ἐρεχθεΐδαν,
τηλεπόροις δ' ἐν ἄντροις
τρέφῃ θυέλλῃσιν ἐν πατρώαις
Βορεὰς ἄμιππος ὀρθόποδος ὑπὲρ πάγου
θεῶν παῖς· ἀλλὰ κάπ' ἐκεῖνα
Μοῖραι μακραίωνες ἔσχον, ὦ παῖ.

por nascença ela era princesa,
mas em cavernas distantes
foi criada entre as procelas paternas
a de Bóreas, qual veloz corcel sobre o monte abrupto, 985
filha de deuses; porém as Moiras
longevas, filha, também a atacaram.

965. Μούσας vulgo μούσας Ll.-J.

QUINTO ESTÁSIMO (1115-1152).

Primeiro par estrófico: 1115-1125//1126-1136. Segundo par estrófico: 1137-1145//1146-1152.

ΧΟΡΟΣ

CORO

στρ. α'	πολυώνυμε, Καδμείας νύμφας ἄγαλμα καὶ Διὸς βαρυβρεμέτα γένος, κλυτὰν ὅς ἀμφέπει Ἰταλίαν, μέδεις δὲ παγκοίνοις Ἐλευσινίας Δηοῦς ἐν κόλποις, ὦ Βακχεῦ, Βακχᾶν ματρόπολιν Θήβαν ναιετῶν παρ' ὑγρόν Ἰσμηνοῦ ῥέεθρον, ἀγρίου τ' ἐπὶ σπορᾷ δράκοντος.	Ó multinomeado, glória da noiva cadméia, e de Zeus de fortes trovões filho, tu que a célebre Itália proteges e que presides nos recessos comuns a todos de Deméter de Elêusis, Baco, da cidade-mãe das bacantes, Tebas, o morador, junto às correntes de água do Ismeno, na lavra do dragão fero.	Est. 1	1115
ἀντ. α'	σὲ δ' ὑπὲρ διλόφου πέτρας στέροψ ὅπως λιγνύς, ἔνθα Κωρύκiai στείχουσι Νύμφαι Βακχίδες Κασταλίας τε νᾶμα. καὶ σε Νυσαίων ὀρέων κισσῆρεις ὄχθαι χλωρά τ' ἄ- κτὰ πολυστάφυλος πέμπει ἀμβρότων ἐπέων εὐαζόντων Θηβαίας ἐπισκοποῦντ' ἀγυιάς.	E além da pedra de dois cumes, chama cintilante contempla-te, onde ninfas báquicas, corícias, trilham seu caminho, e brota a fonte Castália. Vertentes cobertas de hera dos montes de Nisa e a verde costa de vinhedos enviam-te, com vozes imortais gritando “evoé!”, enquanto velas pelas ruas de Tebas.	Ant. 1	1130
στρ. β'	τὰν ἐκ πασᾶν τιμᾶς ὑπερτάταν πόλεων ματρὶ σὺν κεραυνίᾳ· νῦν δ', ὥς βιαίας ἔχεται πάνδαμος πόλις ἐπὶ νόσου, μολεῖν καθαρσίῳ ποδὶ Παρνασίαν ὑπὲρ κλειτὴν ἢ στονόεντα πορθμόν.	A que acima de todas as cidades dignificas com mãe vítima do raio; e agora, que toda a cidade por flagelo violento é tomada, vem com teu passo depurante sobre a encosta do Parnasso ou pelo estreito lamentoso.	Est. 2	1140
ἀντ. β'	ἰὼ πῦρ πνειόντων χοράγ' ἄστρον, νυχίων φθεγμάτων ἐπίσκοπε,	Oh, condutor do coro dos astros que expiram fogo, guarda dos gritos noturnos,	Ant. 2	1145

Ζηνὸς γένεθλον, προφάνηθ',
ὦναξ, σαῖς ἅμα περιπόλοις
Θυίασιν, αἱ σε μαινόμεναι πάννυχτοι
χορεύουσι τὸν ταμίνα Ἰακχον.

filho de Zeus, ó meu senhor,
manifesta-te com teu cortejo
de tíades, que em delírio por toda a noite
louvam-te com danças – Íaco, o propício.

1150

1146. *πνειόντων* Brunck *πνεόντων* Ll.-J.

Primeiro par estrófico: 1261-1283 (1277-1283: trímetros jâmbicos) // 1283-1305 (1301-1305: trímetros jâmbicos). Segundo par estrófico: 1306-1325//1328-1346; dois trímetros jâmbicos proferidos pelo Coro e inseridos entre a estrofe e a antístrofe: 1326-1327.

ΚΡΕΩΝ, ΧΟΡΟΣ, ΑΓΓΕΛΟΣ

CREONTE, CORO, MENSAGEIRO

στρ. α' Κρ. ἰώ

φρενῶν δυσφρόνων ἀμαρτήματα
στερεὰ θανατόεντ',
ὦ κτανόντας τε καὶ
θανόντας βλέποντες ἐμφυλίου.
ὦμοι ἐμῶν ἀνολβα βουλευμάτων.
ἰὼ παῖ, νέος νέω ξὺν μόρῳ,
αἰαῖ αἰαῖ,
ἔθανες, ἀπελύθες,
ἐμαῖς οὐδὲ σαῖσι δυσβουλίαις.

Χο. οἴμ' ὥς ἔοικας ὅψ' τὴν δίκην ἰδεῖν.

Κρ. οἴμοι,

ἔχω μαθὼν δεῖλαιος· ἐν δ' ἐμῷ κάρᾳ
θεὸς τότ' ἄρα τότε με μέγα βάρος ἔχων
ἔπαισεν, ἐν δ' ἔσεισεν ἀγρίαις ὁδοῖς,
οἴμοι λακπᾶπτον ἀντρέπων χαράν.
φεῦ φεῦ, ἰὼ πόνοι βροτῶν δύσπονοι.

Αγ. ὦ δέσποθ', ὥς ἔχων τε καὶ κεκτημένος,
τὰ μὲν πρὸ χειρῶν τάδε φέρεις, τὰ δ' ἐν δόμοις
ἔοικας ἥκειν καὶ τάχ' ὄψ' εἶσθαι κακά.

Κρ. τί δ' ἔστιν αὐτὸ κάκιον ἐκ κακῶν ἔτι;

Αγ. γυνὴ τέθηκε, τοῦδε παμμήτωρ νεκροῦ,
δύστηνος, ἄρτι νεοτόμοισι πλῆγμασιν.

ἀντ. α' Κρ. ἰώ

ἰὼ δυσκάθαρτος Αἰδου λιμὴν,
τί μ' ἄρα τί μ' ὀλέκεις;
ὦ κακάγγελτά μοι
προπέμψας ἄχην, τίνα θροεῖς λόγον;
αἰαῖ, ὀλωλότ' ἄνδρ' ἐπεξεργάσσω.
τί φῆς, παῖ, τί δ' αὐτὸ λέγεις μοι νέον,
αἰαῖ αἰαῖ,
σφάγιον ἐπ' ὀλέθρῳ,

Cr. Oh!

Est. 1

Equívocos de uma mente demente²³⁸,

erros duros e mortais!

Ó vós que agora vedes

parentes matando e também morrendo!

Ai de mim, infortúnios de meus desígnios! 1265

Oh, filho, imaturo em morte imatura,

ai ai ai ai!

Morreste, foste apartado,

por minhas, não por tuas, estultícias!

Co. Ai! Mas como parecees ver tarde a justiça. 1270

Cr. Ai ai!

Miserio de mim, aprendi, e em minha face

um deus dotado então de todo seu peso bateu-me

e arrojou-me nos caminhos da crueldade

assolando, ai de mim, pisando-me o júbilo! 1275

Ai ai, oh! penas penosas dos mortais!

Me. Portas, ó senhor, este mal em tuas mãos,

como quem o tem e possui, mas nesta casa

pareces chegar e haver de ver outro em breve. 1280

Cr. Que mal ainda é pior depois destes males?

Me. A esposa está morta, própria mãe deste morto,
desgraçada, por golpes recém-desferidos.

Cr. Oh!

Ant. 1

Oh, porto impurificável do Hades

por que me destróis, por quê? 1285

Ó tu que trouxeste

dores de anúncios funestos; que declaras?

Ai ai, mataste de novo um homem morto!

Que dizes, menino, que nova morte,

ai ai ai ai,

sanguinária e feminil 1290

²³⁸ Ver tradução de Trajano Vieira (2009) ao mesmo verso: “equívocos da mente demente”.

γυναικείον ἀμφικεῖσθαι μόρον;
 Χο. ὁράν πάρεστιν· οὐ γὰρ ἐν μυχοῖς ἔτι.
 Κρ. οἶμοι,
 κακὸν τόδ' ἄλλο δεύτερον βλέπω τάλας.
 τίς ἄρα, τίς με πότμος ἔτι περιμένει;
 ἔχω μὲν ἐν χεῖρεσσιν ἀρτίως τέκνον,
 τάλας, τὰν δ' ἔπαντα προσβλέπω νεκρόν.
 φεῦ φεῦ μάτερ ἀθλία, φεῦ τέκνον.
 Αγ. ἦδ' ὄξυθήκτω βωμία περὶ ξίφει
 * * * * *
 λυεῖ κελαινὰ βλέφαρα, κωκύσασα μὲν
 τοῦ πρὶν θανόντος Μεγαρέως κενὸν λέχος,
 αὖθις δὲ τοῦδε, λοίσθιον δὲ σοὶ κακάς
 πράξεις ἐφυμνήσασα τῷ παιδοκτόνῳ.

στρ. β' Κρ. αἰαῖ αἰαῖ,
 ἀνέπταν φόβῳ. τί μ' οὐκ ἀνταῖαν
 ἔπαισέν τις ἀμφιθήκτω ξίφει;
 δέιλαιος ἐγώ, αἰαῖ,
 δειλαία δὲ συγέκραμαι δύα.
 Αγ. ὥς αἰτίαν γε τῶνδε κακείνων ἔχων
 πρὸς τῆς θανούσης τῆσδ' ἐπεσκήπτου μόρων.
 Κρ. ποίῳ δὲ κάπελύετ' ἐν φοναῖς τρόπῳ;
 Αγ. παίσας ὑφ' ἥπαρ αὐτόχειρ αὐτήν, ὅπως
 παιδὸς τόδ' ἦσθετ' ὄξυκώκυτον πάθος.
 Κρ. ὦ μοι μοι, τὰδ' οὐκ ἐπ' ἄλλον βροτῶν
 ἐμᾶς ἀρμόσει ποτ' ἐξ αἰτίας.
 ἐγὼ γάρ σ', ἐγὼ σ' ἔκανον, ὦ μέλεος,
 ἐγώ, φάμ' ἔτυμον. ἰὼ πρόσπολοι,
 ἄγετε μ' ὅτι τάχιστ', ἄγετέ μ' ἐποδῶν,
 τὸν οὐκ ὄντα μάλλον ἢ μηδένα.
 Χο. κέρδη παραινεῖς, εἴ τι κέρδος ἐν κακοῖς·
 βράχιστα γὰρ κράτιστα τὰν ποσὶν κακά.

ἀντ. β' Κρ. ἴτω ἴτω,
 φανήτω μόρων ὁ κάλλιστ' ἔχων
 ἐμοὶ τερμίαν ἄγων ἀμέραν
 ὕπατος· ἴτω ἴτω,
 ὅπως μηκέτ' ἄμαρ ἄλλ' εἰδίδω.
 Χο. μέλλοντα ταῦτα. τῶν προκειμένων τι χρὴ

afirmas juntar-se à minha ruína?!
 Co. Vê-la é possível, pois não mais está lá dentro.
 Cr. Aiai!
 Infeliz de mim, vejo este segundo mal. 1295
 Que destino, que destino afinal me espera ainda?
 Agora infeliz que tenho o filho nos braços,
 vejo-a diante de mim como cadáver.
 Ai ai desta mísera mãe; ai do fiho. 1300
 Me. Ela no altar ferida por espada aguda
 * * * * *
 solta os olhos pro escuro, depois de chorar
 o leito vazio de Megareus antes morto,
 e em seguida o deste, e de por fim imprecicar
 com pragas contra ti, o assassino do filho. 1305
 Cr. Aiai aiai, Est. 2
 voo de medo! Por que não feriram
 meu peito com espada de fio duplo?
 Mísero de mim, ai ai, 1310
 em mísera agonia dissolvido.
 Me. Tu foste pela morta acusado de ter
 a culpa pela morte destes e daqueles.
 Cr. Por qual modo partiu, neste ato sangrento?
 Me. Com suas próprias mãos golpeou-se sob o fígado,
 Quando soube da dor lamentável do filho. 1316
 Cr. Ai de mim, jamais restarei sem culpa,
 nem isto a outro homem convirá.
 Pois eu, sim eu, matei-te, eu o miserável,
 eu, e digo a verdade! Oh meus serviçais! 1320
 levai-me o mais depressa, levai-me para longe,
 a mim que não mais sou do que um ninguém.
 Co. Conselhos proveitosos ...se há proveito em males,
 pois, quando vem aos pés, melhor é o mal mais breve.

Cr. Venha, que venha! Ant. 2
 Que das mortes apareça a mais bela,
 trazendo-me o meu dia derradeiro, 1330
 suprema! Venha, que venha,
 para que não mais eu veja outro dia.
 Co. Isto é porvir. Tratemos do que está à vista,

πράσσειν. μέλει γὰρ τῶνδ' ὅτοισι χρὴ μέλειν.
Κρ. ἀλλ' ὦν ἐρῶ μέν, ταῦτα συγκατηξάμην.
Χο. μή νυν προσεύχου μηδέν· ὥς πεπρωμένης
οὐκ ἔστι θνητοῖς συμφορᾶς ἀπαλλαγὴ.
Κρ. ἄγοιτ' ἄν μάταιον ἄνδρ' ἐκποδών,
ὅς, ὦ παῖ, σέ τ' οὐχ ἐκῶν κατέκανον
σέ τ' αὖ τὰνδ', ὧμοι μέλεος, οὐδ' ἔχω
πρὸς πότερον ἶδω, πᾶ κλιθῶ· πάντα γὰρ
λέχρια τὰν χεροῖν, τὰ δ' ἐπὶ κρατί μοι
πότμος δυσκόμιστος εἰσήλατο.

pois daquilo cuidam os que devem cuidar. 1335
 Cr. Mas tudo o que desejo aos deuses já roguei.
 Co. Não faças mais prece alguma; pois aos mortais
 não há alívio das desgraças destinadas.
 Cr. Levai daqui este homem vão - eu peço! -
 eu que a ti matei sem querer, ó filho, 1340
 e a esta também, triste de mim, e não sei
 para qual devo olhar nem onde apoiar-me;
 pois tudo nas mãos é oblíquo, e sobre a cabeça
 saltou-me aliás um fado insuportável. 1346

1301. ἦδ (L): †ή δ' † Ll.-J. ὄξυθήκτω βωμία περὶ ξίφει Arndt † ὄξυθήκτος ἦδε βωμία πέριξ † Ll.-J.

$A/A\Sigma$

Άjax

ΧΟΡΟΣ

CORO

στρ.	ἦ ῥά σε Ταυροπόλα Διὸς Ἄρτεμις – ὦ μεγάλα φάτις, ὦ μᾶτερ αἰσχύνας ἐμᾶς – ὥρμασε πανδάμους ἐπὶ βοῦς ἀγελαίας, ἦ πού τινος νίκας ἀκαρπώτου χάριν, ἦ ῥα κλυτῶν ἐνάρων ψευσθεῖς, ἀδώροις εἴτ' ἐλαφβολίας; ἦ χαλκοθώραξ σοί τιν' Ἐνυάλιος μομφὰν ἔχων ξυνοῦ δορὸς ἐννυχίοις μαχαναῖς ἐτείσατο λῶβαν ;	Foi Ártemis Tauropola, filha de Zeus – ó grandioso rumor, ó pai da minha ignomínia – que então te arrojou contra os bois do comum armento, graças talvez a uma vitória sem ofertas, quer dos célebres despojos frustrada, quer por causa de caças sem dádivas? Ou Eniálio de brônzea couraça censura-te por algo da bélica aliança e com noturnos artifícios puniu teu ultraje?	Est. 175 180
ἀντ.	οὔποτε γὰρ φρενόθεν γ' ἐπ' ἀριστερά, παῖ Τελαμῶνος, ἔβας τόσσον ἐν ποιμναῖς πίτνων· ἦκοι γὰρ ἂν θεία νόσος· ἀλλ' ἀπερύκοι καὶ Ζεὺς κακὰν καὶ Φοῖβος Ἀργείων φάτιν. εἰ δ' ὑποβαλλόμενοι κλέπτουσι μύθους οἱ μεγάλοι βασιλῆς, χῶ τᾶς ἀσώτου Σισυφιδᾶν γενεᾶς, μὴ μή, ἄναξ, εἴθ' ὧδ' ἐφάλοις κλισίαις ἐμμένων κακὰν φάτιν ἄρη.	Jamais por teu próprio senso, filho de Télamon, foste a tamanho sinistro, caindo sobre o rebanho. Sim, moléstia divina deve ter-se achegado; que o mau rumor argivo Zeus e Febo afastem. E se com falsas palavras o da raça funesta do filhos de Sísifo e os grandes reis estórias forjam em segredo, não, senhor, não mais leves assim a má fama, quedando-te em tendas junto ao mar.	Ant. 185 190
ἐπ.	ἀλλ' ἄνα ἐξ ἐδράνων ὅπου μακραίωνι στηρίζῃ ποτὲ τᾶδ' ἀγωνίῳ σχολᾷ, ἄταν οὐρανίαν φλέγων. ἐχθρῶν δ' ὕβρις ὧδ' ἀτάρβηθ' ὀρμάται ἐν εὐάνεμοις βάσσαις, πάντων βακχαζόντων γλώσσαις βαρυάλγητ'· ἐμοὶ δ' ἄχος ἔστακεν.	Mas ergue-te do assentos onde há muito te fixas neste ócio longo à parte da batalha, fulgindo no céu a ruína! Assim sem medo corre em vales ventosos a insolência de inimigos, todos em fúria báquica com línguas dolorosas; e a mim perdura o pesar.	Ep. 195 200

177. ἦ ῥα codd.: ἦρα Ll.- J (Hermann, Schaefer). 178-9. ἐλαφβολίας; ἦ χαλκοθώραξ Stanford, Garvie : ἐλαφβολίας ἦ χαλκοθώραξ Ll.-J.

ΤΕΚΜΗΣΣΑ, ΧΟΡΟΣ

CORO, TECMESSA

Τε. ναὸς ἄρωγοὶ τῆς Αἴαντος,
γενεᾶς χθονίων ἀπ' Ἐρεχθειδᾶν,
ἔχομεν στοναχὰς οἱ κηδόμενοι
τοῦ Τελαμῶνος τηλόθεν οἴκου.
νῦν γὰρ ὁ δεινὸς μέγας ὠμοκρατῆς
Αἴας θολερῶ
κεῖται χειμῶνι νοσήσας.

Te. Servidores da nau do nosso Ajax,
descendentes dos térreos Erectidas,
pela morada distante de Télamon
sendo solícitos, nós lamentamos.
Pois agora o terrível, grande Ajax,
de força cruel,
jaz enfermo por turvo tormento.

205

Χο. τί δ' ἐνήλλακται τῆς ἡμερίας
νῦξ ἥδε βάρος;
παῖ τοῦ Φριγίου Τελλεύταντος,
λέγ', ἐπεὶ σε λέχος δουριάλῳ
στέρξας ἀνέχει θούριος Αἴας·
ὥστ' οὐκ ἂν αἰδρις ὑπέιποις.

Co. Mas que fardo esta noite teve em troca
daquele do dia?
Dize, ó filha do frígio Teleutas,
pois Ajax, o impetuoso, tem por ti,
cativa esposa, um afeto constante;
assim, não ínsia responderias.

210

Τε. πῶς δῆτα λέγω λόγον ἄρρητον;
θανάτῳ γὰρ ἴσον πάθος ἐκπεύσῃ.
μανίᾳ γὰρ ἄλους ἡμῖν ὁ κλεινὸς
νύκτερος Αἴας ἀπελωβήθη.
τοιαῦτ' ἂν ἴδοις σκηνῆς ἔνδον
χειροδάκτυλα σφάγι' αἰμοβαφεῖ,
κείνου χρηστήρια τάνδρός.

Te. Como então direi um dito nefando?
Pois ouvirás desgraça igual à morte.
Sim, à noite, tomado por loucura
o célebre Ajax sofreu desonra.
É o que dentro da tenda podes ver:
Em sangue imersas, vítimas rasgadas
à mão – sacrifícios daquele homem.

215

220

στρ. Χο. οἶαν ἐδήλωσας ἀνδρὸς αἴθονος
ἀγγελίαν ἄτλατον οὐδὲ φευκτάν,
τῶν μελέων Δαναῶν ὕπο κληζομέναν,
τὰν ὁ μέγας μῦθος ἀέξει.
ὦμοι, φοβοῦμαι τὸ προσέρπον. περίφαντος
[ἀνὴρ
θανεῖται, παραπλήκτω χερὶ συγκατακτὰς
κελαινοῖς ξίφεσιν βοτὰ καὶ
βοτῆρας ἵππωνώμας.

Co. Que anúncio insuportável e sem escape
revelaste sobre o homem ardoroso;
anúncio pelos míseros dânaos propalado
que o grandioso rumor amplifica.
Ai de mim, temo o que há de vir. É manifesto que o
[homem
morrerá, pois com mão aturdida chacinou
por negra espada o gado e os pastores
que conduzem os cavalos.

Est.

225

230

Τε. ὦμοι· κείθεν κείθεν ἄρ' ἡμῖν
δεσμῶτιν ἄγων ἤλυθε ποίμναν·

Te. Ai de mim! De lá veio então, de lá!
trazendo-me o rebanho aprisionado;

<p>ὦν τὰ μὲν εἶσω σφάζῃ ἐπὶ γαίᾳς, τὰ δὲ πλευροκοπῶν δίχῃ ἀννερρήγνυ. δύο δ' ἀργίποδας κριούς ἀνελῶν τοῦ μὲν κεφαλὴν καὶ γλῶσσαν ἄκραν ρίπτει θερίσας, τὸν δ' ὀρθὸν ἄνω κίονι δήσας μέγαν ἵπποδέτην ρυτῆρα λαβὼν παίει λιγυρᾷ μάστιγι διπλῇ, κακὰ δεινάζων ῥήμαθ' ἃ δαίμων κούδεις ἀνδρῶν ἐδίδαξεν.</p>	<p>uma parte sobre o chão degolava, 235 outra rasgava em dois, ferindo os flancos. E agarrou dois carneiros de alvas patas; de um corta a cabeça e ponta da língua e lança-as; o outro amarra ereto no alto da coluna, 240 toma a longa correia de cavalos e bate-o com duplo açoite sonoro, dizendo insultos funestos que um deus, e nenhum dos homens, ensinou-o.</p>
<p>ἀντ. Χο. ὦρα τιν' ἤδη κάρᾳ καλύμμασι κρυψάμενον ποδοῖν κλοπὰν ἀρέσθαι, ἣ θοὸν εἰρεσίας ζυγὸν ἐξόμενον ποντοπόρῳ ναῖ μεθεῖναι. τοίας ἐρέσσουσιν ἀπειλὰς δικρατεῖς [Ἄτρεῖδαι καθ' ἡμῶν· πεφόβημαι λιθόλευστον Ἄρη ξυναλγεῖν μετὰ τοῦδε τυπεῖς, τὸν αἶσ' ἄπλᾶτος ἴσχει.</p>	<p>Co. Já é hora de a face cobrir com véus Ant. 245 e escapar furtivamente com os pés, ou de sentar em bancada veloz de remeiros e abrir caminho à nau que o mar cruza. 250 Tamanhas as ameaças que os fortes Atridas [movem contra nós; dor de lapidação violenta eu temo padecer, abatido com este 255 que o fado inaccessível doma.</p>
<p>Τε. οὐκέτι· λαμπρᾶς γὰρ ἄτερ στεροπᾶς ἄξας ὅξυς νότος ὥς λήγει, καὶ νῦν φρόνιμος νέον ἄλγος ἔχει· τὸ γὰρ ἐσπλεύσσειν οἰκεῖα πάθη, μηδενὸς ἄλλου παραπράξαντος, μεγάλας ὀδύνας ὑποτείνει.</p>	<p>Te. Não mais, pois se acalma qual Noto agudo depois de soprar sem raio brilhante, e agora está sensato e tem dor nova; pois olhar para os próprios sofrimentos, 260 quando deles ninguém mais foi partícipe, estende nossos grandes pesares.</p>

Primeiro par estrófico: 348-355//356-363. Segundo par estrófico: 364-378//379-393. Terceiro par estrófico: 394-411//412-429.

ΑΙΑΣ, ΧΟΡΟΣ, ΤΕΚΜΗΣΣΑ

AJAX, CORO, TECMESSA

στρ. α' Αι. ἰὼ

φίλοι ναυβάται, μόνοι ἐμῶν φίλων,
μόνοι ἔτ' ἐμμένοντες ὀρθῶ νόμῳ,
ἴδεσθέ μ' οἷον ἄρτι κῦ –
μα φοινίας ὑπὸ ζάλης
ἀμφίδρομον κυκλεῖται.

Aj. Oh,

Est. 1

caros nautas, únicos dentre os meus caros,
únicos ainda fiéis à reta lei,
vede que vaga bem agora
sob uma tormenta mortal
gira em curso ao meu redor!

350

Χο. οἷμ' ὥς ἔοικας ὀρθὰ μαρτυρεῖν ἄγαν.
δηλοῖ δὲ τοῦργον ὥς ἀφροντίστως ἔχει.

Co²³⁹. Ai! Teu testemunho, parece, foi bem certo.

E seu feito revela como ele está louco.

355

ἀντ. α' Αι. ἰὼ

γένος ναΐας ἀρωγὸν τέχνας,
ἄλιον ὃς ἐπέβας ἐλίσσων πλάταν,
σέ τοι σέ τοι μόνον δέδορ –
κα πημονὰν ἐπαρκέσονται.
ἀλλά με συνδαίξουν.

Aj. Oh,

Ant. 1

raça servidora da arte naval,
tu que embarcaste a girar os remos marinhos,
veja que apenas tu, só tu,
hás de afastar o sofrimento.
Vai, ajuda-me a matar-me.

360

Χο. εὐφημα φώνει· μὴ κακὸν κακῶ διδοῦς
ἄκος πλέον τὸ πῆμα τῆς ἄτης τίθει.

Co. Não blasfemes; nem causes uma dor pior
que esta desgraça, dando ao mal um mal remédio.

στρ. β' Αι. ὀρχᾶς τὸν θρασύν, τὸν εὐκάρδιον,
τὸν ἐν δαίσις ἄτρεστον μάχας,
ἐν ἀφόβοις με θηρσὶ δεινὸν χέρας;
οἷμοι γέλωτος· οἷον ὑβρίστην ἄρα.

Ai. Vês o audaz, o de coração forte,

Est. 2

o intrépido em guerra em meio a inimigos,
num ato terrível entre bestas dóceis?
Ai de mim, do escárnio! que insulto então sofri!

365

Τε. μὴ, δέσποτ' Αἴας, λίσσομαι σ', αὐδα τάδε.

Te. Ajax, senhor, suplico-te, não fales isso!

Αι. οὐκ ἐκτός; οὐκ ἄψορρον ἐκνεμῇ πόδα;
αἰαῖ αἰαῖ.

Ai. Não estás longe? Não voltarás a outros pastos?

Aiai, aiai!

370

Τε. ὦ πρὸς θεῶν ὑπείκει καὶ φρόνησον εὔ.

Te. Ó, pelos deuses, cede e pensa com bom senso.

Αι. ὦ δύσμορος, ὃς χερὶ μὲν

Aj. Oh, mísero, que pelas mãos

²³⁹ Ἄ Tecmessa.

μεθήκα τοὺς ἀλάστορας, ἐν δ' ἐλίκεσσι βουσί καὶ κλυτοῖς πεσὼν αἰπολίοις ἐρεμνὸν αἶμ' ἔδευσα.	os malditos deixei escapar e, sobre bois de cornos curvos e cabras célebres caindo, fiz jorrar o negro sangue.	375
Χο. τί δῆτ' ἂν ἀλγοίης ἐπ' ἐξειργασμένοις; οὐ γὰρ γένοιτ' ἂν ταῦθ' ὅπως οὐχ ᾧδ' ἔχοι.	Co. Por que sofrerias pelo que já está feito? Não haveria como isto não ser assim.	
ἀντ. β' Αἰ. ἰὼ πάνθ' ὄρων, ἅπαντ' αἴων, κακῶν ὄργανον, τέκνον Λαρτίου, κακοπινέστατόν τ' ἄλημα στρατοῦ, ἧ που πολὺν γέλωθ' ὑφ' ἡδονῆς ἄγεις.	Aj. Oh, tu que tudo vês, que tudo ouves, máquina do mal, filho de Laerte, a mais imunda ninharia do exército, decerto muito me escarneces com prazer.	Ant. 2 380
Χο. ξὺν τῷ θεῷ πάς καὶ γελαῖ κωδύρεται. Αἰ. ἴδοιμι δὴ νιν, καίπερ ᾧδ' ἀτάμενος— ἰὼ μοί μοι.	Co. Graças ao deus, cada um lamenta e sorri. Aj. Se eu pudesse vê-lo, embora assim desgraçado ... Ai de mim, ai!	385
Χο. μηδὲν μέγ' εἵπησ' οὐχ ὀρᾷς ἵν' εἴ κακοῦ; Αἰ. ᾧ Ζεῦ προγόνων προπάτωρ, πῶς ἂν τὸν αἰμιλωτάτον, ἐχθρὸν ἄλημα, τοὺς τε δισσ— άρχας ὀλέσσας βασιλῆς, τέλος θάνοιμι καὐτός;	Co. Sem grandiloquência! Vês o mal em que estás? Aj. Zeus, ancestral de antepassados, como eu poderia destruir o mais astuto, escória odiosa, e os dois reis em duplo comando e enfim eu mesmo morrer?	390
Τε. ὅταν κατεύχη ταῦθ' , ὁμοῦ κάμοι θανεῖν εὖχου· τί γὰρ δεῖ ζῆν με σοῦ τεθνηκότος;	Te. Quando rogares isso, roga que eu também morra, pois por que devo viver se estás morto?	
στρ. γ' Αἰ. ἰὼ σκότος, ἐμὸν φάος, ἔρεβος ᾧ φαεννότατον, ὥς ἐμοί, ἔλεσθ' ἔλεσθέ μ' οἰκήτορα, ἔλεσθέ μ'· οὔτε γὰρ θεῶν γένος οὔθ' ἀμερίων ἔτ' ἄξιος βλέπειν τιν' εἰς ὄνησιν ἀνθρώπων. ἀλλά μ' ἅ Διὸς ἀλκίμα θεὸς ὀλέθριον αἰκίζει. ποῖ τις οὖν φύγη; ποῖ μολὼν μενῶ; εἰ τὰ μὲν φθίνει,	Aj. Oh, ó trevas, minha luz, ó escuridão a mais luzente para mim, tomai, tomai-me como habitante, tomai; pois nem a raça dos deuses, nem a dos efêmeros mortais sou mais digno de olhar co'algum proveito. Mas de Zeus a filha, deusa poderosa, maltrata-me até a ruína. Fugir para onde? Onde hei de ficar? Se as coisas fenecem	Estr. 3 395 400 405

<πτώμασιν> φίλοι,
τοῖσδ' ὁμοῦ πέλας,
μώραις δ' ἄγραις προσκείμεθα,
πᾶς δὲ στρατὸς δίπαλτος ἄν
με χειρὶ φονεύοι.

ao lado, meus caros,
aqui destas vítimas,
e em tolas caças envolvemo-nos,
e todo exército, de espada
nas mãos, pode matar-me.

Τε. ὦ δυστάλαινα, τοιάδ' ἄνδρα χρήσιμον
φωνεῖν, ἃ πρόσθεν οὗτος οὐκ ἔτλη ποτ' ἄν.

Te. Um homem de valor dizer o que jamais
antes ele ousaria ... Ó pobre de mim! 410

ἀντ. γ' Αἰ. ἰὼ

πόροι ἀλίρροθοι
πάραλά τ' ἄντρα καὶ νέμος ἐπάκτιον,
πολὺν πολὺν με δαρὸν τε δὴ
κατεῖχετ' ἀμφὶ Τροίαν χρόνον·
ἀλλ' οὐκέτι μ', οὐκέτ' ἀμπνοᾶς
ἔχοντα· τοῦτο τις φρονῶν ἴστω.
ὦ Σκαμάνδριοι
γείτονες ῥοαὶ
κακόφρονες Ἀργείοις,
οὐκέτ' ἄνδρα μὴ
τόνδ' ἴδῃτ' – ἔπος
ἔξερω μέγα –
οἶον οὐτίνα
Τρωία στρατοῦ
δέρχθη χθονὸς μολόντ' ἀπὸ
Ἑλλανίδος· τανῦν δ' ἄτι –
μος ὧδε πρόκειμαι.

Aj. Oh, Ant. 3
trilhas do mar troantes,
cavernas junto ao mar e pastagens costeiras,
por muito, por muito e longo tempo,
vós então me detínheis em Tróia;
415
mas ora não mais, não mais a mim
com vida; saiba disso algum sensato.
Águas do Escamandro,
próximas torrentes
indispostas contra argivos,
420
não mais deveis ver
este homem – direi
com grandiloquência –
tal como nenhum
do exército Tróia
jamais mirou a vir da terra
425
helênica; e agora prostro-me
assim sem honra alguma.

Χο. οὐτοί σ' ἀπείργειν οὐθ' ὅπως ἐὼ λέγειν
ἔχω, κακοῖς τοιοῖσδε συμπεπτωκότα.

Co. Não posso te impedir nem sei como te deixo
falar, uma vez que estás caído em tais males.

360. πημονᾶν Reiske: ποιμένων Ll.- J (codd.). 406. <πτώμασιν> Ll.- J (ex. gr.) : < – υ – > Ll.- J (codd.)

Primeiro par estrófico: 596-607//609-620. Segundo par estrófico: 622-634//635-645.

ΧΟΡΟΣ

CORO

στρ. α' ὦ κλεινὰ Σαλαμίς, σὺ μὲν που
ναίεις ἀλίπλακτος εὐδαίμων,
πᾶσιν περίφαντος αἰεὶ·
ἐγὼ δ' ὁ τλάμων παλαιὸς ἀφ' οὗ χρόνος
†Ἰδαῖα μίμνων λειμωνίᾳ ποίᾳ †μη⁻²⁴⁰
νῶν ἀνήριθμος αἰὲν εὐνῶμαι
χρόνῳ τρυχόμενος,
κακὰν ἐλπίδ' ἔχων
ἔτι μέ ποτ' ἀνύσειν τὸν ἀπότροπον αἰδήλον Ἕιδαν.

ἀντ. α' καί μοι δυσθεράπευτος Αἴας
ξύνεστιν ἔφεδρος, ὥμοι μοι,
θεία μανίᾳ ξύνναυλος.
ὄν ἐξεπέμψω πρὶν δὴ ποτε θουρίῳ
κρατοῦντ' ἐν Ἄρει· νῦν δ' αὖ φρενὸς οἰοβώ-
τας φίλοις μέγα πένθος ἡύρηται,
τὰ πρὶν δ' ἔργα χεροῖν
μεγίστας ἀρετᾶς
ἄφιλα παρ' ἀφίλοις ἔπεσ' ἔπεσε μελέοις Ἀτρεΐδαις.

στρ. β' ἦ που παλαιᾷ μὲν σύντροφος ἀμέρᾳ,
λευκῷ τε γήρᾳ μάτηρ νιν ὅταν νοσοῦν –
τα φρενοβόρως ἀκούσῃ,
αἴλινον αἴλινον
οὐδ' οἰκτρᾶς γόον ὄρνιθος ἀηδοῦς
σχήσει δύσμορος, ἀλλ' ὀξυτόνους μὲν ᾠδὰς
θρηνήσει, χερόπληκτοι δ'
ἐν στέρνοισι πεσοῦνται
δοῦποι καὶ πολιᾶς ἄμυγμα χαίτας.

Célebre Salamina, te estendes Estr. 1
venturosa no açoite das ondas,
tu, sempre notável a todos!
Mas eu desgraçado permaneço a dormir 600
desde tempos antigos, sem conta dos meses,
sempre na relva dos campos do Ida,
pelo tempo abatido 605
com a má expectativa
de ainda alcançar o repulsivo Hades que há de me
[aniquilar.

E Ajax intratável junto a mim Ant. 1
senta-se em convívio com divino 610
delírio. Ai de mim! Ai de mim!
Antes forte o enviaste, num ímpeto bélico;
e agora, pastor de seus próprios pensamentos,
revela-se grande dor aos amigos, 615
e seus feitos pretéritos
de suprema excelência
desabam sem amigo ao lado de inimigos – míseros 620
[Atridas.

A mãe, em companhia de dias antigos Estr. 2
e de alva velhice, por certo quando ouvir 625
que a doença lhe rói a mente,
cantos fúnebres, fúnebres,
e prantos de rouxinol, ave de lástimas,
a infeliz não conterà, mas canções estridentes 630
vai chorar, e com estrondo
socos cairão em seu peito,
e haverá rasgos de cabelo grisalho.

²⁴⁰ Para a tradução do texto entre cruzeiros, sirvo-me, como o próprio Loyd-Jones, da seguinte sugestão de Pearson: *μίμνων ἀν' Ἰδαν λειμωνι ποάντι*.

ἀντ. β' κρείσσων γὰρ Ἴαιδα κεύθων ὁ νοσῶν μάταν,
 ὃς εἶς πατροῦσας ἦκων γενεᾶς ἄρι—
 στα πολυπόνων Ἀχαιῶν,
 οὐκέτι συντρόφοις
 ὀργαῖς ἔμπεδος, ἀλλ' ἐκτὸς ὁμιλεῖ.
 ὦ τλᾶμον πάτερ, οἶαν σε μένει πνυθέσθαι
 παιδὸς δύσφορον ἄταν,
 ἂν οὐπω τις ἔθρεψεν
 αἰῶν Αἰακιδᾶν ἄτερθε τοῦδε.

Sim, é melhor que o insano se esconda no Hades, Ant.2
 ele, que dos Aqueus sofridos é o mais nobre 636
 quanto a sua estirpe paterna,
 não mais firme convive
 com a própria índole, mas fora dela. 640
 Triste pai, que insuportável desgraça do filho
 permanece para ouvires!
 Nenhuma vida dos filhos
 de Éaco ainda a nutriu senão a deste! 645

ΧΟΡΟΣ

στρ. ἔφριξ' ἔρωτι, περιχαρὴς δ' ἀνεπτάμαν.

ἰὼ ἰὼ Πὰν Πάν,

ὦ Πὰν Πὰν ἀλίπλαγκτε, Κυλ-

λανίας χιονοκτύπου

πετραίας ἀπὸ δειράδος φάνηθ', ὦ

θεῶν χοροποι' ἄναξ, ὅπως μοι

Μύσια Κνωσί' ὀρ-

χήματ' αὐτοδαῇ ξυνὼν ἰάψης.

νῦν γὰρ ἐμοὶ μέλει χορεῦσαι.

Ἰκαρίων δ' ὑπὲρ κελεύθων

μολῶν ἄναξ Ἀπόλλων

ὁ Δάλιος εὐγνωστός

ἐμοὶ ξυνεΐη διὰ παντὸς εὐφρων.

ἀντ. ἔλυσεν αἶνόν ἄχος ἀπ' ὀμμάτων Ἄρης.

ἰὼ ἰὼ, νῦν αὖ,

νῦν, ὦ Ζεῦ, πάρα λευκὸν εὐ-

άμερον πελάσαι φάος

θοᾶν ὠκυάλων νεῶν, ὅτ' Αἴας

λαθίπονος πάλιν, θεῶν δ' αὖ

πάνθ' ἐξ-

ήνυσ' εὐνομίᾳ σέβων μεγίστα.

πάνθ' ὁ μέγας χρόνος μαραίνει·

κούδ' ἀναύδητον φατίξαιμ'

ἄν, εὐτέ γ' ἐξ ἀέλπτων

Αἴας μετανεγνώσθη

θυμῶν τ' Ἀτρεΐδαις μεγάλων τε νεικέων.

CORO

Estremeço de desejo e alço voos de júbilo!

Est.

Oh, oh, deus Pã, deus Pã,

ó Pã, Pã, pelo mar errante,

695

mostra-te do cume rochoso

e ferido por neve de Cilene, ó

senhor, mestre dos coros dos deuses,

pra que incites comigo

danças espontâneas da Mísia e Cnossos.

700

Pois agora me importa dançar.

E que pelos caminhos da Icária

Apolo, o délio senhor,

venha bem reconhecível

e que comigo esteja sempre benévolo.

705

Ares dispersou dos olhos a terrível dor.

Ant.

Oh, oh, aliás agora,

ó Zeus, já pode a branca luz

de um belo dia aproximar-se

das naus ágeis no mar, agora que Ájax

710

de novo esquece a dor e cumpriu

leis dos deuses com ritos

plenos honrando-os com suprema obediência.

A tudo o grande tempo arrefece;

posso afirmar que nada é indizível,

715

já que inesperadamente

Ájax arrependeu-se

da ira e grande luta contra os Atridas.

ΗΜΙΧΟΡΙΟΝ

CORO 1, CORO 2

Ημ. πόνος πόνω πόνον φέρει.

πᾶ πᾶ

πᾶ γὰρ οὐκ ἔβαν ἐγώ;

κούδεις ἐπισπάται με συμμαθεῖν τόπος.

ἰδού ἰδού ·

δοῦπον αὖ κλύω τινά.

Co 1. Lida traz lida sobre lida!

Onde, onde

Onde já eu não andei?

Lugar algum me atrai, para que dele eu saiba.

Mas olha, olha !

Ouçο agora algum ruído.

870

Ημ. ἡμῶν γε ναὸς κοινόπλουν ὁμιλίαν.

Co 2. Sim, nós, teus sócios, teus companheiros de nau.

Ημ. τί οὖν δῆ;

Co 1. Que há, pois?

Ημ. πᾶν ἐστίβηται πλευρὸν ἔσπερον νεῶν.

Co 2. Todo o flanco esquerdo das naus está rastreado.

Ημ. ἔχεις οὖν ;

Co 1. Então tens ...?

875

Ημ. πόνου γε πλήθος κούδεν εἰς ὄψιν πλέον.

Co 2. Um grande trabalho e nada mais para vermos.

*Ημ. ἀλλ' οὐδὲ μὲν δὴ τὴν ἀφ' ἡλίου βολῶν
κέλευθον ἀνὴρ οὐδαμοῦ δηλοῖ φανείς.*

Co 1. Mas o homem também não se mostra nenhures
no caminho que parte dos raios do sol.

Par estrófico: 879-914//925-960. Trímetros iâmbicos recitados por Tecmessa e inseridos entre a estrofe e a antístrofe: 915-924.

ΧΟΡΟΣ, ΤΕΚΜΗΣΣΑ

CORO, TECMESSA

στρ. Χο. τίς ἂν δῆτά μοι, τίς ἂν φιλοπόνων
 ἀλιαδᾶν ἔχων αὐπνοὺς ἄγρας
 ἢ τίς Ὀλυμπιάδων θεᾶν, ἢ ῥυτῶν
 Βοσπορίων ποταμῶν,
 τὸν ὠμόθυμον εἴ ποθι
 πλαζόμενον λεύσσειν
 ἀπύοι; σχέτλια γὰρ
 ἐμέ γε τὸν μακρῶν ἀλάταν πόνων
 οὐρίῳ μὴ πελάσαι δρόμῳ,
 ἀλλ' ἀμενηνὸν ἄνδρα μὴ λεύσσειν ὅπου.
 Τε. ἰὼ μοί μοι.
 Χο. τίνος βοή πάραυλος ἐξέβη νάπους;
 Τε. ἰὼ τλήμων.
 Χο. τὴν δουρίληπτον δύσμορον νύμφην ὅρῳ
 Τέκμησσαν, οἶκτῳ τῷδε συγκεκραμένην.
 Τε. οἴχωκ', ὄλωλα, διαπεπόρθημαι, φίλοι.
 Χο. τί δ' ἔστιν;
 Τε. Αἴας ὃδ' ἡμῖν ἀρτίως νεοσφαγῆς
 κεῖται, κρυφαίῳ φασγάνῳ περιπτυχῆς.
 Χο. ὦμοι ἐμῶν νόστων·
 ὦμοι, κατέπεφνες, ἄναξ,
 τόνδε συνναύταν, τάλας·
 ὦ ταλαίφρων γυνή.
 Τε. ὡς ὦδε τοῦδ' ἔχοντος αἰάζειν πάρα.
 Χο. τίνος ποτ' ἄρ' ἔπραξε χειρὶ δύσμορος;
 Τε. αὐτὸς πρὸς αὐτοῦ, δῆλον· ἐν γὰρ οἱ χθονὶ
 πηκτὸν τόδ' ἔγχος περιπετοῦς κατηγορεῖ.
 Χο. ὦμοι ἐμᾶς ἄτας, οἷος ἄρ' αἰμάχθης,
 ἄφαρκτος φίλων·
 ἐγὼ δ' ὅ πάντα κωφός, ὅ πάντ' αἰδρις,
 κατημέλησα. πᾶ πᾶ
 κεῖται ὁ δυστράπελος
 δυσώνυμος Αἴας;

//

Τε. οὔτοι θεατός· ἀλλά νιν περιπτυχέῃ

Co. Então quem? Que pescador laborioso
 em suas caçadas insones, ou que deusa
 dos olímpicos cumes, ou que rio corrente
 nos arredores do Bósforo,
 algures poderia vê-lo,
 peito cruel, vagando,
 e chamá-lo? Pois é triste
 que eu, um errante por longa labuta,
 não alcance o caminho propício
 nem veja onde se encontra o homem exangue.
 Te. Ai de mim, ai!
 Co. De quem é o grito próximo que vem do bosque?
 Te. Ai desgraçada!
 Co. Vejo a noiva Tecmessa, cativa de guerra,
 infortunada, aqui dissolvida em lamentos.
 Te. Amigos, estou morta, perdida, arruinada!
 Co. O que há?
 Te. Ajax jaz aqui recém-sacrificado
 envergado ao redor da espada nele oculta.
 Co. Ai de mim, meu regresso!
 Ai de mim, mísero senhor,
 este sócio de nau matas!
 Oh, mulher desgraçada!
 Te. Com ele neste estado, só posso chorar!
 Co. Mas pelas mãos de quem o infortunado agiu?
 Te. Pelas próprias, é evidente, pois esta espada
 presa ao chão acusa-o de cair sobre ela.
 Co. Ai de minha demência! Como te sangraste
 sem amparo amigo!
 E eu surdo de tudo e de tudo insciente,
 de ti descuidei! Onde, onde
 jaz aquele de árduo trato,
 Ajax, de árduo nome?

//

Te. Não pode ser visto! Mas eu o cobrirei

*φάρει καλύψω τῷδε παμπήδην, ἐπεὶ
 οὔδεις ἂν ὅστις καὶ φίλος τλαίῃ βλέπειν
 φυσῶντ' ἄνω πρὸς ῥίνας ἔκ τε φοινίας
 πληγῆς μελανθὲν αἶμ' ἀπ' οἰκείας σφαγῆς.
 οἴμοι, τί δράσω; τίς σε βαστάσει φίλων;
 ποῦ Τεῦκρος; ὥς ἀκμαῖος ἂν βαίῃ μολῶν
 πεπτῶτ' ἀδελφὸν τόνδε συγκαθαρμόσαι.
 ὦ δύσμορ' Αἴας, οἶος ὦν οἶως ἔχεις,
 ὥς καὶ παρ' ἐχθροῖς ἄξιος θρήνων τυχεῖν.*

//

*ἀντ. Χο. ἔμελλες, τάλας, ἔμελλες χρόνῳ
 στερεόφρων ἄρ' ἐξανύσειν κακὰν
 μοῖραν ἀπειρεσίῳ πόνων· τοῖά μοι
 πάννυχά καὶ φαέθοντ'
 ἀνεστέναζες ὠμόφρων
 ἐχθοδόπ' Ἀτρείδαις
 οὐλίῳ σὺν πάθει.
 μέγας ἄρ' ἦν ἐκεῖνος ἄρχων χρόνος
 πημάτων, ἦμος ἀριστόχειρ
 <χρυσοτύπων> ὄπλων ἔκειτ' ἀγῶν πέρι.*

Τε. ἰὼ μοί μοι.

Χο. χωρεῖ πρὸς ἡπαρ, οἶδα, γενναία δύη.

Τε. ἰὼ μοί μοι.

*Χο. οὔδεν' σ' ἀπιστῶ καὶ δις οἰμῶξαι, γύναι,
 τοιοῦδ' ἀποβλαφθεῖσαν ἀρτίως φίλου.*

Τε. σοὶ μὲν δοκεῖν ταῦτ' ἔστ', ἐμοὶ δ' ἄγαν φρονεῖν.

Χο. ξυναυδῶ.

*Τε. οἴμοι, τέκνον, πρὸς οἷα δουλείας ζυγὰ
 χωρούμεν, οἶοι νῶν ἐφεστάσι σκοποί.*

Χο. ὦμοι, ἀναλγήτων

*δισσῶν ἐθρόησας ἄναυδ'
 ἔργ' Ἀτρειδᾶν τῷδ' ἄχει.
 ἀλλ' ἀπείργοι θεός.*

Τε. οὐκ ἂν τάδ' ἔστη τῇδε μὴ θεῶν μέτα.

Χο. ἄγαν ὑπερβριθές γε τᾶχθος ἦνυσαν.

*Τε. τοιόνδε μέντοι Ζηνὸς ἡ δεινὴ θεὸς
 Παλλὰς φυτεύει πῆμ' Ὀδυσσεώς χάριν.*

*Χο. ἦ ῥα κελαινῶπα θυμῷ ἐφυβρίζει
 πολύτλας ἀνήρ,
 γελᾷ δὲ τοῖσδε μαινομένοις ἄχεσιν*

por completo com este manto ao seu redor,
 pois nenhum dos amigos seus suportaria
 vê-lo a jorrar o sangue negro da narinas
 e da chaga mortal por ele mesmo imposta.
 Ai de mim! Que farei? Que amigo te erguerá?
 Onde está Teucro? Como seria oportuna
 sua vinda pra recompor este irmão caído!
 Ajax infeliz! Como eras, como estás!
 Como és digno do pranto mesmo de inimigos!

920

//

Co. Ias, mísero, ias mesmo enfim,
 com duro coração, pôr fim a um funesto
 destino de penas infindas; tais os termos
 que ouvi por noites e dias
 gemeres com peito cruel,
 num estado mortal,
 cheios de ódio aos Atridas.
 Sim, aquele tempo era o grande princípio
 das dores, quando por armas áureas
 punha-se a disputa dos braços mais valentes.

930

935

Τε. Ai de mim, ai!

Co. Genuína agonia, sei, vai a teu fígado.

Τε. Ai de mim, ai!

Co. Não descreio, mulher, de teu segundo pranto;
 privada que foste agora de tal amado.

940

Τε. Podes isso supor; mas eu, bem o sentir.

Co. Eu concordo.

Te. Ai, filho, para que jugo de escravidão
 avançamos! Que guardas se põem sobre nós!

945

Co. Ai de mim! Nesta dor
 falaste dos feitos nefandos
 dos Atridas insensíveis.
 Mas que um deus os afaste!

Τε. Assim não se estaria, não fossem os deuses.

950

Co. Sim, tornaram o fardo pesado demais.

Te. Por causa de Odisseu, a filha de Zeus, Palas,
 deusa terrível, engendra este sofrimento.

Co. Por certo nos ultraja com ânimo negro
 o homem resistente,
 e escarnece destas dores enlouquecidas

955

πολὺν γέλωτα, φεῦ φεῦ,
ξύν τε διπλοῖ βασιλῆς
κλύοντες Ἄτρεϊδαι.

com grande escárnio, ai, ai!
E junto a ele os dois reis
Atridas a ouvi-lo.

960

936. < χρυσοτύπων > Campbell (ex. gr.) : < — ∪ ∪ — > Ll.- J (codd.)

ΧΟΡΟΣ

στρ. α' τίς ἄρα νέατος, ἐς πότε λή-
ξει πολυπλάγκτων ἐτέων ἀριθμός,
τὰν ἄπαστον αἰὲν ἐμοὶ δορυσσοή-
των μόχτων ἄταν ἐπάγων
ἂν τὰν εὐρώδη Τροίαν,
δύστανον ὄνειδος Ἑλλάνων;

ἀντ. α' ὄφελε πρότερον αἰθέρα δῦ-
ναι μέγαν ἢ τὸν πολύκοινον Ἴδαν
κεῖνος ἀνὴρ, ὃς στυγεράων ἔδειξεν ὄ-
πλων Ἑλλασιν κοινὸν Ἄρη.
ὦ πόνοι πρόγονοι πόνων·
κεῖνος γὰρ ἔπερσεν ἀνθρώπους.

στρ. β' ἐκεῖνος οὐ στεφάνων οὐ-
τε βαθειᾶν κυλίκων νεῖ -
μεν ἐμοὶ τέρψιν ὀμιλεῖν,
οὔτε γλυκὺν αὐλῶν ὄτοβον δυσ-
μόρῳ, οὔτ' ἐννυχίαν τέρψιν ἰαύειν·
ἐρώτων δ' ἐρώτων ἀπέπαυσεν, ὦμοι.
κεῖμαι δ' ἀμέριμνος οὕτως,
ἀεὶ πυκιναῖς δρόσοις
τεγγόμενος κόμας,
λυγρᾶς μνήματα Τροίας.

ἀντ. β' καὶ πρὶν μὲν ἐννυχίου δεῖ -
ματος ἦν μοι προβολὰ καὶ
βελέων θούριος Αἴας·
νῦν δ' οὗτος ἀνείτῃ στυγεράῳ δαί-
μονι. τίς μοι, τίς ἔτ' οὖν τέρψις ἐπέσται;
γενοίμαν ἵν' ὑλᾶεν ἔπεστι πόντῳ
πρόβλημ' ἀλίκλυστον, ἄκραν
ὑπὸ πλάκα Σουνίου,
τὰς ἱεράς ὅπως
προσείποιμεν Ἀθάνας.

CORO

Qual será o final? Quando cessará
este número dos anos muito errantes
que trazem sobre mim uma sempre infundável
desgraça de lutas de lanças
pela vasta terra de Tróia,
mísera desonra dos helenos?

Antes tivesse se abismado no amplo
Éter ou no Hades a muitos comum
aquele homem que aos gregos mostrou a Guerra
conjunta, de armas odiosas.
Ó penas, progênie de penas;
pois aquele arruinou os mortais.

Aquele não me concedeu
o prazer de profundos cálices
e guirlandas em meu convívio,
nem, desgraçado de mim, o som doce
dos aulos, nem o noturno prazer do sono;
e de amores, de amores privou-me, ai de mim!
E assim me deito sem cuidados
com cabelos sempre húmidos
de espesso e denso orvalho,
lembrança da triste Tróia.

Ájax impetuoso era antes
minha defesa contra flechas
e contra temores noturnos,
mas ele agora está largado a um deus
odioso. Qual prazer, qual ainda me resta?
Quisera estar onde o cabo silvoso avança
sobre o mar que o lava com ondas
sob o altiplano de Súnion,
para que nós saudássemos
Atenas, cidade sacra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cinco poemas foram tomados no segundo capítulo deste trabalho como casos de estudo para se pensar como alguns elementos de gênero se fazem presentes em passagens líricas das tragédias e de que forma são eles relevantes para o contexto em que se inserem. Assim, características de hinos e preces foram apontadas no párodo d'*As Traquínias*; elementos de peãs, ditirambos e himeneus, no canto astrófico (205-224) da mesma peça; marcas de odes epinícias, em seu primeiro estásimo; de uma canção de boas-vindas (*prosphonetikon*) no segundo estásimo ainda dessa tragédia; e de um lamento fúnebre, no primeiro *kommós* (808-882) de *Antígona*.

Quando se atenta para a incidência desses elementos nos passos líricos das tragédias selecionadas nesta pesquisa, dois gêneros merecem destaque, por sua presença mais marcante nessas passagens, em relação aos outros, dos quais não se ouvem senão ecos mais singelos. O primeiro deles é o hino; o segundo, o lamento. Se se pergunta pela causa da presença mais forte desses dois gêneros em relações aos outros, a única resposta que por ora pode ser oferecida é que a motivação para o seu emprego se dá em função do momento dramático em que os cantos que assumem esses elementos genéricos se encontram. À questão seguinte, a saber, por que afinal há tantas situações nessas tragédias, e em geral em todas as outras, que ensejam precisamente o uso desses elementos, não seria aqui o lugar adequado de responder²⁴¹. Isso, entretanto, não faz que aquela constatação da maior ocorrência de certos gêneros em detrimento de outros deixe

²⁴¹ Em relação ao lamento, por exemplo, ver Broadhead (1960, p. 310): “In the present state of our knowledge it is safer to assert with Pickard-Cambridge (*Dithyramb, Tragedy and Comedy*, p. 179) that since the stories selected by the tragic poets were generally stories of disaster and death, scenes of mourning were to be expected, and these would be naturally take their form ‘from the kind of mourning which was in vogue in contemporary Greek life or in the heroic age as recorded by Homer. No more than this is required to explain the κομμός and other forms of lamentation’”. Outra coisa, como diz o mesmo autor nesse mesmo passo, é se por a explicar por que histórias desse tipo eram selecionadas pelos tragediógrafos, como arrisca Ridgeway, ao alegar que o “θρήνος κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς can be traced back to a dramatic ritual performed at the tombs of dead heroes”.

de ser válida, pois ela permite ao menos que se ampliem de algum modo as análises efetuadas na primeira e na última seção do primeiro capítulo da primeira parte deste trabalho para outros poemas traduzidos em sua segunda, e que restam até aqui sem maiores comentários.

Assim, muitas das características expostas na análise do párodo d'*As Traquínias* aplicam-se igualmente ao terceiro estásimo (781-800) de *Antígona*, um hino a Eros, ao quinto estásimo (1115-52) da mesma peça, um hino a Dioniso, e ao segundo estásimo (693-718) de *Ájax*, um hino a Pã e a Apolo. Obviamente, esses quatro exemplares não são idênticos; em princípio, porque, como já dito, respondem a situações dramáticas distintas. No primeiro deles, já analisado, o Coro invoca o Sol e pede que ele indique onde está Héracles, cuja longa ausência atormenta Dejanira; no segundo, comentado brevemente na terceira seção do segundo capítulo, o Coro, após presenciar a violenta discussão entre Hêmon e Creonte, canta o poder universal do amor e, no plano particular do drama, responsabiliza-o pela contenda do pai com o filho, já que é sob a influência do amor que Hêmon ousa desafiar a autoridade paterna; no terceiro, um hino a Dioniso é cantado pelo Coro, quando Creonte, enfim, persuadido por Tirésias e depois de aconselhado pelos anciões, sai de cena para desfazer o que ordenara que fosse feito: enterrar Polinices e libertar Antígona, na tentativa de remediar os efeitos de seus decretos; no quarto, o Coro, iludido pela aparente mudança de intenção do herói, que nos versos imediatamente anteriores parecia afirmar sua desistência de cometer o suicídio, entoia um hino a Pã e a Apolo para que se unam a eles e deem expressão a sua alegria²⁴².

²⁴² Esses dois últimos são mencionados na segunda parte da introdução deste trabalho em conjunto com o canto astrófico (205-224) e o segundo estásimo d'*As Traquínias*, como exemplos de ironia trágica. Ver também a segunda e quarta seções do segundo capítulo da primeira parte.

Há também diferenças formais. O hino ao Sol, como se tentou mostrar, apresenta, além dos traços hínicos indicados, características de preces entoadas em um ambiente mais íntimo e pessoal. Quanto ao terceiro estásimo de *Antígona*, embora vários daqueles traços estejam ali presentes²⁴³, nele não se veem alusões ao parentesco do deus e pedidos expressamente formulados. Por outro lado, não só em sua alegria momentânea, mas justamente também no que toca ao pedido, o hino a Dioniso, mais marcadamente cultural, se assemelha ao hino a Pã e Apolo. Em ambos, pede-se que o deus apareça (μολεῖν 1144, προφάνηθ' 1149 *Ant.*; φάνηθ' 697 *Áj.*), o que é característico dos hinos convencionalmente chamados cléticos. Se a esses quatro poemas ainda se unirem tanto o párodo (100-161) de *Antígona*, “um hino de agradecimento aos deuses de Tebas: especificamente, ao Sol nascente (100-9), Ares (124-6, 138-140), Zeus (127-33, 141-47), Vitória (148-151), ao panteão (153-4) e Dioniso (154-5)”²⁴⁴, pela derrota e pela fuga do exército invasor argivo, quanto a segunda estrofe (604-14) do segundo estásimo da mesma peça, “um reverente, ainda que pessimista, apelo a Zeus”²⁴⁵, constante de um canto que reflete, numa alusão à casa dos labdácidas, sobre as desgraças que afetam gerações sucessivas e sobre a instabilidade dos negócios humanos, obtêm-se então, dentre os poemas selecionados

²⁴³ Como, por exemplo, “invocação pelo nome [do deus], listagem honorífica de seus atributos, poderes e epítetos (muitos em cláusulas relativas) (...), anáfora e linguagem universalizante”. Griffith (1999, pp. 255-6).

²⁴⁴ Griffith (1999, p. 139-40). Muito embora, como bem nota esse mesmo autor, a invocação direta seja dirigida apenas ao Sol, o que faz que Furley e Bremer (2001, p. 298-9) restrinjam o hino aos dez primeiros versos (100-9) do párodo. A propósito, ainda em relação a esse párodo, já que se trata nessas considerações finais de apontar em outros poemas traduzidos na segunda parte da pesquisa traços dos gêneros trabalhados no segundo capítulo da primeira, Griffith (1999, p. 140), novamente, mostra como uma série de imagens de competição atlética conferem a esse párodo um “sabor epinício”, gênero esse abordado na terceira seção do segundo capítulo. São elas: “corrida com armas e escudo (106-9), luta [“wrestling”] (125-6), lançamento de dardo (131), linha final (131-2), corrida de tochas (135), carros e carruagens (109, 140 e 149), grito de vitória (133, 148)”.

²⁴⁵ Essa estrofe, embora não seja mencionada como um exemplo de hino, é comparada por Griffith (1999, p. 227) ao hino a Zeus composto por Ésquilo: “Their reverent yet pessimistic appeal to Zeus recalls A. Ag. 160-83.”

para esta pesquisa, não menos do que seis nos quais são notados em maior ou menor grau esses elementos hínicos²⁴⁶.

Uma ampliação semelhante à que se efetuou acima com os hinos parece pode ser igualmente empreendida com o gênero do lamento fúnebre, estendendo-se a análise do primeiro *kommós* de *Antígona* (808-82), feita na primeira parte deste trabalho (seção 5, cap. 2) onde se expôs uma série de características gerais desse gênero, para outros poemas que se acham traduzidos na segunda parte da pesquisa. Um exemplo que, de imediato, poderia ser posto ao lado daquele canto de *Antígona* é justamente o segundo *kommós* (1261-1346) da mesma tragédia, no qual Creonte lamenta a morte de seu filho Hêmon, somando a esse, em seguida, o lamento por sua esposa, Eurídice, de cuja morte ele vem a tomar ciência no decorrer do próprio *kommós* (1282). As exclamações de dor, muitas em posições correspondentes das estrofes (ἰὼ 1261~1284, ὦ 1263~1283, ὦμοι~αἰαῖ 1265-1288, αἰαῖ αἰαῖ 1267~1290, οἴμοι 1271~1294, φεῦ 1276~1300), as repetições de palavras (ἴτω ἴτω 1328 e 1331), algumas combinadas em anáforas (ἐγὼ γάρ σ', ἐγὼ σ' ἔκκνον, ὦ μέλεος, // ἐγὼ, (...) 1319-20; δειλῆιος (...) // δειλαίᾳ (...) 1310-1) e a forma antifônica são elementos presentes característicos do lamento fúnebre presentes nesse *kommós* e já vistos na primeira parte do trabalho. O primeiro par estrófico (947-52) do quarto estásimo d'*As Traquínias*, no qual “o Coro começa a cantar um lamento a Dejanira e a Héracles”²⁴⁷, ela já morta e ele prestes a morrer, mostra figuras de repetição semelhantes (πότερα (...) // πότερα (...) 947-8, τάδε μὲν (...) // τάδε δὲ 951-2) e um sofisticado jogo de sonoridades com a sequência de sílabas breves e a aliteração em “π” do seu primeiro verso (πότερα πρότερον ἐπιστένω 947), que

²⁴⁶ Exemplos de passagens hínicas nas outras peças de Sófocles são: em *Édipo Rei*: 151-215 (a Apolo, Ártemis e Dioniso); em *Filoctetes*: 391-402 (à Terra, Γῆ) e 827-32 (ao Sono); *Édipo em Colono*: 1085-95 (a Zeus, Atena e Apolo e Ártemis) e 1556-1578 (a *Aidoneu*). Para listas dessas passagens em Ésquilo (10 exemplos) e em Eurípides (28 exemplos), ver Furley e Bremer (2001, pp. 279 e 312).

²⁴⁷ Easterling (1982, p. 193).

caracterizam o estado de ansiosa excitação²⁴⁸ do Coro, e com o término dos três versos da primeira estrofe em vogal longa do mesmo timbre (ἐπιστένω, παραιτέρω, δυστάνω) e ecos de finais de palavras no versos da primeira antístrofe (ἔχομεν/μένομεν 950/951, ἔχειν/μέλλειν 952)²⁴⁹; abandonando a seguir o lamento para, na segunda estrofe, expressar “seu desejo de escapar do horror iminente, a visão de Héracles em agonia” e, na antístrofe correspondente, não tendo sua vontade se cumprido, tecer “um comentário sobre a procissão quando ela de fato aparece em cena, com o herói carregado imóvel em uma liteira”²⁵⁰. Por fim, no segundo *kommós* (879-960) de *Ájax*, quando o Coro volta a se unir, depois de procurar pelo filho de Têlamon em dois grupos separados no epipárodo imediatamente anterior, ainda reclamando do malogro de sua busca infrutífera, Tecmessa, sem ser vista por eles, entra em cena (891), descobre o corpo de seu marido e inicia a partir de então um lamento compartilhado pelo Coro com mais uma série de correspondências e repetições²⁵¹: τίς ἄν ... τίς ἄν ~ ἔμελλες ... ἔμελλες (879~925), ὠμόθυμον ~ ὠμόφρων (885-930), ἰὼ μοί μοι (891~937), ἰὼ τλήμων ~ ἰὼ μοί μοι (893~ 939), ὦμοι (900~946), πᾶ πᾶ²⁵² ~ φεῦ φεῦ (912~958).

Assim como no caso dos hinos, em que, além dos pontos comuns, certas diferenças peculiares a cada exemplo surgiram, variações podem também ser observadas nos poemas citados acima. A mais expressiva delas parece se dar em relação a quem profere esses lamentos. Enquanto o segundo *kommós* de *Antígona*, por ser entoado por quem sobreviveu às mortes da esposa e do filho, se mostra mais próximo das convenções do gênero do que o primeiro *kommós* da tragédia, conduzido pela

²⁴⁸ Ver Davies (1991, pp. 221-2), Esq. Ag. 268, com comentários de Fraenkel (1950) e Webster (1936, p. 161, nota 1).

²⁴⁹ Esses dois últimos jogos sonoros foram apontados em exame de qualificação pelo professor Trajano Vieira.

²⁵⁰ Easterling (id, ibid.).

²⁵¹ “There is much repetition of words and sounds in the corresponding positions or lines, a feature which may have been characteristic of a formal dirge.” Garvie (1998, p. 209).

²⁵² Aqui já um eco do epipárodo anterior, que traz não só essa expressão (πᾶ πᾶ // πᾶ 867-8), como também um poliptoto com aliteração igualmente em “π” (πόνος πόνω πόνον 866).

própria personagem que está prestes a morrer; o contrário ocorre quando se atenta para o sexo de quem canta cada um desses lamentos, já que Antígona, como personagem feminina, insere-se nesse papel de modo mais adequado do que Creonte, personagem masculino. Feminino também é o Coro d'As *Traquínias*, mas, por outro lado, não reparte suas lamentações com nenhum outro personagem, fazendo que nesse caso desapareça do poema a antifonia, marca peculiar dos lamentos. A antifonia volta a aparecer no citado *kommós* de *Ájax*, porém, nesse lamento, a despeito de ter sido Tecmessa a descobridora do cadáver do herói, é o Coro, de personagens novamente masculinos, que dirige de modo mais proeminente, em versos líricos, suas lamentações, às quais Tecmessa, não sem emoção, responde em trímetros jâmbicos. São lamentos, pois, cantados ora pela própria donzela prestes a morrer, ora pelo pai abandonado pelos familiares mortos – esses dois últimos sendo respondidos pelo Coro - ora por um Coro de moças sem respostas de um personagem individual, ora por um Coro masculino com respostas de uma personagem feminina.

Essas variações mostram-se típicas das tragédias, e estudiosos com frequência comentam como elas são operadas por seus autores. As conclusões do estudo de Rutherford sobre o uso trágico do peã parecem valer não só para os hinos em geral, como argumentam Furley e Bremer, mas também para os lamentos. Aquele estudo mostra

“como esta forma tradicional (o peã) - em cultos normalmente cantada por um Coro de homens jovens representando sua polis em adoração a Apolo – era usada livremente pelos tragediógrafos para cumprir as demandas de um contexto particular: no drama achamos peãs cantados por mulheres, por um único indivíduo ('solo paians'), peãs cantados para divindades do mundo inferior, em poucas palavras, uma extensão inteira de aplicações que provavelmente não correspondiam a nada no culto real.”²⁵³

²⁵³ Furley e Bremer (2001, p. 276). Para essas variações em relação ao próprio gênero do lamento, ver Swift (2010, p. 322): “Despite the prevalence of lament in tragedy, we rarely find lamentation of a form which directly represents the ritual lamentation of the greek funeral. Rather, the lament is usually twisted in some way: for example, the mourner may be lamenting in isolation rather than a part of a group; the

Estabelecida essa relação entre dois poemas comentados na primeira parte do trabalho e outros, traduzidos na segunda, resta indagar se seria possível fazer algo similar com os dois capítulos iniciais da pesquisa, isto é, estabelecer algum tipo de relação segura entre os gêneros trabalhados no segundo capítulo da primeira parte e os metros e estruturas estróficas analisados no primeiro. Quando, por exemplo, se analisou o párodo d’*As Traquíncias* (cap. 2, seção 1), comentou-se que o primeiro par estrófico do poema, no qual se encontrava o hino ao Sol, era inteiramente formado por dáctilo-epitritos, metro que, por sua solenidade, mostrava-se particularmente apropriado para a composição de obras nesse gênero²⁵⁴. Ocorre que os outros cinco poemas, postos ao lado daquele e classificados acima como hinos, não são compostos nesse metro, mas numa variação tamanha que se torna difícil deles extrair qualquer unidade significativa²⁵⁵. Por outro lado, esses mesmos dáctilos-epitritos são vistos em outros passos que, por certo, hinos não são²⁵⁶. Se a respeito dos metros dos hinos na tragédia, cuja quantidade de exemplares dentre os poemas selecionados para este trabalho mostrava-se mais significativa, é duvidoso concluir algo, a situação se agrava quando se busca extrair conclusões da mesma natureza para os gêneros tratados nas três seções seguintes – peã, ditrambo, canto nupcial, epinício e canção de boas-vindas –, visto que se deixam ver de modo ainda mais efêmero, não permitindo, pois, que se façam

lament may be sung by the actual person who is about to die, or the body itself may be absent, isolating the lament from the funeral ritual with which it is normally associated. Tragedy’s perversion of ritual normality is hardly unique to lamentation.” Para outros lamentos relevantes em outras tragédias, ver: Sófocles: *Édipo em Colono*, 1670 ss.; *Electra*: 823 ss. Ésquilo: *Sete contra Tebas*, 875-960, 961-1004; *Coéforas*: 306-465; *Persas*: 256-89; 1002 ss. Eurípides: *Suplicantes*, 798 ss., 1114 ss.; *Troianas*, 1216 ss., 1287 ss.; *Hipólito*, 811 ss. Para um comentário sobre cada uma dessas passagens, ver Broadhead (1960, Appendix IV, pp. 310-317).

²⁵⁴ Ver nota 94.

²⁵⁵ O máximo que se poderia dizer das passagens que foram aqui reunidas sob o gênero dos hinos é que os *cola* que as constituem se subsumiriam à categoria geral dos metros eólicos, o que não significa muito, já que esses metros são usados em variados contextos de gênero. Para uma análise mais detida de cada verso desses poemas, ver escansão e glossário métrico nos apêndices.

²⁵⁶ Nos poemas de Estesícoro, por exemplo, e nas odes epinícias de Píndaro, das quais metade se constrói com esse metro. Ver Itsumi (2008, pp. 3-8).

generalizações acerca de seu metro e sua forma estrófica por meio da comparação de exemplos retirados deste trabalho.

Esse quadro, entretanto, altera-se em certa medida quando se atinge o último gênero analisado nesse trabalho. Dos quatro lamentos citados nessas considerações finais, dois deles – o segundo *kommós* de *Antígona* e o segundo *kommós* de *Ájax* - apresentam quantidade considerável de dochmiacos em sua composição. Esse metro, com efeito, é dos poucos cujo uso pode ser atribuído a um tipo mais determinado de atmosfera²⁵⁷. West fala de seu tom sempre urgente e emocional, e Garvie, em comentário sobre o referido *kommós* de *Ájax*, chega mesmo a conectá-lo ao lamento trágico²⁵⁸. Essa constatação mostra-se relevante para esse trabalho, pois, no primeiro capítulo da sua primeira parte, afirmou-se que, ao menos em contextos que permitem uma classificação inequívoca, como nas passagens em que são usados em sequência sistemática, o emprego dos dochmiacos parecia ser uma inovação dos poetas trágicos. Que, por outro lado, três dos quatro lamentos citados sejam, para usar a distinção aristotélica das partes corais da tragédia²⁵⁹, chamados de *kommoí* não é de se estranhar, uma vez que, como se viu, a antifonia é uma característica dos lamentos e o *kommós* é definido na *Poética* de Aristóteles como um treno de que tomam parte, em comum, o Coro e a cena.²⁶⁰ É claro que, apesar da definição da *Poética*, feita aliás em um capítulo de cuja autoria há consideráveis suspeitas²⁶¹, nem todas as passagens que são convencionalmente chamadas *kommoí* são de fato *thrēnoi*, entendidos como lamentos

²⁵⁷ Webster (1936, p. 136-7) fala, por exemplo, dos datílicos como um metro rápido vinculado a momentos de grande excitação.

²⁵⁸ West (1982, p. 108): “Their tone is always urgent or emotional”. Garvie (1998, p. 209): “The metre of the lyrics is largely dochmiac, the characteristic metre of tragic lamentation.” Webster (1936, p. 141) já fazia essa associação: “The dochmiac is particularly the metre of lament, (...)”.

²⁵⁹ No capítulo 12 da *Poética*, as três partes corais da tragédia são chamadas de πρόοδος, στάσιμον e κομμός.

²⁶⁰ κόμμος δὲ θρήνος κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς. (1452b 24).

²⁶¹ Ver nota 211.

fúnebres acompanhados de batidas no peito e outras manifestações físicas de dor²⁶². Não é por outra razão que alguns helenistas costumam adotar o termo mais geral “*amoibaion*” para classificar diálogos líricos com troca de interlocutores, mas não necessariamente em uma ocasião de funeral. Ainda assim, não deixa de ser significativo que o primeiro *kommós* de *Ájax* e o diálogo entre Héracles, Hilo e o Ancião tenham justamente aquelas duas características, a saber, a forma antifônica e o emprego inequívoco de docmíacos. A primeira dessas passagens, com os motivos do riso escarnecedor e da apóstrofe aos elementos da natureza, já foi comparada na seção cinco ao lamento de Antígona e, ainda que não seja propriamente um lamento fúnebre, pois, em vez de lastimar sua morte, como Antígona, *Ájax* clama por ela, esse tema se faz presente com as aflições que naturalmente lhe acompanham. O mesmo se dá na segunda passagem citada, em que Héracles, em total agonia causada pelo manto enviado por Dejanira, implora igualmente pelo fim da sua vida. Broadhead, no Apêndice (IV) dos seus comentários a *Os Persas* de Ésquilo, elabora uma tabela de proporções entre os *kommói* das tragédias restantes e os *thrēnoi* propriamente ditos, “termo sob o qual podemos incluir, para o propósito dessa discussão, o que Cornford chama de quasi-threnoi e queixas”²⁶³. Ao que tudo indica, pelo menos nessa categoria parece que estes dois últimos exemplos podem ser incluídos.

²⁶² Há, na segunda estrofe do primeiro estásimo (624-33) de *Ájax*, uma descrição imaginada do comportamento da mãe de *Ájax* ao saber do destino de seu filho, a qual, como descrição e não execução, se mostra fiel a essas convenções: “cantos fúnebres, fúnebres, // e prantos de rouxinol, ave de lástimas, // a infeliz não conterà, mas canções estridentes // vai chorar, e com estrondo socos cairão em seu peito, // e haverá rasgos de cabelo grisalho.

²⁶³ Broadhead (1960, p. 310).

APÊNDICE I – Escansão do poemas traduzidos.

TRAQUÍNIAS

PÁRODO (94 – 140)

Primeiro par estrófico: 94 - 102 ~ 103 - 111

94/103	⊔ - ⊔ - - ⊔ ⊔ - ⊔ ⊔ -	<i>x e D</i>
95/104	- - ⊔ - - - ⊔ ⊔ - ⊔ ⊔ -	<i>x e x D</i>
96/105	- ⊔ ⊔ - ⊔ ⊔ - -	<i>D x</i>
97/106	- ⊔ - - - ⊔ - -	<i>E x</i>
98/107	- ⊔ ⊔ - ⊔ ⊔ -	<i>D</i>
99/108	- - ⊔ - - - ⊔ ⊔ - ⊔ ⊔ -	<i>x e x D</i>
100/109	- - ⊔ - - - ⊔ -	<i>x E</i>
101/110	- - ⊔ - - - ⊔ -	<i>x E</i>
102/111	- - ⊔ - - - ⊔ - <u>⊔</u>	<i>x E x</i>

Segundo par estrófico: 112 – 121 ~ 122 – 131

112/122	- ⊔ ⊔ - ⊔ ⊔ - <u>⊔</u>	<i>D x</i>
113/123	- ⊔ ⊔ - ⊔ ⊔ - -	<i>D x</i>
114/124	- ⊔ ⊔ - ⊔ ⊔ - -	<i>D x</i>
115/125	- ⊔ ⊔ - ⊔ ⊔ -	<i>D</i>
116/126	- - ⊔ - - ⊔ ⊔ -	<i>ia ch</i>
117/127	⊔ - ⊔ - - ⊔ ⊔ -	<i>ia ch</i>
118/128	⊔ ⊔ ⊔ ⊔ - - ⊔ ⊔ -	<i>ia ch</i>
119/129	- ⊔ ⊔ - ⊔ - ⊔ -	<i>˘gl</i>
120/130	- ⊔ ⊔ - ⊔ - ⊔ -	<i>˘gl</i>
121/131	- ⊔ ⊔ - ⊔ - -	<i>ar</i>

Epodo: 132 - 140

132	- ⊔ - - ⊔ -	<i>2 ia sinc.</i>
133	- ⊔ - ⊔ - ⊔ -	<i>lk</i>
134	⊔ - ⊔ - ⊔ - ⊔ -	<i>2 ia</i>
135	⊔ - ⊔ - ⊔ - ⊔ -	<i>2 ia</i>
136	- - ⊔ - ⊔ - -	<i>2 ia cat.</i>
137	⊔ - ⊔ - ⊔ - ⊔ - ⊔ - ⊔ -	<i>2 ia</i>
138	⊔ - ⊔ - - ⊔ - ⊔ - -	<i>2 ia sinc. cat.</i>
140	⊔ - - - ⊔ - ⊔ - -	<i>3 ia sinc. cat.</i>

CANTO CORAL ASTRÓFICO (205 – 224).

205	UU U – U – U –	<i>lk.</i>
206	U – U – UU U –	<i>2 ia. sinc.</i>
207	U – U – U – U – U – U –	<i>3 ia.</i>
208	U – – – U – U – –	<i>3 ia. sinc. cat.</i>
209	U – – – U –	<i>2 ia. sinc.</i>
210	U – U – – U –	<i>2 ia. sinc.</i>
211	– UU U – – U –	<i>2 ia. sinc.</i>
212	U – U – U – U –	<i>2 ia.</i>
213-214	– UU – UU – UU – UU – UU –	<i>D⁴</i>
215	– U – U – –	<i>ith.</i>
216	– UU – U – U –	<i>ch ia</i>
217	U – U – U – U – U – U –	<i>3 ia.</i>
218	U – UU UU – –	<i>2 ia. sinc.</i>
219a	– –	<i>esp. (ou ‘extra metrum’)</i>
219b	U – U – U – U –	<i>2 ia.</i>
220	U – U – U – –	<i>2 ia. cat.</i>
222	U – U – – –	<i>2 ia. sinc.</i>
223	UU U – U – U –	<i>lk</i>
224a	U – U – U – –	<i>2 ia. cat.</i>
224b	U – U – U – –	<i>2 ia. cat.</i>

PRIMEIRO ESTÁSIMO (497-530)

Par estrófico: 497 - 506 ~ 507 – 516.

497/ 507-8	UU – UU – UU – UU – – – U –	<i>2 an ia</i>
498/ 509	– U – –	<i>e x</i>
499-500/510	UU – UU – UU – UU – U – U –	<i>2 an ia</i>
501/ 511	– UU – UU – –	<i>D x</i>
502/ 512	– U – – – UU – UU – –	<i>e x D x</i>
503/ 513	– UU – UU – –	<i>D x</i>
504/ 514	UU – UU – UU – UU –	<i>2 an</i>
505/ 515	U – – – U – U – U –	<i>3 ia. sinc.</i>
506/ 516	– UU – U – –	<i>ar</i>

Epodo: 517 – 530.

517	∘ – ∘ ∘ – ∘ –	tl	
518	– ∘ ∘ –	ch	
519	– – – ∘ ∘ – ∘ ∘ – –	ph ^d	
520	– – ∘ – – – ∘ ∘ – ∘ ∘ –	x e x D	
521	– ∘ ∘ – ∘	d x	
522	– ∘ ∘ – ∘ ∘ – –	D x	
523	– – – ∘ – –	2 ia sinc. cat.	264
524	– – – ∘ – –	2 ia sinc. cat.	
525	– ∘ ∘ – – ∘ – ∘ – –	ch. ith	
526	∘ – ∘ – – ∘ – ∘ – –	3 ia sinc. cat.	
527	∘ – ∘ – – ∘ – ∘ – –	3 ia sinc. cat.	
528	∘ – ∘ – ∘ – < ∘ – >	3 ia	
529	– ∘ – ∘ ∘ – ∘ –	gl	
530	– ∘ – ∘ ∘ – –	ph	

SEGUNDO ESTÁSIMO (633-662)

Primeiro par estrófico: 633 - 639 ~ 640 – 646.

633-4/ 640-1	<u>∘</u> – ∘ ∘ – ∘ – ∘ – ∘ – ∘ – ∘ –	tl 2ia	
635/642	– – ∘ ∘ – ∘ ∘ – ∘ – ∘ – –	tl ^d ia [^]	
636/ 643	– ∘ ∘ – – –	dod “prol.” ²⁶⁵	
637/ 644	<u>∘</u> – ∘ ∘ – – – ∘ –	r [^] ia.	
638-9/ 645-6	– – – – ∘ ∘ – ∘ – ∘ – ∘ – –	tl ^{..} 2 ia cat.	

Segundo par estrófico: 647 - 654 ~ 655 - 662.

647/ 655	∘ ∘ – ∘ ∘ – ∘ – – –	[~] tl [^] ia [^]	
648/ 656	∘ ∘ – ∘ ∘ – ∘ – ∘ – –	[~] tl ia [^]	
649/657	<u>∘</u> – ∘ <u>∘ ∘</u> ∘ ∘ ∘ ∘ –	2 ia	
650/658	∘ – ∘ – ∘ – ∘ – ∘ – –	3 ia cat.	
651/659	– ∘ – ∘ – ∘ –	2 ia sinc.	
652/ 660	<u>∘</u> – ∘ – ∘ – ∘ –	2 ia	
653/661	– – – – –	2 mol.	
654/ 662	– ∘ – ∘ ∘ ∘ – – ∘ –	3 cr.	

²⁶⁴ Dale (1948, p. 100) associa esses dois versos (523, 524) ao metro crético (– ∘ –), mas é importante notar que o crético pode ser uma forma sincopada do metro jâmbico. Como esses versos iniciam uma nova seção no epodo, em que predominam jâmbicos, parece preferível classificá-los como dímetros jâmbicos sincopados cataléticos. A própria Dale nessa mesma passagem afirma que a primeira sílaba longa do primeiro metro “é como a *anceps* inicial de um metro jâmbico” e cita a correspondência: – – – ∘ – – ~ ∘ – – ∘ – – no *Ion* 190 ~ 201. Ver Pohlsander (1964, pp. 137-8).

²⁶⁵ “prol.”, i.e., prolongado, uma tradução para o que os comentadores de língua inglesa chamam de “dragged” para nomear o fenômeno do alongamento da penúltima sílaba de alguns metros eólicos que, em vez de terminarem do modo esperado (... ∘ –), efetuam este prolongamento “arrastado” (... – –).

TERCEIRO ESTÁSIMO (821-861)

Primeiro par estrófico: 821 - 830 ~ 831 - 840.

821/ 831	<u>—</u> — — — — — — — — — —	<i>x e x D</i>	
822/ 832	— — — — — — — — — —	<i>x D x</i>	
823/ 833	— — — — — — — — — —	<i>e x e x</i>	
824/ 834	<u>—</u> — — — — — — — — — —	<i>3 ia</i>	
825/ 835	— — — — — — — — — —	<i>3 ia</i>	
826a/ 836a	— — — — — — — — — —	<i>ar</i>	
826b/ 836b	— — — — — — — — — —	<i>tr</i>	
827/837	— — — — — — — — — —	<i>kδ</i>	266
828/838	— — — — — — — — — —	<i>kδ</i>	
829/839	— — — — — — — — — —	<i>δ</i>	
830/ 840	— — — — — — — — — —	<i>2 ia cat.</i>	

Segundo par estrófico: 841 - 850 ~ 852 - 861.

841/ 852	— — — — — — — — — —	<i>gl</i>	
842a/ 853a	— — — — — — — — — —	<i>D x</i>	
842b/ 853b	— — — — — — — — — —	<i>2 ia cat.</i>	
843/ 854	— — — — — — — — — —	<i>ph</i>	
844/ 855	— — — — — — — — — —	<i>gl</i>	
845/ 856	<u>—</u> — — — — — — — — — —	<i>ia gl</i>	
846/ 857	— — — — — — — — — —	<i>kδ</i>	
847/ 858	— — — — — — — — — —	<i>kδ</i>	
848/ 859	— — — — — — — — — —	<i>tl “prol.”</i>	
849/ 860	— — — — — — — — — —	— — — — — <i>2 ch</i>	267
850/ 861	— — — — — — — — — —	<i>dod. “prol.”</i>	

²⁶⁶ Ou dois créticos, o segundo deles “prolongado”. O mesmo vale para o verso seguinte e para os versos 846/ 857 e 847/ 858.

²⁶⁷ A partir do verso 846, essa estrofe apresenta, segundo West (1982, p. 120), elementos inclassificáveis (“... things that is no use trying to label”).

CORO e AMA. *Kommós* astrófico (880-95)

880	∘ — — ∘ —	δ
881	— — ∘ — — — ∘ — — — ∘ —	3 ia.
882	— — ∘ — ∘ — ∘ —	3 ia.
883	— — — ∘ ∘ — ∘ —	gl.
884	∘ — ∘ — ∘ — ∘ —	2 ia.
885	— ∘ ∘ — ∘ ∘ [^] —	D ²⁶⁸
886	∘ ∘ — ∘ ∘ — ∘ ∘ — ∘	[∞] D x
887	— ∘ — ∘ — —	2 ia sinc. cat.
888	∘ — ∘ — ∘ — ∘ — ∘ — ∘ —	3 ia
889	∘ — ∘ — — — ∘ — ∘ — ∘ —	3 ia.
890	∘ — — ∘ — —	2 ia sinc. cat. ²⁶⁹
891	— — ∘ — — — ∘ — — — ∘ —	3 ia
892	∘ — — ∘ — —	2 ia sinc. cat.
893	∘ ∘ ∘ ∘ ∘ ∘ —	δ
894	∘ ∘ — ∘ — ∘ — —	2io ⁺
895	∘ — ∘ — ∘ — —	2 ia cat.

QUARTO ESTÁSIMO (947-970)

Primeiro par estrófico: 947 - 949 ~ 950 – 952.

947/950	∘ ∘ ∘ ∘ ∘ ∘ ∘ — ∘ —	2ia
948/ 951	∘ ∘ ∘ ∘ ∘ ∘ ∘ — ∘ —	2ia
949/952	— ∘ ∘ — ∘ — — —	dod [^] ia [^]

Segundo par estrófico: 953 - 961 ~ 962 - 970.

953-4/ 962-3	— — ∘ ∘ — ∘ — <u>—</u> — ∘ — ∘ — ∘ — ∘ — —	tl. 3 ia cat.
955/964	<u>—</u> — ∘ — ∘ — ∘ — ∘ — ∘ —	3 ia
956/ 965	— — ∘ — ∘ — ∘ —	3 ia.
957/966	<u>—</u> — ∘ ∘ — ∘ — [^] —	hag.
958/ 967	— ∘ — ∘ — ∘ —	2 ia sinc
959/ 968	<u>—</u> — ∘ ∘ — — — ∘ ∘ —	2 anap.
960/969	<u>—</u> — ∘ ∘ — ∘ — —	hag.
961/970	— ∘ — ∘ — —	2 ia sinc.cat.

²⁶⁸ Ou δ — ∘ ∘ — ∘ ∘ ∘, mantendo-se a sílaba breve (daqui em diante se,pre marcada deste modo: [^] —) no fim do *colon* e não uma longa marcando o fim do período.

²⁶⁹ Ou 2 *baq.*, não mais associando-o com os jâmbos da estrofe, mas dando-lhe um caráter mais autônomo que, no entanto, faria ecoar a primeira parte dos docmíacos, também presentes nesse canto. O mesmo vale para 892.

HÉRACLES, ANCIÃO, HILO (1004-1043)

Par estrófico : 1004 – 1017 ~ 1023– 1043. [“Mesode” 1018 – 1022]

1004a/ 1023	– –	<i>extra metrum</i>
1004b/ 1023a	– <u>UU</u> – <u>U</u> –	δ
1005a/ 1024	– <u>UU</u> – <u>U</u> –	δ
1005b/ 1025	– <u>UU</u> – <u>U</u> –	δ
1006/ 1026	<u>UU</u> <u>UU</u> – – –	δ
1007/ 1028	– – – – – – – –	2 <i>an</i>
1008/ 1029	<u>UU</u> – <u>UU</u> –	<i>an</i>
1009/ 1030	<u>UUUUUUUU</u> – <u>U</u> –	<i>gl.</i> ²⁷⁰
1010/ 1031	– – – <u>UU</u> – <u>UU</u> – – – <u>UU</u> – –	6 <i>da</i>
1011/ 1033	– <u>UU</u> – – – <u>UU</u> – <u>UU</u> – <u>UU</u> – –	6 <i>da</i>
1012/ 1035	– <u>UU</u> – <u>UU</u> – <u>UU</u> – <u>UU</u> – <u>UU</u> – –	6 <i>da</i>
1013/ 1037	– <u>UU</u> – <u>UU</u> – – – <u>UU</u> – <u>UU</u> – –	6 <i>da</i>
1014/ 1040	– – – – – <u>UU</u> – <u>UU</u> – <u>UU</u> – –	6 <i>da</i>
1015a/ 1041a	– –	<i>extra metrum</i>
1015b-16/1041b-42	– <u>UU</u> – – – – <u>UU</u> – <u>U</u> –	2 δ
1017/1043	– <u>UU</u> – – – – <u>UU</u> – <u>U</u> –	2 δ

[1018 – 1022 – UU – UU – UU – UU – UU – – 6 *da*]

²⁷⁰ Classificação duvidosa, pois não é de se esperar um glicônico com a dissolução da primeira longa do coriambo.

ANTÍGONA

PÁRODO EPIRREMÁTICO (100 – 161)

Primeiro par estrófico: 100 - 109 ~ 117 - 126

100/117	– ◡ – ◡ ◡ – ◡ –	<i>gl</i>
101/118	– ◡ – ◡ ◡ – ◡ –	<i>gl</i>
102/119	– – – ◡ ◡ – ◡ [^] _–	<i>gl</i>
103/120	◡ – – ◡ – ◡ ◡ –	<i>gl</i> ''
104/121	– ◡ – ◡ ◡ – – –	<i>gl</i> “ <i>prol.</i> ”
105/122	– ◡ – ◡ ◡ – ◡ – [^] _–	<i>hi</i>
106/123	– – – <u>◡</u> – ◡ ◡ –	<i>gl</i> ''
107/124	– ◡ – ◡ – ◡ ◡ –	<i>gl</i> ''
108/125	◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ – ◡ ◡ –	<i>gl</i> ''
109/126	– – – ◡ ◡ – –	<i>ph</i>

Estrofes anapêsticas: 110 - 116, 127-133.

Segundo par estrófico: 134 - 140 ~148 - 154.

134/148	– ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ – –	<i>ar</i> ^{2d}
135/149	– ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ – –	<i>ar</i> ^{2d}
136/150	– – – ◡ ◡ –	<i>dod</i> ''
137/151	– – – – – ◡ ◡ –	<i>gl</i> ''
138/151	– ◡ – – ◡ [^] _–	<i>2 cr</i>
139/152	– ◡ ◡ – – ◡ ◡ –	<i>2 ch</i>
140/153	– ◡ ◡ – – ◡ ◡ –	<i>2 ch</i>
141/154	– – ◡ ◡ – –	<i>r</i>

Estrofes anapêsticas: 141 - 147, 155- 161.

PRIMEIRO ESTÁSIMO (332-375)

Primeiro par estrófico: 332 - 341 ~ 342 - 351

332/342	— ∪ ∪ — ∪ — ∪ —	˘ gl
333/343	— — — ∪ ∪ — ∪ —	gl
334/344	— <u>∪</u> — ∪ ∪ — ∪ —	gl
335/345	— — — ∪ ∪ — ∪ —	gl
336/346	— — ∪ — ∪ ∪ — —	hag˘
337/347	∪ — ∪ — ∪ — ∪ —	2 ia
338/348	∪ — ∪ — ∪ — —	2 ia cat.
339/349	— ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪	4 da
340/350	— ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪	4 da
341/351	— — — ∪ — ∪ — —	3 ia sinc. cat.

Segundo par estrófico: 353 – 364 ~ 365 – 375

353/365	<u>∪</u> — ∪ ∪ — ∪ ∪ —	x D
354/366	∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ —	x D
355/367	<u>∪ ∪</u> — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ — —	<u>∪ ∪</u> D x e ^
357/368	∪ — ∪ — — ∪ —	2 ia. sinc. (x e e)
359/369	∪ — ∪ — — ∪ —	2 ia. sinc. (x e e)
360/370	— ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ — ∪ — ∪ —	3 ia. sinc. (e x e x e)
361/371	∪ — ∪ — — ∪ —	2 ia. sinc. (x e e)
362/372	— ∪ — ∪ — ∪ —	2 ia. sinc. (E)
363/374	∪ — ∪ — ∪ — ∪ —	2 ia (x e x e)
364/375	— ∪ — —	tr (e x)

SEGUNDO ESTÁSIMO (582-625)

Primeiro par estrófico: 582 - 593 ~ 594 – 603.

582/594	— — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ — ∪ — —	x D x e x
584/595	— ∪ — <u>∪</u> — ∪ ∪ — ∪ ∪ — —	e x D x
585/596	— ∪ — — — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ — <u>^</u>	e x D x e ^
586/598	∪ — ∪ — ∪ — ∪ <u>^</u>	x E (2 ia.)
587/ 599	— ∪ — ∪ — ∪ —	E (2 ia. sinc.)
588/600	— — ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ <u>∪ ∪</u> ∪ — ∪ —	3 ia
590/601	∪ — — — ∪ —	2 ia sinc.
591/602	∪ — — — ∪ — ∪ — ∪ —	3 ia sinc.
593/603	∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — —	3 ia cat.

Segundo par estrófico: 604 – 614 ~ 615 – 625.

604/615	⏟ – – ∪ ∪ – ∪ –	<i>gl</i>
605/616	– ⏟ – ∪ ∪ – ∪ – –	<i>hi</i>
606/617	– – ∪ ∪ – – ∪ ∪ – ∪ – –	<i>hag^c</i>
607/618	– – ∪ ∪ – ∪ – / – ∪ ∪ – ∪ – –	<i>tl / ar²⁷¹</i>
608/619	– ∪ ∪ – – ∪ ∪ – ∪ – –	<i>ar^c</i>
609/620	∪ ∪ – ∪ – –	<i>^ar²⁷²</i>
610/621	– ∪ ∪ – – ∪ – –	<i>ar</i>
611/622	∪ ∪ – ∪ – ∪ – –	<i>“hag²⁷³</i>
612/623	– – ∪ ∪ – ∪ –	<i>tl</i>
613/624	∪ ∪ ∪ – ∪ – –	<i>ith</i>
614/625	– – ∪ ∪ – – ∪ ∪ – ∪ – –	<i>hag^c</i>

TERCEIRO ESTÁSIMO (781-800)

Par estrófico: 781 - 790 ~ 791 – 800.

781/791	∪ – ∪ – – ∪ ∪ –	<i>ia cor. (gl“)²⁷⁴</i>
782/792	∪ – ∪ – – ∪ ∪ – –	<i>ia cor. – (hi“)</i>
783/793	∪ – ∪ ∪ – ∪ – –	<i>hag</i>
784/794	∪ – ∪ ∪ – ∪ – –	<i>hag</i>
785/795	– – ∪ – – ∪ ∪ –	<i>ia cor. (gl.“)</i>
786/796	– ∪ ∪ – – –	<i>dod“prol.”</i>
787/797	– – – ∪ ∪ – – ∪ ∪ – –	<i>ph^c</i>
789/799	– – ∪ ∪ – ∪ –	<i>tl</i>
790/800	– – ∪ ∪ – ∪ – –	<i>hag</i>

²⁷¹ Versos sem correspondência exata.

²⁷² Ou: 2 *io sinc. cat.* Ver Pohlsander (1964, p. 31). A presença da sequência – ∪ ∪ – ∪ – – (*ar*) é tão constante nesta estrofe, onde se mostra igualmente no interior de outros *cola* (*gl*, *hi*, *hag^c*), que a sua composição não parece basear-se mais do que numa variação sobre este tema. Assim, parece pertinente chamar esse *colon* de aristofâneo acéfalo (*^ar*), muito embora essa classificação não seja adotada, com apossível exceção dos versos 814/831 (ver nota 275), na análise de nenhuma outra passagem aqui escandida. Sobre essas variações, ver Griffith (1999, p. 223).

²⁷³ Pelo contexto eólico, essa classificação é mais pertinente do que 2*io⁺* (*anacr.*). Ver West (1982, p. 120).

²⁷⁴ Nesse caso, classificar esse *colon* como um *glicônico anaclástico* (*gl.“* OO – X – ∪ ∪ –) parece duvidoso, por causa da sílaba breve na terceira posição. O mesmo se dá com o verso seguinte em relação ao *hiponacteu anaclástico* (*hi“* OO – X – ∪ ∪ – –) e com o 785/795 novamente em relação ao *glicônico*. O contexto, contudo, é amplamente eólico, o que corroboraria para tal análise. Ver E. *Supp.* 1023, citado por West (1982, pp.117), e, abaixo, Soph. *Ájax*. 229/251, 374/389 e 375/390.

KOMMÓS (806-882)

Primeiro par estrófico: 806 - 816 ~ 823 – 833. Antígona

806/823	⊔ – ⊔ – – ⊔ ⊔ – ⊔ – –	ia ar
807/824	– ⊔ ⊔ – ⊔ –	dod
808/825	– <u>⊔</u> – ⊔ ⊔ – ⊔ –	gl
809/826	– – – ⊔ – ⊔ ⊔ –	gl ^{..}
810/827	– ⊔ – <u>⊔</u> – ⊔ ⊔ –	gl ^{..}
811/828	– <u>⊔</u> – ⊔ – ⊔ ⊔ –	gl ^{..}
812/829	– ⊔ ⊔ – ^	ad
813/830	– – – ⊔ ⊔ – –	ph
814/831	– – ⊔ – ⊔ ⊔ –	[^] gl ^{..} ²⁷⁵
815/832	– – – ⊔ ⊔ – ⊔ –	gl
816/833	– ⊔ – ⊔ ⊔ – ⊔ – –	gl [^] ia [^]

Anapestos: 817-822, 834-838. Coro.

Segundo par estrófico: 839 – 856 ~ 857 – 875. Antígona: 839/857-852/871; Coro: 853/872-856/875.

839/857	– – ⊔ – –	pe
839/858	⊔ ⊔ – ⊔ – ⊔ – –	2io ⁺ (anacr.)
840/859	– – ⊔ ⊔ – ⊔ –	tl
841/860	– – ⊔ ⊔ – ^	r
842/861	– ⊔ ⊔ – ⊔ –	dod
843/862	<u>⊔</u> – – ⊔ ⊔ – ^	ph
844/863	– – – – – – –	(hi ^{..}) ²⁷⁶
845/864	– – – ⊔ ⊔ – ⊔ –	gl
846/865	– <u>⊔</u> – ⊔ ⊔ – ⊔ – – –	gl [^] ia [^]
847/866	⊔ – ⊔ – ⊔ – ⊔ – – ⊔ –	3 ia sinc.
848/867	⊔ – ⊔ – ⊔ <u>⊔ ⊔</u> ⊔ –	2 ia
849/870	⊔ – ⊔ – ⊔ – ⊔ –	2 ia
850/869	⊔ – – – – ⊔ –	2 ia sinc. ²⁷⁷
851/870	– ⊔ ⊔ – – ⊔ – –	ar
852/871	⊔ – ⊔ – – ⊔ – ⊔ – –	3 ia. sinc. cat.

²⁷⁵ Um glicônico anaclástico sem a primeira sílaba de sua base eólica. Duvidoso, mas ver nota 272.

²⁷⁶ Como esse *colon* encontra-se num “contexto eólico”, talvez seja essa a melhor classificação, com a ressalva de que não é comum a contração das duas sílabas breves do coriambo (hi^{..} OO– X – ⊔ ⊔ – –). Segue-se aqui West (1982, p. 120), que, no entanto, o vê como correspondente a um glicônico anaclástico (gl^{..} OO – X – ⊔ ⊔ –), por adotar colometria diversa (– – – – – –, sete e não oito sílabas). Ver também os versos 1121/1132 e 1137/1146 abaixo, West (1982, p. 117) e E. IT. 1126. Pohlsander (1964, p. 35), dividindo os versos também de outra forma (⊔ – – – – / – – – – –), fala em “2 Dochm.”. Griffith (1999, p. 263) classifica-o como “4 spondees”, mantendo, contudo, uma interrogação ao lado para demonstrar sua dúvida.

²⁷⁷ Aqui, agora em razão do contexto jâmbico, com “⊔ –” como escansão de ιω̇. Para a possibilidade dessa breve, ver LSJ e Pohlsander (1964, p. 36-7).

853/872 U – U – U – U –
 854/873 U – U – U – U –
 855/874 U U U U – U – U ^
 856/875 U – – – U – U – –

2 ia.
 2 ia
 2 ia
 3 ia. sinc. cat.

Epodo: 876-882. Antígona

876 U – U – U U U U –
 877 U – U – – U U –
 878 – U – – U ^
 879 – U U – U U – U U – U U
 880 – U U U U – U – –
 881 – U – U U U U – U
 882 – – U – U – –

2 ia.
 ia. cor. ²⁷⁸
 2 ia. sinc. (2 cr.)
 4 da.
 2 tr
 2 tr
 2 ia. cat.

QUARTO ESTÁSIMO (944-987)

Primeiro par estrófico: 944-954 ~ 955-965.

944/955 – – – U U – – U U – ^
 945/956 – – – U U – – U U – – –
 946/957 – U U – – – –
 947/958 – U U – U – – –
 948/959 – – – U U – – U U – – –
 950/960 – – – U U – – U U – – U U –
 951/961 – – – U U – – U U – – –
 952/963 – – U – U – U –
 953/964 U – U – U – U –
 954/965 U – – – U – U – –

ph^c
 gl^c “prol.”
 ad ^{ia}_Λ
 dod ^{ia}_Λ
 gl^c “prol.”
 dod “ 2cor.
 gl^c “prol.”
 2 ia
 2 ia
 3 ia sinc. cat.

Segundo par estrófico: 967-976 ~ 978-987.

967/978 U U U – U U – U U – U U – U ^
 969/980 – – – U U – U U – – – U –
 970/981 – – – U U – – U U –
 971/982 – U – U – U U –
 972/983 – U U – U – –
 973/984 U – U – – U – U – ^
 974/985 U U U U – U – U U U U – U –
 975/986 U – – – U – U – –
 976/987 – – U – – U – U – –

[∞]gl^{2d}
 ph^d ^{ia}_Λ
 dod “ cor.
 gl[∞]
 ar
 3 ia sinc. cat.
 3 ia
 3 ia sinc. cat.
 3 ia sinc. cat.

²⁷⁸ Ver nota 274. Além da ressalva da nota, vale notar que o contexto jambo-trocaico em que esse verso se encontra convida ainda menos a chamá-lo de gl[∞].

QUINTO ESTÁSIMO (1115-1152)

Primeiro par estrófico: 1115-1125 ~ 1126-1136.

1115/1126	UU – UU – UU –	tl “ <i>prol.</i> ”
1116/1127	UU – UU – UU –	pe
1117/1128	– UU – UU – UU –	gl”
1118/1129	UU – UU – UU –	2 ia
1119/1130	– UU – UU – UU –	ar
1120/1131	– UU – UU – UU –	gl”
1121/1132	– – – – –	(hi”) ²⁷⁹
1122/1133	– UU – UU – – –	gl “ <i>prol.</i> ”
1123/1134	– UU – UU –	dod”
1124/1135	– – – – – UU –	gl”
1125/1136	UU – UU – UU –	2 ia cat.

Segundo par estrófico: 1137-1145 ~ 1146-1152.

1137/1146	– – – – –	(tl”)
1138/1147	UU – UU – – UU –	ia cor. (gl”) ²⁸⁰
1139/1148	– UU – UU – UU –	2 ia sinc.
1140/1149	– – UU – – UU –	ia cor. (gl”)
1141/1150	– – – UU UU UU –	gl ²⁸¹
1142/1151	UU – UU – UU – UU – – UU –	pe cor. ia
1144/1152	UU – – UU – UU – UU –	gl” ia

KOMMÓS (1261-1346)

Primeiro par estrófico: 1261-1283 ~ 1284-1305.

1261/1284	– –	esp.
1261/1284	UU – – UU – UU – – UU –	2 δ
1262/1285	UU UU UU UU –	δ
1263/1286	– UU – – UU –	2 cr
1264/1287	UU – – UU – UU UU – UU –	2 δ
1265/1288	– UU – UU – UU – – UU –	2 δ
1266/1289	UU – – UU – UU – – UU –	2 δ
1267/1290	– – – –	2 esp. (ou ia) ²⁸²
1268/1291	UU UU UU UU –	δ
1269/1292	UU – – UU – UU – – UU –	2 δ

²⁷⁹ Ver nota 276 e os versos 1137/1146 do par estrófico seguinte.

²⁸⁰ Ver nota 274 e versos 1140/1149 a seguir.

²⁸¹ Resolução da segunda longa do *coriambo* em duas breves, fenômeno raro. Para exemplos, ver West (1982, p. 116).

²⁸² Jambo (UU – UU –) por correção épica. O termo “espondeu” (*esp.*), por sua vez, é meramente convencional, já que aqui não se está diante de um contexto “espondaico”, ritual, de libação. Ver 1261/1284, 1271/1294 e 1306.

1271/1294	— —	<i>esp.</i>
1272/1295	∪ — ∪ — <u>∪</u> — ∪ — ∪ — ∪ —	3 <i>ia</i>
1273/1293	∪ <u>∪∪</u> <u>∪∪</u> ∪ <u>∪∪</u> ∪ ∪∪ ∪∪ ∪ —	2 δ
1274/1297	∪ — ∪ — <u>∪</u> — ∪ — ∪ — ∪ —	3 <i>ia</i>
1275/1298	<u>∪</u> — — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —	δ $k\delta$
1276/1300	— <u>∪∪</u> — ∪ — ∪ — — ∪ —	2 δ

Segundo par estrófico: 1306-1325 ~ 1328-1346.

[1312/1334-1316/1338 X – U – X – U – X – U – 3 ia]

[1326-1327 X - U - X - U - X - U - 3 ia]

ÁJAX

PÁRODO LÍRICO (172–200)

Par estrófico: 172-181 ~ 182-191.

172/182	– ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡	4 da B
173/183	– ◡ ◡ – ◡ ◡ –	D
174/184	– ◡ – – – ◡ –	E
175/185	– – ◡ – – – ◡ ◡ – ◡ ◡ – –	x e x D x
176/186	– – ◡ – – – ◡ – – – ◡ –	x E ²
177/187	– ◡ ◡ – ◡ ◡ –	D
178/188	– – ◡ – – – ◡ ◡ – ◡ ◡ –	x e x D (iambelegus)
179/189	– – ◡ – – – ◡ ◡ – ◡ ◡ –	x e x D (iambelegus)
180/190	– – ◡ – ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ –	x e x D (iambelegus)
181/191	– ◡ – – – ◡ ◡ – –	hi .. ²⁸³

Epodo: 192-200.

192	– ◡ ◡ – ◡ ◡ –	D
193	◡ – ◡ – – –	2 ia sinc.
194	– – – ◡ ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – //	gl ia
195	– – – ◡ ◡ – ◡ –	gl
196	– – ◡ ◡ – ◡ – –	hag
197	– – ◡ ◡ – ◡ ◡ – – –	tl ^d “prol.”
198	– – – – – –	(tl ^r) ²⁸⁴
199	– – ◡ ◡ – –	r
200	◡ – ◡ ◡ – – –	tl “prol.”

²⁸³ Uma análise mantendo a notação dos dátilo-epitritos também seria possível (e x d x), mas Dale (1968, pp. 171-2) aponta para a possibilidade de uma estrofe composta de dátilo-epitritos apresentar uma cláusula eólica; aqui, um *hiponacteu* em sua forma anaclástica. Cf, E. *Med.* 832/845.

²⁸⁴ Ver nota 276, mas aqui com o argumento aplicando-se ao telesileu, e versos 1137/1146.

***AMOIBAION* (201-262)**

Anapestos (201-220). *Tecmessa*: 201-207; *Coro*: 208-213; *Tecmessa*: 214-220.

Par estrófico: 221-232 ~ 245-256. Coro.

221/245	— — $\cup$ — — $\cup$ — $\cup$ — $\cup$ — $\hat{\cup}$	<i>ia lk</i>
223/247	— $\cup \cup$ — $\cup$ — $\cup$ — $\cup$ — —	<i>gl ia[^]</i>
225/249	— $\cup \cup$ — $\cup \cup$ — $\cup \cup$ — $\cup \cup$ —	<i>D³</i>
227/250	— $\cup \cup$ — — $\cup \cup$ — —	<i>2 cor. —</i>
229/251	— — $\cup$ — — $\cup \cup$ — — $\cup \cup$ — $\cup$ — —	<i>ia ar^c</i>
230/253	$\cup$ — — $\cup \cup$ — — $\cup \cup$ — $\cup$ — —	<i>hi^c</i>
231/255	$\cup$ — — $\cup \cup$ — $\cup \cup$ —	<i>(?)²⁸⁵</i>
232/256	$\cup$ — $\cup$ — $\cup$ — —	<i>2 ia cat.</i>

Anapestos: 233-244, 257-262. Tecmessa.

KOMMÓS (348-429)

Primeiro par estrófico: 348-355 ~ 356-363.

348/356	U –	<i>extra metrum</i>
349/357	U – – U – U <u>UU</u> – U –	2 δ
350/358	U UU <u>UU</u> U – U – – U –	2 δ
351/359	U – U – U – U –	2 <i>ia</i>
352/360	U – U – U – U –	2 <i>ia</i>
353/361	– U U – U – –	<i>ar</i>
[354/362-355/363	X – U – X – U – X – U –	3 <i>ia</i>]

²⁸⁵ *dod* ^d, mas expansão datílica num colon anaclástico é duvidoso. Exemplos não encontrados.

Segundo par estrófico: 364-378 ~ 379-393.

364/379	⊖ — — ⊖ — ⊖ — — ⊖ —	2 δ
365/380	⊖ — — ⊖ — ⊖ — — ⊖ —	2 δ
366/381	⊖ ⊖ ⊖ — ⊖ — ⊖ — — ⊖ —	2 δ
367/382	— — ⊖ — ⊖ — ⊖ — <u>⊖</u> — ⊖ —	3 ia
[368/383-371/386	X — ⊖ — X — ⊖ — X — ⊖ —	3 ia] ²⁸⁶
372/387	— — ⊖ ⊖ — ⊖ ⊖ —	— D
373/388	<u>⊖</u> — ⊖ — ⊖ — ⊖ —	2 ia.
374/389	— ⊖ ⊖ — ⊖ — ⊖ —	cor.ia (˘gl) ²⁸⁷
375/390	<u>⊖</u> — ⊖ — — ⊖ ⊖ —	ia cor.
376/391	⊖ — ⊖ — ⊖ — —	2 ia cat.
[377/392-378/393	X — ⊖ — X — ⊖ — X — ⊖ —	3 ia]

Terceiro par estrófico: 394-411 ~ 412-429.

394/412	⊖ —	extra metrum
394/412	⊖ ⊖ ⊖ — ⊖ —	δ
395/413	⊖ ⊖ ⊖ — ⊖ — ⊖ ⊖ ⊖ — ⊖ —	2 δ
396/414	⊖ — ⊖ — ⊖ — — ⊖ —	ia. δ
397/415	⊖ — ⊖ — ⊖ — — ⊖ —	ia. δ
399/416	— — ⊖ ⊖ — ⊖ — ⊖ —	cor. eneus. ²⁸⁸
400/417	⊖ — ⊖ — ⊖ — ⊖ — — —	3 ia sinc.cat.
401/418	— ⊖ — ⊖ —	hδ
402/419	— ⊖ — ⊖ —	hδ
403/420	⊖ ⊖ ⊖ ⊖ — — —	δ(?) ²⁸⁹
404/421	— ⊖ — ⊖ —	hδ
405/423	— ⊖ — ⊖ —	hδ
405/423	— ⊖ — ⊖ —	hδ
406/424	— ⊖ — ⊖ —	hδ
406/424	— ⊖ — ⊖ —	hδ
407/425	— — ⊖ — <u>⊖</u> — ⊖ —	2 ia.
408/426	— — ⊖ — ⊖ — ⊖ —	2 ia.
409/427	⊖ — ⊖ ⊖ — —	r
[410/428-411/429	X — ⊖ — X — ⊖ — X — ⊖ —	3 ia]

²⁸⁶ 370/385 — — — — 2 esp. ou ia. por correção épica.

²⁸⁷ Para este verso e o seguinte, ver novamente nota 274. O primeiro deles poderia, em tese, ser classificado como um glicônico anaclástico, mas, enquadrado por metros jâmbicos como está, parece preferível vê-lo como um dímetro jâmbico anaclástico, ou seja, um coriambo substituindo um jambo no primeiro metro. Quanto ao verso seguinte, há de novo o problema da sílaba breve ocupando a terceira posição do *colon*, o que reforça a ideia de um dímetro jâmbico anaclástico, mas agora com a alteração no segundo metro.

²⁸⁸ Ver Dale (1948, p.135). Outra opção seria: *r ˘ia*. A estrofe tem cláusula em reiziano (*r*).

²⁸⁹ Para a complexa questão da divisão do primeiro elemento do *docmíaco*, ver Lloyd-Jones & Wilson (1990, p. 19), e as referências ali citadas.

PRIMEIRO ESTÁSIMO (596-645)

Primeiro par estrófico: 596-607 ~ 609-620.

596/609	— — — ∪ ∪ — ∪ — —	hi
597/610	<u>∪</u> — ∪ ∪ — ∪ — — —	tl ^{si} a [^]
598/611	— — ∪ ∪ — ∪ — —	hag.
600/612	∪ — ∪ — — <u>∪</u> — ∪ ∪ — ∪ —	ia gl
601/613	∪ — ∪ — — — — ∪ ∪ — ∪ —	ia gl
604/615	— ∪ — ∪ ∪ — ∪ — — —	gl ^{si} a [^]
605/616	∪ — — ∪ ∪ —	dod ..
606/617	∪ — — ∪ ∪ —	dod ..
608/620	∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ — ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ — ∪ — —	(?) ²⁹⁰

Segundo par estrófico: 622-634 ~ 635-645.

622/635	— — ∪ — — — — ∪ ∪ — ∪ —	ia gl
625/636	— — ∪ — — — — ∪ ∪ — ∪ —	ia gl
626/637	∪ ∪ ∪ ∪ — ∪ — —	2 ia cat.
627/638	— ∪ ∪ — ∪ —	dod
628/640	— — — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — —	ph ^c ²⁹¹
630/641	— — — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — ∪ — —	hi ^c
631/642	— — — ∪ ∪ — —	ph
632/643	— — — ∪ ∪ — —	ph
634/345	— — — ∪ ∪ — ∪ — ∪ — —	gl ia [^]

SEGUNDO ESTÁSIMO (693-718)

Par estrófico: 693-705 ~ 706-718.

693/706	∪ — ∪ — ∪ ∪ ∪ ∪ — ∪ — ∪ —	3 ia
694/707	∪ — ∪ — — —	2 ia sinc..
695/708	— — — ∪ ∪ — ∪ —	gl
696/709	— ∪ — ∪ ∪ — ∪ —	gl
697/710	∪ — — ∪ ∪ — ∪ — ∪ — —	gl. i a [^]
698/711	— ∪ ∪ — ∪ — ∪ — —	dod i a [^]
699/712	— ∪ ∪ — ∪ — ∪ — —	dod
700/713	— ∪ — ∪ ∪ — ∪ — ∪ — —	gl ia [^]
701/714	— ∪ ∪ — ∪ — ∪ — —	dod i a [^]
702/715	— ∪ ∪ — <u>∪</u> — ∪ — —	dod (“prol.”) i a [^]
703/716	∪ — ∪ — ∪ — —	2 ia cat.
704/717	<u>∪</u> — ∪ ∪ — — —	tl “prol.”
705/718	<u>∪</u> — ∪ — — ∪ ∪ — ∪ — —	ia ar

²⁹⁰ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ — ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ — ∪ — — 4 ia. sinc. cat. ?

²⁹¹ É igualmente possível analisar este verso e os seguintes até o fim da estrofe com base nos metros jônicos. (3io // 2io ∪ ∪ — ∪ — — / 2io / 2 io / io 2io“///) Para essa ambiguidade, ver Dale (1948, pp. 138-9).

EPIPÁRODO ASTRÓFICO (866 - 878)

866	U – U – U – U –	2 ia
867	– –	˘i a˘ (esp.)
868	– U – U – U –	lk
[869	X – U – X – U – X – U –	3 ia]
870	U – U –	ia
871	– U – U – U –	lk
[872	X – U – X – U – X – U –	3 ia]
873	U – –	ia˘
[874	X – U – X – U – X – U –	3 ia]
875	U – –	ia˘
[876-878	X – U – X – U – X – U –	3 ia]

KOMMÓS (879-960)

Par estrófico: 879-914 ~ 925-960.

879/925	U – – U – U <u>UU</u> – U –	2 δ
880/926	UUU – U – U – – U –	2 δ
882/928	– UU – UU – U – – U –	D δ
884/929	– UU – UU –	D
885/930	U – U – U – U –	2 ia
886/931	– UU – – –	δ
887/932	– U – <u>UU</u> U –	2 cr
888/934	UUU – U – U – – U –	2 δ
889/935	– U – – UU – U –	cr δ
890/936	– UU – U – U – <u>U</u> – U ²⁹²	cor. 2 ia
891/937	– – – –	2 esp.
[892/938	X – U – X – U – X – U –	3 ia]
893/939	– – – –	2 esp.
[894/940-896/942	X – U – X – U – X – U –	3 ia]
897/943	U – –	ia˘
[898/944-899/945	X – U – X – U – X – U –	3 ia]
900/946	– UU – – –	δ
901/947	– – UU – UU –	– D
902/948	– U – – – U –	lk
903/949	– U – – U –	2 cr

²⁹² Ou ˘gl ia, mas é mais comum os docmíacos combinarem-se com metros jâmbicos do que com eólicos.

[904/950-907/953	X – U – X – U – X – U –	3 ia]
909/955	– UU – – – – UU – – –	2 δ
910/956	U – – U –	δ
911/957	U – U – U – UU – UU –	ia x D
912/958	U – U – U – –	2 ia. cat.
913/959	– UU – UU –	D
914/960	U – UU – –	r
[915-924	X – U – X – U – X – U –	3 ia]

TERCEIRO ESTÁSIMO (1185-1222)

Primeiro par estrófico: 1185-1192 ~ 1193-1198.

1185/1192	UUUUUU – UU –	ia cor.
1186/1193	– UU – – UU – U – –	ar ^c
1187/1195	– U – <u>U</u> – UU – U – U –	gl ^{..} ia
1189/1196	– – – – – UU –	gl ^{..}
1190/1197	– – – – – UU – / – U – UU – U –	gl ^{..} / gl. ²⁹³
1191/1198	– – UU – U – – –	tl ã a [^]

Segundo par estrófico: 1199-1210 ~ 1211-1222.

1199/1211	<u>U</u> – U – UU – –	ia. io.
1200/1212	UU – – UU – –	2io
1201/1213	UU – – UU – –	2io
1202/1214	– – UU – – UU – –	ã a [^] 2io ²⁹⁴
1203/1215	UU – – UU – – UU – –	3io
1205/1217	U – – U – – UU – U – –	ia [^] hi.
1206/1219	<u>U</u> – UU – U – –	hag.
1208/1220	U – UU – U –	tl
1209/1221	– UU – U –	dod
1210/1222	U – – UU – –	ph

²⁹³ Um glicônico anaclástico em correspondência com um glicônico em sua forma padrão, o que exclui qualquer possibilidade de hesitação quanto à nomenclatura do verso na estrofe. Para esse fenômeno, ver Safo 95. 9 V e 96. 7 V em relação aos versos correspondentes. Nessa poeta, as formas anaclásticas são – U – U – UU –, exatamente como o primeiro *colon* do verso 1187, também classificado como gl^{..}.

²⁹⁴ Ou r^c. Sobre os cinco primeiros versos deste par estrófico e a possibilidade de classificá-los como “coriâmbicos”, ver Pohlsander (1964, p. 23), com indicação bibliográfica. Ver também, para o caso inverso, nota 291.

APÊNDICE II – Glossário métrico.

Metros Jâmbicos, Trocaicos e Jambo-Trocaicos

metro jâmbico	(<i>ia</i>)	X – U –
dímetro jâmbico	(2 <i>ia</i>)	X – U – X – U –
trímetro jâmbico	(3 <i>ia</i>)	X – U – X – U – X – U –
metro jâmbico sincopado	(<i>ia</i>)	– U –
metro jâmbico sincopado	(<i>ia</i>)	– –
metro jâmbico sincopado	(<i>ia</i>)	U – –
metro jâmbico catalético ²⁹⁵	(<i>ia</i>)	U – –
metro trocaico	(<i>tr</i>)	– U – X
dímetro trocaico	(2 <i>tr</i>)	– U – X – U – X
tetrâmetro trocaico catalético	(4 <i>tr</i>)	– U – X – U – X – U – X – U –
lequíthio	(<i>lk</i>)	– U – X – U – ²⁹⁶
itifálico	(<i>ith</i>)	– U – U – –
pentemímero	(<i>pe</i>)	X – U – X

Metros Datílicos

metro dactílico	(<i>da</i>)	– U U ²⁹⁷
tetrâmetro dactílico	(4 <i>da</i>)	– U U – U U – U U – U U ²⁹⁸
hexâmetro dactílico	(6 <i>da</i>)	– U U – U U – U U – U U – U U – –

Metros Anapêsticos

metro anapêstico	(<i>an</i>)	U U – U U –
dímetro anapêstico	(2 <i>an</i>)	U U – U U – U U – U U –
paroemíaco	(<i>par</i>)	U U – U U – U U – – ²⁹⁹

²⁹⁵ Quando for o último metro do verso. Assim, quando esses metros sincopados estiverem combinados entre si ou, como é mais frequente, com metros jâmbicos em sua forma padrão, o verso será chamado de dímetro ou trímetro jâmbico sincopado (2 ou 3 *ia sinc.*) se não terminar com esse metro (U – –), por exemplo: *Ant.* 1139/1148 – U – U – U – (2 *ia sinc.*); se terminar com esse metro, e nele não houver outro sincopado, será classificado como dímetro ou trímetro jâmbico catalético: *Aj.* 703/716 U – U – U – – (2 *ia cat.*); se, por fim, terminar com esse metro, e o verso contiver outro metro sincopado, então chamar-se-á dímetro ou trímetro jâmbico sincopado catalético: *Ant.* 852/871 U – U – – U – U – – (3 *ia sinc. cat.*).

²⁹⁶ A quarta posição desse *colon* é mais frequentemente breve do que longa.

²⁹⁷ Essa sequência surge aqui apenas para evidenciar a unidade métrica a partir da qual o outros metros se formarão. Não há em passo algum, ao contrário do que se passa com o metro jâmbico, o trocaico, o anapêstico e o jônico, um “monômetro dactílico”.

²⁹⁸ Para a distinção entre dois tipos de dactílicos líricos, já apontada por Wilamowitz, ver Dale (1948, pp. 34-38).

²⁹⁹ Na tragédia, usado como cláusula das estrofes anapêsticas. Poderia ser descrito como dímetro anapêstico catalético.

Metros Jônicos

metro jônico	(io)	υ υ – –
dímetro jônico	(2 io)	υ υ – – υ υ – –
dímetro jônico anacilástico	(2io ³⁰⁰)	υ υ – υ – υ – –
trímetro jônico	(3 io)	υ υ – – υ υ – – υ υ – –

Dáctilo-epitritos (D/e)

d	– υ υ –
D	– υ υ – υ υ –
D ²	– υ υ – υ υ – υ υ –
D ³	– υ υ – υ υ – υ υ – υ υ –
D ⁴	– υ υ – υ υ – υ υ – υ υ – υ υ –
x	sílaba <i>anceps</i>
e	– υ –
E	– υ – X – υ –
E ²	– υ – X – υ – X – υ –
E ³	– υ – X – υ – X – υ – X – υ –

Cola Eólicos

hiponacteu	(hi)	OO – υ υ – υ – –
hiponacteu anacilástico	(hi ³⁰⁰)	OO – X – υ υ – –
hiponacteu com expansão coriâmbica	(hi ^c)	OO – υ υ – – υ υ – υ – –
glicônico	(gl)	OO – υ υ – υ –
glicônico anacilástico	(gl ³⁰⁰)	OO – X – υ υ –
glicônico anacilástico	(³⁰⁰ gl)	– υ υ – υ – υ –
glicônico com expansão coriâmbica	(gl ^c)	OO – υ υ – – υ υ – υ – 301
glicônico com dupla expansão datílica	(gl ^{2d})	OO – υ υ – υ υ – υ υ – υ –
ferecrácio	(ph)	OO – υ υ – –
ferecrácio com expansão coriâmbica	(ph ^c)	OO – υ υ – – υ υ – –
ferecrácio com expansão datílica	(ph ^d)	OO – υ υ – υ υ – –
hagesicóreo	(hag)	X – υ υ – υ – –
hagesicóreo anacilástico	(hag ³⁰⁰)	X – υ – υ υ – –
hagesicóreo anacilástico	(³⁰⁰ hag)	X υ – υ – υ – – 302
hagesicóreo com expansão coriâmbica	(hag ^c)	X – υ υ – – υ υ – υ – –
telesileu	(tl)	X – υ υ – υ –
telesileu com expansão datílica	(tl ^d)	X – υ υ – υ υ – υ –
reiziano	(r)	X – υ υ – –
aristofâneo	(ar)	– υ υ – υ – –

³⁰⁰ Ou anacreônico (*anacr.*)

³⁰¹ Ou asclepiade (*asclep.*).

³⁰² Classificação, em princípio, duvidosa pois este *colon* é o único do grupo a não conter um coriambo (– υ υ –), marca típica dos metros eólicos. Com uma breve no lugar da sílaba anceps torna-se idêntico a um dímetro jônico anacilástico (*anacr.*). Há, contudo, de se notar sempre o contexto em que cada verso se enquadra. Ver nota 270 aos versos 611/622 de *Antígona*.

aristofâneo com expansão coriâmbica	(<i>ar^c</i>)	– ∪ ∪ – – ∪ ∪ – ∪ – –	
aristofâneo com dupla expansão dactílica	(<i>ar^{2d}</i>)	– ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ – –	³⁰³
dodrans	(<i>dod</i>)	– ∪ ∪ – ∪ –	
dodrans anaclástico	(<i>dod</i> ¨)	X X – ∪ ∪ –	
adoneu	(<i>ad</i>)	– ∪ ∪ – –	
coriâmbico	(<i>ch</i>)	– ∪ ∪ –	

Docmíacos

docmíaco	(<i>δ</i>)	∪ – – ∪ – (X ∪ ∪ ∪ ∪ X ∪ ∪)	³⁰⁴
hipodocmíaco	(<i>hδ</i>)	– ∪ – ∪ –	
docmíaco kaibeliano	(<i>kδ</i>)	X – ∪ – <u>∪</u> –	

Crético-peônicos

crético	(<i>cr</i>)	– ∪ –	
dímetro crético	(2 <i>cr</i>)	– ∪ – – ∪ –	
trímetro crético	(3 <i>cr</i>)	– ∪ – – ∪ – – ∪ –	

Metros espondaicos

espondeu	(<i>esp</i>)	– –	
molosso	(<i>mol</i>)	– – –	

³⁰³ Ou *praxileano*.

³⁰⁴ Estas são as formas de docmíacos encontradas nas passagens sob análise: ∪ ∪ ∪ – ∪ – / ∪ – ∪ ∪ ∪ – / ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ – / ∪ ∪ ∪ – ∪ ∪ ∪ / ∪ ∪ ∪ – – – / – ∪ ∪ – ∪ – / – ∪ ∪ – – –. Para um estudo detalhado sobre esse metro, ver Conomis (1964).

BIBLIOGRAFIA

ALLEN, T. W. e HALLIDAY, W. R. e SIKES, E. E. *The Homeric Hymns*, Amsterdam, Adolf M. Hackert – Publisher, 1980.

BARRET, W. S. (ed. e coment.) *Euripides Hippolytos*, Oxford, Clarendon Press, 1964.

BATTEZZATO, L. “Lyric”. In *A Companion to Greek Tragedy*. Blackwell Publishing, 2005.

_____. “Metre and Music”, in F. Budelmann (ed.) *The Cambridge Companion to Greek lyric*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 130-46.

BOWRA, C.M. *Sophoclean Tragedy*. Oxford, Clarendon Press, 1944.

_____. *Greek lyric poetry: from Alcman to Simonides*, Oxford, Clarendon Press, 1961.

BROADHEAD, H. D. (ed.) *The Persae of Aeschylus*. Cambridge. Cambridge University Press. 1960

BUDELMANN, F. “Introducing Greek lyric”, in *The Cambridge Companion to Greek lyric*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 1-18.

BUNDY, E. L. *Studia Pindarica*. Berkeley & Los Angeles. University of California Press. 1986.

BURTON, R.W. *The Chorus in Sophocles' Tragedies*. Oxford. Clarendon Press. 1980.

CAIRNS, F. *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 1972.

CALAME, C. *The Craft of Poetic Speech in Ancient Greece*. Trad. J. Orion. Ithaca, Cornell University Press, 1995.

CAMPBELL, D. A. (ed. e trad.) *Greek lyric I. Sappho and Alcaeus*. Cambridge, Harvard University Press, 2002 [1a. ed.: 1982].

- _____. *The golden lyre: the themes of the Greek lyric poets*. Londres, Duckworth, 1983.
- COLVIN, S. *A Historical Reader: Mycenaean to the Koiné*. New York. Oxford University Press. 2007.
- CONOMIS, N.C. “The Dochmiacs of Greek Drama”, *Hermes* 92, 1964, pp. 23-50.
- CORRÊA, P. C. *Armas e Varões. A Guerra na Lírica de Arquíloco*. São Paulo, Editora UNESP, 1998.
- CHOCIAJ, R. *Teoria do Verso*. São Paulo. McGraw-Hill. 1974.
- CLAY, J. “The *Homeric Hymns* as Genre”, in A. Faulkner (ed.), *The Homeric Hymns. Interpretative Essays*, New York, Oxford University Press, 2011, pp. 232-53.
- CROTTY, K. *Song and Action: The Victory Odes of Pindar*. Baltimore and London, Johns Hopkins University Press. 1982.
- DALE, A.M. *The Lyric Metres of Greek Drama*, Cambridge, University Press. 1948.
- DAVIES, M. (ed. e coment.) *Sophocles. Trachiniae*. Oxford. Clarendon Press. 1991.
- _____. “Monody, choral lyric, and the tyranny of the hand-book”, *CQ* 38, 1988, pp. 52-64.
- DITMARS, E. V. N. *Sophocles’ Antigone: Lyric Shape and Meaning*. Pisa. Giardini: Editori e Stampatori. 1992.
- EARP, F.R. *The Style of Sophocles*. Cambridge. 1944.
- EASTERLING, P.E. *Sophocles-Trachiniae*. Cambridge, University Press, 1982.
- FAULKNER, A. “Modern Scholarship on the Homeric Hymns: Foundational Issues”, in A. Faulkner (ed.), *The Homeric Hymns. Interpretative Essays*, New York, Oxford University Press, 2011, pp. 1-25.
- FEARN, D. *Bacchylides: Politics, Performance, Poetic Tradition*. Oxford. Oxford University Press. 2007.

- FORD, A. 'The Genre of Genres: Paeans and Paian in Early Greek Poetry'. *Poetica* 38, 2006, 277–96.
- FRAENKEL, E. *Aeschylus. Agamemnon*. 3 vols. Oxford, Clarendon Press, 1982 (1a. ed. 1950).
- FURLEY, W. D. "Types of Greek Hymns", *Eos* 81, 1981, pp. 21-41.
- _____. "Homeric and Un- Homeric Hexameter Hymns. A Question of Type", in A. Faulkner (ed.), *The Homeric Hymns. Interpretative Essays*, New York, Oxford University Press, 2011, pp. 1-25.
- FURLEY, W. D. e BREMER, J. M. *Greek Hymns, Selected Cult Songs from the Archaic to the Hellenistic Period*. 2 vols. Tübingen, Mohr Siebeck, 2001.
- GARDINER, C. *The Sophoclean Chorus*. Iowa, University of Iowa Press, 1987.
- GARVIE, A. F. *Sophocles Ajax*. Warminster. Aris & Phillips. 1998.
- GENTILI, B. *Metrica e Ritmica. Storia delle Forme Poetiche nella Grecia Antica*. Con L. Lomiento, Milano, 2003.
- GRIFFITH, M. *Sophocles - Antigone*. Cambridge. University Press. 1999.
- _____. *The Authenticity of Prometheus Bound*. Cambridge. University Press. 1977.
- HARVEY, A. E. "The Classification of Greek Lyric". *CQ*, 5, 1955, pp. 157-175.
- HERINGTON, C. J. *Poetry into Drama: Early Tragedy and The Greek Poetic Tradition*. Berkeley. 1985.
- JEBB, R.C. *Sophocles - The Plays and Fragments*. Parts I, II, V. Cambridge. At the University Press. 1892.
- ITSUMI, K. *Pindaric Metre: The 'other half'*. Oxford, Oxford University Press, 2008.
- KAMERBEEK, J.C. *The Plays of Sophocles*. I, II e III. Leiden. E.J. Brill. 1970.
- KÄPPEL, L. *Paian: Studien zur Geschichte einer Gattung*. Berlin/New York, 1992.

KIRKWOOD, G. M. *A Study of Sophoclean Drama*. New York, Cornell University Press, 1958.

KITTO, H. D. F. *Greek Tragedy*. London, Methuen & Co. Ltd., 1939.

KORZENIEWISKY, D. *Griechische Metrik*. Darmstadt. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 1968.

_____. "Zum Verhältnis vom Wort und Metrum in Sophokleischen Chorliedern", *RhM*, 105, 1962, pp. 142-155.

_____. "Interpretationen zu Sophokleischen Chorliedern", *RhM*, 104, 1961, pp. 193-201.

LESKY, A. *Greek Tragic Poetry*. New Haven and London, Yale University Press, 1983 (Trad. Matthew Dillon).

LLOYD-JONES, H. & WILSON, N. G. *Sophoclea: Studies on the Text of Sophocles*. Oxford. Oxford University Press. 1990.

LLOYD-JONES, H. *The justice of Zeus*. Berkeley & Los Angeles. 1971.

_____. (ed. e trad.) *Sophocles – I: Ajax, Electra, Oedipus Tyrannus*. Cambridge, Harvard University Press, 1997. (1a. ed. 1994).

_____. (ed. e trad.) *Sophocles – II: Antigone, The Women of Trachis, Philoctetes*. Cambridge, Harvard University Press, 1998. (1a. ed. 1994).

LONSDALE, S. H. "Homeric Hymn to Apollo: Prototype and Paradigm of Choral Performance". *Arion*, 1995, pp. 25-40.

MAAS, P. *Greek Metre*. Trad. H. Lloyd-Jones. Oxford, Oxford University Press, 1962.

MACEDO, J. M. *A Palavra Ofertada. Um Estudo Retórico dos Hinos Gregos e Indianos*. Campinas, Editora da Unicamp, 2010.

_____. "In Between Poetry and Ritual: The Hymn to Dionysus in Sophocles Antigone (1115-54)", *CQ* 61.2, 2011, pp. 402-411.

- MOST, G. W. "Greek lyric poets", in T.J. Luce (ed.) *Ancient writers: Greece and Rome*. Nova York, Charles Scribner's Sons, 1982, pp. 75-98.
- MURRAY, P. (ed. coment. e introd.). *Plato on poetry. Ion, Republic 376e-398b, Republic 595-608b*. Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- NORDEN, E. *Agnostos Theos: Untersuchungen zur Formengeschichte religiöser Rede*. Leipzig; Berlin, Teubner, 1913.
- PAGE, D. L. *Sappho and Alcaeus: an introduction to the study of ancient Lesbian poetry*. Oxford, Clarendon Press, 1987 [1a. ed.: 1955].
- _____. (ed.) *Poetae melici Graeci. Alcmanis, Stesichori, Ibyci, Anacreontis, Simonidis, Corinnae, poetarum minorum reliquias, carmina popvlaria et convivalia quaque adespota fervntvr*. Oxford, Clarendon Press, 1962.
- PARRY, H. *The lyric poems of Greek tragedy*. Toronto, Samuel Stevens, 1978.
- PFEIFFER, R. *A history of classical scholarship – I. From the beginnings to the end of the Hellenistic age*. Oxford, Clarendon Press, 1998 [1ª. ed.: 1968].
- POHLSANDER, H. A. *Metrical Studies in the Lyrics of Sophocles*. Leiden, E. J. Brill, 1964.
- POPP, H. Das Amoibaion. In *Jens*, 1971, 221–75.
- PULLEYN, S. *Prayer in Greek Religion*. Oxford, Oxford University Press, 1997.
- RACE, W. H. *Style and Rhetoric in Pindar's Odes*. Atlanta, Scholars Press, 1990.
- _____. "Aspects of Rhetoric and Form in Greek Hymns", *GRBS* 23, 1982, pp. 5-14.
- _____. (ed. e trad.) *Pindar – I: Olympian odes, Pythian odes*. Cambridge, Harvard University Press, 1997a.
- _____. (ed. e trad.) *Pindar – II: Nemean odes, Isthmian ode, fragments*. Cambridge, Harvard University Press, 1997b.

- RAGUSA, G. *Fragmentos de uma deusa: a representação de Afrodite na lírica de Safo*. Campinas, Editora da Unicamp, 2005.
- _____. *Lira, Mito e Erotismo: Afrodite na poesia mélica arcaica*. Campinas. Editora da Unicamp, 2012.
- REHM, R. *Marriage to Death: The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*. New Jersey, Princeton University Press, 1994.
- REINHARDT, K. *Sophocle*. Trad. Emmanuel Martineau. Les Edition de Minuit, 1971.
- RUTHERFORD, I. “Apollo in Ivy: The Tragic Paean”. *Arion* 3, 1995, 112–35.
- SCHRÖDER, S. *Geschichte und Theorie der Gattung Paian: Eine kritische Untersuchung mit einem Ausblick auf Behandlung und Auffassung der lyrischen Gattungen bei den alexandrinischen Philologen*. Stuttgart; Leipzig, Teubner, 1999.
- SCOTT, W. C. *Musical Design in Sophoclean Theater*, Hanover, NH, 1996.
- SEAFORD, R. ‘The Tragic Wedding’. *JHS*, cvii, 1987, 106–30.
- STANFORD, W.B. *Sophocles Ajax*. New York. Macmillan & Co LTD. 1963.
- STINTON, T.C.W. “Heracles' Homecoming and Related Topics. The Second Stasimon of Sophocles' Trachiniae”. In *Papers of the Liverpool Latin Seminar V*, 1985, pp. 403-32.
- _____. “Interlinear Hiatus in Trimeter”. *CQ*, xxvii, 1977, pp. 67-72.
- _____. “Notes on Greek Tragedy” I. *Journal of Hellenic Studies*, xcvi, 1976, pp. 121-45.
- SWIFT, L. A. *The hidden Chorus. Echoes of genre in Tragic Lyric*, New York, Oxford University Press, 2010.
- TAPLIN, O. *The Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Oxford, Clarendon Press, 1977.
- VIEIRA, T. (trad., introd, e notas) *Antígone de Sófocles*. São Paulo, Perspectiva, 2009.

VOIGT, E. –M. (ed.). *Sappho et Alcaeus: Fragmenta*. Amsterdã, Athenaeum, Polak & Van Gennepe, 1971.

WEBSTER, T.B.L. *An Introduction to Sophocles*. Oxford, Clarendon Press, 1936.

WEST, M. L. *Greek Metre*. Oxford, Clarendon Press, 1982.

_____. *Homeric Hymns. Homeric Apocrypha. Lives of Homer*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2003.

_____. "Greek poetry 2000-700 b C." *CQ* 23, 1973, pp. 179-92.

WILLCOCK, M. M. *Pindar – Victory Odes*, Cambridge, University Press, 1995.

WINNINGTON-INGRAM, R.P. *Sophocles, An Interpretation*. Cambridge, University Press, 1980.

ZIMMERMANN, B. *Dithyrambos: Geschichte einer Gattung*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1992.