

ESTRUTURA E FUNÇÃO DO DIÁLOGO LÍRICO-EPIRREMÁTICO EM ÉSQUILO

INTRODUÇÃO

O título deste trabalho adopta uma expressão convencional, cujo conteúdo apresenta contornos ainda mal definidos e aspectos nem sempre concordantes com o próprio modo da designação.

«Epirrema», «Epirrematikon», «cena epirremática» são, desde Zielinski, formas usuais para caracterizar um tipo de diálogo dramático, que assumiu ao longo duma evolução de vários séculos as formas mais variadas e interessantes. As palavras *ἐπίρρημα* e *ἀντεπίρρημα* tiveram, porém, na Antiguidade outra, mais restrita, significação. Eram termos técnicos usados para designar partes da parábase da comédia, como se lê em Heféstion na enumeração dos *εἶδη τῆς παραβάσεως*:

ἕτερα δὲ ἐστὶ τὰ κατὰ σχέσιν γεγραμμένα, τό τε μέλος καὶ τὸ ἐπίρρημα, ὅπερ ὥς ἐπὶ τὸ πλεῖστον ἑκκαίδεκα ἦν στίχων, καὶ τὸ τῷ μέλει ἀντίστροφον καὶ τὸ καλούμενον ἀντεπίρρημα, ὅπερ ἦν τῶν ἴσων κώλων τῷ ἐπιρρήματι¹.

O léxico de *Suda* há-de, mais tarde, insistir nesta definição: *Ἐπίρρημα: παρὰ Ἀριστοφάνει μέρος τι τῆς κωμωδίας.*

Um testemunho há, no entanto, que documenta um alargamento do sentido da palavra *ἐπίρρημα* na Antiguidade. Lê-se em Hesíquio:

ἐπιρρήματα· οὕτω προσαγορεύεται τὰ μετὰ τὴν παράβασιν τασσόμενα τετράμετρα, ὑπὸ τοῦ χοροῦ λεγόμενα μηδέποτε τοῦ ἐξῆς μέλους ἐπεληλυθότος. ἄλλοι δὲ ἐπώδια μεταξὺ τῶν χορικῶν μελῶν λαμβεῖα βραχέως ἐπιλεγόμενα καὶ ἐφύμνια.

A brevidade da definição, por um lado, e, por outro, a escassez e carácter fragmentário das obras dos metricistas da Antiguidade que

¹ *Hephaestionis Enchiridion. ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΜΑΤΩΝ*. VIII. 73.

chegaram até nós, não permitem determinar com segurança o sentido desta última parte do texto de Hesíquio. Ela pode, entretanto, ter influenciado Zielinski ou, pelo menos, justificar o procedimento deste autor, que, no livro famoso *Die Gliederung der altattischen Komoedie*, publicado em 1885, alarga o significado corrente das palavras «epirrema» e «antepirrema» e estende o seu emprego à tragédia. A págs. 5 da obra referida lê-se a seguinte definição de «composição epirremática»:

«Wenn dagegen auf die Strophe des Liedes unmittelbar eine bestimmte Anzahl gesprochener Verse folgt, und dieselbe Anzahl der Antistrophe angehängt ist, so dass der ganze Abschnitt in zwei gleiche Teile zerfällt, von denen jeder aus einem μέλος und einer ῥῆσις besteht, und die sich zueinander wie Strophe und Antistrophe verhalten — dann haben wir die *epirrhematische Composition* vor uns».

Que o conceito, no fundo, é pouco claro, prova-o o facto de as dificuldades surgirem logo em Zielinski, que, a breve trecho, não respeita os limites da sua própria definição¹. Ao analisar o 2.º diálogo lírico-epirremático dos *Sete Contra Tebas*, reconhece Zielinski² a precedência do epirrema relativamente à parte cantada, sem se dar conta da impropriedade do termo «epirrema» (ἐπί — exprime posterioridade) usado em tais circunstâncias.

Impropriedade mais grave, porque atenta contra a clareza de dois conceitos, comete Peretti, ao estabelecer, no passo que a seguir transcrevo, a confusão entre diálogo lírico-epirremático e diálogo inteiramente lírico:

«Nei *Persiani* troviamo tre esempi di dialogo lirico epirrematico: la scena del Nunzio, la brevissima sizigia dell'apparizione di Dario e il commo finale dove anche l'attore canta»³.

Estas palavras de Peretti introduzem na exposição um novo termo, χομμός, cujo sentido importa analisar para completo esclarecimento da

¹ A imprecisão aumenta em Peretti, que, parecendo aceitar a definição de Zielinski, na realidade a restringe pela introdução de referências ao coro e aos actores:

«Th. Zielinski ha il merito di avere messo in rilievo l'importanza che tale forma di composizione ebbe nella formazione della commedia attica. Ad una strofe del canto corale, anzichè l'antistrofe seguita da altre coppie, segue immediatamente un numero determinato di versi recitati dall'attore, e lo stesso numero accompagna anche l'antistrofe, in modo che il complesso si distribuisce in due parti eguali costituite ogni volta da un melos e da una rhesis che si corrispondono come strofe e antistrofe: questa è la composizione epirrematica» (*Epirrema e tragedia*, p. 7).

² *Op. cit.*, pp. 231-2.

³ *Op. cit.*, p. 131.

noção de «diálogo lírico-epirremático». A análise servirá, ainda, para determinar o âmbito do conceito expresso pela palavra *ἀμειβαῖον*, frequentemente empregada em ligação com aqueles termos, num conjunto caracterizado pela variabilidade e imprecisão.

Uma discussão do significado de *κομμός* tem, necessariamente, de partir de Aristóteles. De pouco serve dizer que a famosa definição *θρῆνος κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς*¹ se aplica, provavelmente, apenas ao caso das tragédias do séc. IV, uma vez que, antes de Aristóteles, não se conhece o uso de *κομμός* no sentido histórico-literário. A modificação do sentido da palavra efectuar-se-á sempre contra o testemunho de Aristóteles.

Deste testemunho infere-se, em primeiro lugar, que *κομμός* é uma composição de carácter inteiramente lírico. Di-lo a palavra *θρῆνος*, que designa um canto fúnebre de tipo alternante². Nestas circunstâncias, o problema centra-se na legitimidade da extensão de sentido, praticada por muitos autores na palavra em discussão. Citarei como exemplo o caso de Diehl, que, em artigo publicado no Pauly-Wissowa sob o título *κομμοί*³, depois de estabelecer a definição de *κομμός* como um canto alternante de conteúdo trenético entre o Coro e um actor (ou actores), aceita o alargamento do conceito nos moldes em que tal alargamento tem sido praticado desde G. Hermann: para que um diálogo misto seja classificado de *κομμός*, basta que um dos papéis tenha carácter lírico.

É evidente que, a partir deste momento, nos encontramos já no domínio do arbitrário, onde se situa, igualmente, Masqueray, ao abolir o critério da lamentação fúnebre na determinação dos *κομμοί*. Escreve este autor:

«Le Commos est un thrène, c'est-à-dire un chant de deuil. Aristote les confond ensemble. D'autres les ont distingués. On ne peut tirer aucun profit à les suivre. Le thrène, comme on le trouve dans Homère, contenait des lamentations funèbres. Le Commos tragique était, du moins à l'origine, un chant de douleur... Plus tard, son caractère se modifia, et il finit par être employé dès qu'une émotion violente s'emparait des acteurs ou des choreutes: la nature de cette émotion pouvait être très variée»⁴.

¹ *Poética*, 1452 b.

² Vide, por ex., HÖLZLE, *Zum Aufbau der lyrischen Partien des Aischylos*, *passim*; PERETTI, *op. cit.*, cap. I; MAAS, *θρῆνος*, *RE*, Zweite Reihe, Sechster Band.

³ *RE*, 21. Halbband.

⁴ *Théorie des formes lyriques de la tragédie grecque*, p. 17. Idêntica atitude assume Nilsson, a págs. 625-6 do artigo *Der Ursprung der Tragödie*, publicado no

Reagindo contra o abuso de que sofre a utilização do termo *κομμός*, no seu progressivo e arbitrário distanciamento do conceito de *θρῆνος*, considera Cornford¹ altamente improvável o uso daquele termo, na Antiguidade, para designar passos amebios nos três trágicos. E sublinha que a composição amebia não se limita aos *Threnoi*, surgindo, pelo contrário, sempre que um «performer» tem uma parte distinta em alternância com um coro.

Neste ponto se insere a construção de Kannicht, que, como demonstrarei, não constitui progresso em relação às anteriores.

Com Kannicht assume a palavra *ἀμοιβαῖον* uma importância superior à que tivera até então na história deste problema². Declara o autor no prefácio da sua obra *Untersuchungen zu Form und Funktion des Amoibaion in der attischen Tragödie*:

«Mit diesem Wort (Amoibaion) werden grundsätzlich alle Wechselgesänge bezeichnet, an denen mindestens zwei Personen beteiligt sind und in denen mindestens eine Rolle lyrisch ist, — ohne Rücksicht auf den jeweiligen Aussagegehalt»³.

Trata-se, na realidade, de um alargamento arbitrário do conceito de *ἀμοιβαῖον*, definido a págs. 171: «*ἀμοιβαῖον* bezeichnet ohne Unterschied der Besetzung und des Gegenstandes jedes lyrische Gebilde, das von mindestens zwei Partnern im Wechsel gesungen wird».

E o desejo de subordinar formas variadas a uma designação única conduz o autor para mais além da citada contradição, ao incluir as monódias no estudo dos *ἀμοιβαῖα*, de acordo com uma muito discutível interpretação da origem das monódias⁴.

vol. XXVII de «Neue Jahrbücher für das klassische Altertum». Defende Nilsson a aplicação do conceito de *κομμός* aos casos em que se exprimem sentimentos motivados por situações de grande perigo e angústia, «auch wenn es sich nicht um einen Toten handelte».

¹ *The so-called KOMMOΣ in Greek tragedy*, «The Classical Review», vol. XXVII, p. 41 e segs..

² Também Broadhead, no apêndice IV da sua edição dos *Persas* de Ésquilo, ao analisar a problemática do conceito de *κομμός*, valoriza o termo *ἀμοιβαῖον*, cujo sentido limita ao tipo de diálogo lírico entre coro e actor (ou actores). A imprecisão terminológica continua, porém, em Broadhead, que, a págs. XXXV da *Introdução*, classifica de *amoibaion* o 1.º diálogo lírico-epirremático dos *Persas*.

³ p. III.

⁴ «Es ist offenkundig, dass diese respondierende monodische Form aus dem entwickelten Schauspielerepirrhematikon abgeleitet ist, ... dessen Merkmal die Aus-

As dificuldades referidas levam-me a propor para os diálogos em causa uma nova classificação, que procura reduzir ao mínimo o elemento convencional, que, força é admiti-lo, não se pode eliminar totalmente. Assim, distinguirei um diálogo lírico-recitativo, a que conservo o título tradicional de diálogo lírico-epirrremático, de um diálogo inteiramente lírico, para o qual proponho a designação de ἀμοιβαῖον (ἀμοιβαῖον ᾄσμα ou μέλος). Do primeiro tipo ocupar-me-ei longamente neste trabalho, pelo que acho dispensável neste lugar uma mais pormenorizada caracterização; do segundo tipo enumerarei sucintamente as várias modalidades.

Cito, em primeiro lugar, o ἀμοιβαῖον desempenhado por semi-coros, de que temos um exemplo no êxodo dos *Sete Contra Tebas* (vv. 888-1004), a seguir a um prelúdio com carácter lírico-epirrremático; depois, o ἀμοιβαῖον entre actores, de que não existe nenhum exemplo em Ésquilo; finalmente, o ἀμοιβαῖον entre coro e actor (ou actores), que se encontra na 2.^a parte do diálogo de Cassandra, no *Agamémnon* (vv. 1136-1177).

Forma especial assumida por esta última modalidade constitui o κομμός, que, de acordo com Aristóteles, defino como um ἀμοιβαῖον entre coro e actor (ou actores) com carácter trenético. Nestas condições, a concordância com Aristóteles constitui um elemento da minha classificação, que, por isso mesmo, resulta menos arbitrária, ao dotar um termo neutro, como ἀμοιβαῖον, duma significação ampla convencional.

Se aplicarmos os princípios enunciados ao diálogo de Cassandra, no *Agamémnon* (vv. 1072-1177), e ao chamado κομμός das *Coéforas*, concluiremos que a designação de κομμός não cabe, em rigor, a nenhum destes diálogos.

O primeiro apresenta, depois de uma parte lírico-epirrremática, um ἀμοιβαῖον entre Cassandra e o Coro, que não pode ser classificado de κομμός devido à ausência, pelo menos em relação ao Coro, do elemento de lamentação fúnebre. Como observa Cornford¹, a noção de θρῆνος tem, no caso de Cassandra, apenas uma aplicação metafórica.

gedehntheit der respondierenden lyrischen Strophen des Sängers einerseits und die floskelhaften, gliedernden epirrhematischen Trimeter des Sprechers andererseits ist. Die Lizenz freier Behandlung des Antepirrhema ist bereits aischyleisch, und nichts lag näher, als in einer bestimmten Situation auch das Epirrhema (oder jedenfalls dies allein) ausfallen zu lassen, und die Strophen rückten unmittelbar zusammen, d. h. die Monodie war entstanden» (*Op. cit.*, p. 159).

¹ *Art. cit.*, p. 43.

Quanto ao diálogo das *Coéforas*, nota-se, em primeiro lugar, que lhe falta a qualidade de inteiramente lírico e, depois, que não tem carácter trenético, senão ocasional. Sublinhe-se, por fim, que o desempenho de uma parte do diálogo pelo Corifeu se situa fora do âmbito da definição aristotélica, que postula a actuação do Coro no seu conjunto.

Estas razões justificariam o abandono da classificação de *χομμός*, atribuída ao trecho famoso das *Coéforas*, se uma longa tradição não legitimasse a referida designação. Por isso a mantenho, desinteressado de obter, por fáceis meios, uma fácil originalidade. De resto, é minha convicção que o problema da terminologia tem uma importância secundária, quando comparado com os problemas fundamentais da interpretação dos textos.

Este o motivo por que adopto no meu trabalho a expressão «diálogo lírico-epirremático», em vez de, por ex., «diálogo lírico-recitativo», crente de que seria insensato, por inútil, romper de todo com uma convenção, aceite pela totalidade dos investigadores. Pela minha parte, julgo apenas conveniente introduzir um rigor maior na definição para evitar contradições chocantes, como a que acima aponte em Zielinski. Assim, entenderei «diálogo lírico-epirremático» no sentido de uma composição dramática mista em que o canto alterna com a recitação, em que *μέλος* e *ὀῆσις* colaboram na criação duma estrutura onde a unidade da tragédia encontra, materialmente, a sua objectivação. Aceito, portanto, a impropriedade etimológica quando ao epirrema cabe o papel de iniciador do diálogo.

Desejaria, no entanto, que fosse reduzido o papel da convenção neste trabalho, que foge à tentação das construções ideológicas, arquitectadas longe da realidade dos textos. Não se estranhará, por isso, que os problemas das origens não tenham parte na presente investigação ¹.

¹ Num trabalho recente, dedicado ao problema das origens da tragédia, afirma-se o seguinte:

«Die Aussichten für die Lösung der Frage nach den Anfängen der griechischen Tragödie scheinen auf den ersten Blick gering zu sein. Die älteste uns erhaltene Tragödie, die Perser des Aischylos, fallen erst ungefähr in das 50. Lebensjahr ihres Dichters... Vorgehend sei bemerkt, dass aus der Kritik einige zuverlässige primäre Daten übrigbleiben werden. Doch stellen diese, wie es nicht anders sein kann, die Sache selbst nur sehr fragmentarisch dar. Es bedarf also der *Rekonstruktion*, die notwendig hypothetisch ist» (H. Patzer, *Die Anfänge der griechischen Tragödie*, p. 12).

* * *

A análise seguinte considera as peças na sua ordem cronológica provável. Enquanto não surgirem documentos que alterem a nossa visão actual dos factos, creio que são de aceitar as conclusões que, a este respeito, tira H. J. Mette no *Nachwort* da sua edição dos fragmentos de Ésquilo, publicada em 1959.

A discussão do texto de Ésquilo é feita com base na notável edição de Wilamowitz. Os pontos em que divirjo do ilustre autor vêm assinalados no decurso do meu trabalho.

O comentário métrico insiste, particularmente, naqueles aspectos que oferecem dificuldades à interpretação. A terminologia e notação métricas usadas são, com pequenas alterações (*co* em vez de *cho*; *fer* em vez de *pher*, etc.), as de Bruno Snell, em *Griechische Metrik* (3.^a ed., 1962).

I. PERSAS

A primeira das peças conservadas inclui apenas dois breves diálogos lírico-epirremáticos:

a) vv. 249-89:

O diálogo abre com uma ῥῆσις do Mensageiro, cujas palavras exprimem, na sua brevidade, a enorme extensão da catástrofe:

ὦ γῆς ἀπάσης Ἀσιάδος πολίσματα,
ὦ Περσὶς αἶα καὶ πολὺς πλούτου λιμήν,
ὥς ἐν μιᾷ πληγῇ κατέφθαρται πολὺς
ὄλβος, τὸ Περσῶν δ' ἄνθος οἴχεται πεσόν.
ὥμοι, κακὸν μὲν πρῶτον ἀγγέλλειν κακά,
ὅμως δ' ἀνάγκη πᾶν ἀναπτέξαι πάθος,
Πέρσαι· στρατὸς γὰρ πᾶς ὄλωλε βαρβάρων.¹

Trata-se do 1.º epirrema, a que a estrofe seguinte do Coro serve, claramente, de resposta, com a referência directa às palavras pronunciadas (τόδ' ἄχος κλυόντες). A reacção à notícia exprime-se pelo canto, a intensidade do sofrimento pela repetição: repetição da mesma palavra (ἄνι ἄνια), repetição do mesmo conceito através dos adjectivos (ἄνια, δάϊα). O Mensageiro confirma, então, a gravidade do desastre (1.º antepirrema), ligando estreitamente as suas palavras às anteriormente proferidas pelo Coro. A ligação sintáctica exprime-se no ὥς.

Os versos do Coro continuam, naturalmente, os do Mensageiro (antístrofe 1.ª). A ligação encontra expressão material em ἀέλπτον, que recorda o ἀέλπτως do Mensageiro. O 2.º epirrema anuncia um desenvolvimento do diálogo, que encontra logo eco nas palavras dolorosas do Coro (estrofe 2.ª). Segue-se o 2.º antepirrema em que o quadro

¹ vv. 249-55.

tremendo da catástrofe persa é posto com realismo perante os olhos do Coro, que repete a visão com novos e patéticos pormenores (*antístrofe 2.^a*). A forma *λέγεις* marca mais uma vez a dependência em que as palavras do Coro estão relativamente às do Mensageiro. No 3.^o *epirrema*, a descrição do desastre prossegue em termos exactos e concretos (*ναῖοισιν ἐμβολαῖς*). Ao Coro resta apenas a lamentação (*estrofe 3.^a*), continuada pelo Mensageiro (3.^o *antepirrema*) e concluída pelo Coro na *antístrofe* final.

A unidade de estrutura que a análise precedente sublinhou é uma característica importante desta composição lírico-epirremática. O diálogo aqui não é apenas aparente, é um diálogo autêntico, que progride à custa das personagens que nele intervêm. Isto não significa que a ambas caiba uma parte igualmente importante na economia da cena, antes se observa o predomínio evidente da parte recitada, donde deriva a anterioridade do *epirrema* na arquitectura do diálogo¹. Assim, creio a forma da cena determinada pelas exigências da construção dramática.

Discordo, por isso, de Peretti, quando escreve: «Scena e orchestra si fondono nello stesso movimento sentimentale e musicale, che la mancanza dell'antepirrema accentua e isola con una pausa di silenzio tra il canto corale e le parole di Atossa»². Considero estreita a interpretação de Kannicht, que, depois de observar que, neste diálogo, as partes líricas respondem e que, portanto, o coro não é o condutor do diálogo, conclui: «Nur dieser Umstand kann es erklären, dass das letzte Antepirrhema des Boten fehlt»³. Ora não vejo que haja falta.

¹ A mesma situação se verifica no 2.^o diálogo lírico-epirremático dos *Sete Contra Tebas*.

² *Op. cit.*, p. 136. Também Groeneboom considera incompleto este diálogo lírico-epirremático (por ele classificado de *κομμός*): «am Schluss fehlen zwei Verse des Boten, weil Atossa unmittelbar darauf das Wort ergreift, so dass die beiden Trimeter 284-285 als eine Mesodos betrachtet werden können, die zwischen der dritten Strophe und Antistrophe steht» (*Aischylos' Perser, Zweiter Teil*, p. 68). Note-se o uso ilegítimo do termo «mesodo» em relação a dois trímetros recitados.

³ *Op. cit.*, p. 61. Semelhante à de Kannicht a posição de Broadhead, que, aceitando embora a interpretação de Wilamowitz (*nuntii trimetris nihil respondere voluit poeta, ut Reginae tandem verba facere sustinentis gravitatem extolleret*), tende, no entanto, para a verdadeira interpretação. Escreve Broadhead: «This is doubtless true, but it should be noted that in his last three couplets the Mess. is leading, not answering, so that *ἀντ. γ'* fittingly concludes the *ἀμειβαῖον*» (*The Persae of Aes-*

Simplemente a ordem normal da composição epirremática apresenta-se alterada. Dito de outro modo: o antepirrema aqui sucede à estrofe.

Esta solução é preconizada já por Weil e Schroeder, segundo observa Fraenkel a págs. 487 do seu comentário ao *Agamémnon*¹. Fazem-na, porém, aqueles autores depender de uma condição inaceitável: admissão de uma lacuna antes do v. 255². A hipótese é, em grande parte, determinada por uma exigência de regularidade numérica entre as partes epirremáticas, que os factos não justificam. Bastará recordar o caso do 1.º diálogo lírico-epirremático das *Suplicantes*, em que este tipo de correspondência é quebrado apenas no fim duma composição epirremática até então regularíssima.

A análise métrica do presente diálogo lírico-epirremático, com a revelação do predomínio dos elementos iâmbicos nas estrofes do Coro, em harmonia com os trímetros iâmbicos do Mensageiro, dá-nos uma nova sugestão da unidade que acima salientei:

I. 256-59 ~ 262-65

x $\overline{\cup\cup\cup\cup\cup}$ $\cup\cup\cup\cup\cup$
 $\overline{\cup\cup\cup}$ $\cup\cup\cup$ $\overline{\cup\cup\cup}$
 $\overline{\cup\cup\cup}$ $\cup\cup\cup$ |||

2 ia
 ia cr cr
 co ba |||

Note-se, em primeiro lugar, o dímetro iâmbico inicial³, seguido do trímetro com sínopes, a continuar os trímetros recitados do actor.

chylus, p. 97). Esta observação não o leva, porém, à conclusão lógica de considerar o $\alpha\mu\omicron\iota\beta\alpha\iota\omicron\nu$ iniciado pela fala do Mensageiro (vv. 249-55), donde a explicação da pretensa falta do antepirrema como uma «variação», introduzida num esquema típico pelo Poeta.

¹ «...Weil and, following him, O. Schroeder, *Aeschyli cantica*, 2nd ed., p. 18, hold that the trimeters of the $\acute{\upsilon}\pi\omicron\kappa\omicron\upsilon\iota\tau\acute{\eta}\varsigma$ precede the songs of the Chorus; they are forced to assume a lacuna before 255».

² Sobre as dúvidas formuladas por vários investigadores em relação à fala inicial do Mensageiro, veja-se Broadhead, *op. cit.*, nota aos vv. 254-5. Inteiramente justificada a conclusão deste autor: «in point of fact, the sequence is perfectly natural in the circumstances».

³ A interpretação das 4 primeiras breves do v. 256 como um proceleumático, dada por Wilamowitz a págs. 292 de *Griechische Verskunst*, é forçada e inútil. Veja-se Koster, *Traité de métrique grecque suivi d'un précis de métrique latine*, p. 95, nota 1.

de Ésquilo. Mas a argumentação aduzida por Wilamowitz e retomada por Groeneboom não me parece convincente. O absurdo da ideia de «membros arrancados» existe apenas na estreiteza da interpretação, que esquece os valores poéticos do texto. Não são os «corpos» dos guerreiros mortos, são os seus «membros», revestidos das amplas vestes, que o Coro «vê» à mercê das ondas¹. A expressão fugiu, assim, à banalidade, ganhando um extraordinário poder evocativo². Não vejo, pois, motivo para rejeitar a lição do cod. Vindobonensis, a que exige, aliás, menos esforços do editor: ela permite conservar a tradição *ἀλίδονα* e *πολυβαφῆ*. Se acrescentarmos o argumento tirado da compreensão da unidade métrica do texto, parecerá natural a explicação de Alsen:

«Das bedeutet für die Herstellung unseres Textes, dass *σώματα* hier offenbar als Interpretament für das «poetische» Wort *μέλεα* in den Text gedrungen ist»³.

III. 280-83 ~ 286-89

x — — — — —	2 ia
x — — — — —	ba (ou mol) cr
— — — — — 4	esp esp ia
— — — — — 4	co cr ba

nirgends von abgerissenen Gliedern gesprochen wird, sondern mehr noch, weil der Zusatz *πλαγκτοῖς ἐν διπλάκασιν* doch sehr merkwürdig sein würde, wenn man sich in diesen Mänteln nur ein abgerissenes Stück Arm, Bein oder Kopf vorstellte» (*Perser*, II, p. 70).

¹ Cf. vv. 309-10:

οἷδ' ἀμφὶ νῆσον τὴν πελειοθρέμμονα
νικώμενοι κύρισσαν ἰσχυρὰν χθόνα

² De resto, ainda que a tradução «membros» repugnasse, não era impossível traduzir *μέλεα* por «corpos». Cf. a nota ao v. 991 na edição de Broadhead.

³ *Op. cit.*, p. 11.

⁴ Para os vv. 282-3 continuo a preferir ao texto de Wilamowitz o de Mazon e Groeneboom, que dispensa a supressão da forma *μάταν* no v. 288:

Πέρσαις ὥς πάντα παγκάκως
<θεοὶ> θέσαν αἰαὶ στρατοῦ φθαρέντος.

Discutível e desnecessária a restauração do v. 282 por Broadhead, que obriga a modificar a ordem das palavras no v. 288. Contrariamente ao que sugere este autor na nota aos vv. 280-3, a métrica não impõe, de forma alguma, a alteração.

de Ésquilo. Mas a argumentação aduzida por Wilamowitz e retomada por Groeneboom não me parece convincente. O absurdo da ideia de «membros arrancados» existe apenas na estreiteza da interpretação, que esquece os valores poéticos do texto. Não são os «corpos» dos guerreiros mortos, são os seus «membros», revestidos das amplas vestes, que o Coro «vê» à mercê das ondas¹. A expressão fugiu, assim, à banalidade, ganhando um extraordinário poder evocativo². Não vejo, pois, motivo para rejeitar a lição do cod. Vindobonensis, a que exige, aliás, menos esforços do editor: ela permite conservar a tradição *ἀλίδονα* e *πολυβαφῆ*. Se acrescentarmos o argumento tirado da compreensão da unidade métrica do texto, parecerá natural a explicação de Alsen:

«Das bedeutet für die Herstellung unseres Textes, dass *σώματα* hier offenbar als Interpretament für das «poetische» Wort *μέλεα* in den Text gedrungen ist»³.

III. 280-83 ~ 286-89

x — — — — —	2 ia
x — — — — —	ba (ou mol) cr
— — — — — 4	esp esp ia
— — — — — 4	co cr ba

nirgends von abgerissenen Gliedern gesprochen wird, sondern mehr noch, weil der Zusatz *πλαγκτοῖς ἐν διπλάκασιν* doch sehr merkwürdig sein würde, wenn man sich in diesen Mänteln nur ein abgerissenes Stück Arm, Bein oder Kopf vorstellte» (*Perser*, II, p. 70).

¹ Cf. vv. 309-10:

οἷδ' ἀμφὶ νῆσον τὴν πελειοθρέμμονα
νικώμενοι κύρισσαν ἰσχυρὰν χθόνα

² De resto, ainda que a tradução «membros» repugnasse, não era impossível traduzir *μέλεα* por «corpos». Cf. a nota ao v. 991 na edição de Broadhead.

³ *Op. cit.*, p. 11.

⁴ Para os vv. 282-3 continuo a preferir ao texto de Wilamowitz o de Mazon e Groeneboom, que dispensa a supressão da forma *μάταν* no v. 288:

Πέρσαις ὥς πάντα παγκάκως
<θεοὶ> θέσαν αἰαὶ στρατοῦ φθαρέντος.

Discutível e desnecessária a restauração do v. 282 por Broadhead, que obriga a modificar a ordem das palavras no v. 288. Contrariamente ao que sugere este autor na nota aos vv. 280-3, a métrica não impõe, de forma alguma, a alteração.

Ficam-nos, assim, dois exemplos de Ésquilo, que se sustentam mutuamente: em ambos, a quantidade longa da sílaba seguida do grupo *μν* gera uma correspondência baquio-molosso entre estrofe e antístrofe, perfeitamente natural em iambos¹. Dispensa-se, portanto, a correcção de *ποτᾶται* (*Agam.*, v. 978), preconizada por Wilamowitz e Fraenkel, que modificam arbitrariamente a tradição.

O presente diálogo lírico-epirremático inicia um progresso nítido da acção. A inquietação, que é a nota dominante do párodo e que se adensa ao longo do 1.º episódio nas falas da Rainha, encontra aqui a sua justificação. Neste sentido pode afirmar-se que muito do que precede não passa de preparação para esta cena, onde o anúncio da catástrofe assinala uma subida do *pathos*, que atinge um primeiro nível de intensidade².

Tal observação está, porém, longe de esgotar a função dramática desta cena. Quando nos vv. 435-7 o Mensageiro diz

εὖ νυν τόδ' ἴσθι, μηδέπω μεσοῦν κακόν
τοιᾶδ' ἐπ' αὐτοῖς ἦλθε συμφορὰ πάθους,
ὥς τοῖσδε καὶ δις ἀντισηκῶσαι ὅσπῃ

introduz com estas palavras um novo desenvolvimento, que conduz a acção a um segundo, mais alto, nível de intensidade (a peça é um crescendo de angústia, que culmina no *κομμός* final). Mas o diálogo não toma agora a forma lírico-epirremática, porque a intenção do Poeta é contrária a um retardamento da narrativa, que o Mensageiro vai continuar. Colocado no início desta estrutura, o diálogo lírico-epirremático dos vv. 249-89 surge, assim, com o valor de prelúdio, de introdução a uma vasta descrição épica, colorindo de um *pathos* intenso as palavras do Mensageiro, frequentemente rudes e laivadas de humor.

¹ A interpretação iâmbica destes elementos, no caso do *Agamémnon*, é dada também por Kraus, que, ao analisar este problema de correspondência métrica, escreve: «Das überlieferte *ποτᾶται* wird von Meineke, Wil., Murray, Fraenkel in *ποτᾶται* geändert. Aber Aischylos schreibt auch sonst *ποτᾶσθαι* und die freie Responsion ist nicht ausgeschlossen. Wir haben dann hier schon ein iambisches Element» (*Strophengestaltung...*, p. 88, nota 1).

² Cf. Peretti, *op. cit.*, p. 140: «L'epirrema perciò raccoglie e concentra gli sparsi motivi della prima parte della tragedia, e da esso l'azione si diparte e si snoda nel racconto drammatico del Nunzio fino all'evocazione di Dario».

Mas a projecção deste diálogo pode descortinar-se mais longe. Após a saída do Mensageiro, torna á fazer-se` ouvir a voz do Coro, que assistira calado à parte da cena com a Rainha. É o 1.^o estásimo, que se apresenta como um aprofundamento e um alargamento dos temas do referido diálogo. A introdução anapéstica do estásimo (vv. 532-47) retoma os versos finais da composição lírico-epirremática para os desenvolver. A evocação das mulheres *εὐνίδας ἢ δ' ἀνάνδρους* (v. 289) continua com novos e patéticos pormenores:

πολλὰ δ' ἀπαλαῖς χερσὶ καλύπτρας
κατερεικόμεναι
διαμυδαλέους δάκρυσιν κόλπους
τέγγουσ', ἄλγους μετέχουσαι.
αἱ δ' ἀβρόγιοι Περσίδες ἀνδρῶν
ποθέουσαι ἰδεῖν ἀρτιζυγίαν,¹
λέκτρων εὐνὰς ἀβροχίτωνας¹,
χλιδανῆς ἥβης τέρψιν, ἀφεῖσαι,
πενθοῦσι γόοις ἀχορεστοτάτοις.²

A 1.^a estrofe introduz agora o motivo da culpa de Xerxes, tão importante na cena de Dario, e o da oposição Xerxes-Dario, que há-de constituir a matéria do estásimo 3.^o. Segue-se a lamentação do desastre, em que o Coro regressa à visão obsidiante dos corpos martirizados pelo mar:

τοὶ δ' ἄρα πρωτομόροιο,
φεῦ,
ληφθέντες πρὸς ἀνάγκας,
ἦέ,
ἄκτὰς ἀμφὶ Κυχρείας
ὁἶ,

¹ Pouco convincentes, os argumentos invocados por Wilamowitz, no aparato crítico da sua edição, para justificar a alteração do texto tradicional. No que diz respeito à condenação da *correptio* épica, parece-me excessivo o rigor de Wilamowitz; a explicação da ausência de τ' numa parte dos manuscritos é perfeitamente arbitrária, porquanto a construção do participio *ποθέουσαι* não exclui, necessariamente, o emprego da partícula τε.

Veja-se, sobre o assunto, a nota de Broadhead aos vv. 541-5 e ainda P. Maas, *Greek Metre*, n.º 129.

² vv. 537-45.

.....· στένε καὶ δακνά-
 ζου, βαρὺ δ' ἀμβόασον
 οὐρανὸν ἄχρη,
 ὁᾶ·
 τεῖνε δὲ δυσβάνκτον
 βοᾷτιν τάλαιναν αὐδάν. —
 γναπτόμεναι δ' ἄλλι δεινά,
 φεῦ,
 σκύλλονται πρὸς ἀναύδων,
 ἦέ,
 παίδων τᾶς ἀμιάντου,
 ὁᾶ.¹

E o quadro culmina com a descrição da ruína do poder persa (vv. 584-97).

Depois de um brevíssimo episódio, ocupado apenas por uma ὄησις da Rainha, entoa o Coro o estásimo 2.º (vv. 623-80). Nele se realiza a evocação de Dario, a quem o Coro repete a lamentação do desastre que se abateu sobre a Pérsia. Lamentação é também, no fundo, o estásimo 3.º (vv. 852-907), em que a recordação do esplendor da vida passada é uma forma poderosa de, indirectamente, deplorar a miséria do presente. Isto torna-se claro nos versos finais:

νῦν δ' οὐκ ἀμφιλόγως θεότρεπτα τάδ'
 αὖ φέρομεν πολέμοισι,
 δμαθέντες μεγάλως πλα-
 γαῖσι ποντίαισιν.²

Lamentação é, finalmente, o κομμός que constitui o êxodo da peça. Mais uma vez o Coro chora a juventude sacrificada (vv. 922-30)³,

¹ vv. 568-78. Cf. vv. 274-7:

ὁτοτοτοῖ, φίλων
 ἀλίδονα μέλεα πολυβαφῇ
 κατθανόντα λέγεις φέρεσθαι
 πλαγκτοῖς ἐν διπλάκεσσιν.

² vv. 904-7.

³ Cf. vv. 669-70.

repetindo a metáfora usada pelo Mensageiro na fala inicial do 1.º diálogo lírico-epirremático: πολλοὶ φῶτες, χώρας ἄνθος (v. 925).

Também, a seguir, Xerxes insiste no quadro cruciante dos cadáveres arrastados pelo mar, que os vv. 274-7 visionaram pela primeira vez:

ὄλοονδ' ἀπέλειπον
 Τυοίας ἐκ ναός
 ἔρποντας ἐπ' ἀκταῖς
 Σαλαμινιάσι,
 στυφελοῦ θείοντας ἐπ' ἀκτᾶς.¹

Assim, a lamentação constitui a matéria nuclear dos cantos desde o 1.º diálogo lírico-epirremático de tal modo que, em todos, se repetem os motivos deste, numa conjugação essencial à estrutura trágica da peça. Esta unidade de tom pode dizer-se criada a partir daquele diálogo, que se renova e amplia no êxodo sob a forma impressionante de um conjunto inteiramente lírico.

b) vv. 694-708:

A 1.ª estrofe deste diálogo sucede à 1.ª ῥῆσις de Dario, mas não se pode considerar uma resposta. Que a estrofe introduz uma estrutura nova prova-o a mudança de metro usado seguidamente por Dario: aos trímetros iâmbicos da ῥῆσις inicial sucedem os tetrâmetros trocaicos catalécticos do epirrema (vv. 697-9), a que correspondem os do antepirrema (vv. 703-8). Note-se que a correspondência do metro não é acompanhada pela correspondência do número de versos: 3 no epirrema, 6 no antepirrema. Independentemente do carácter regular ou irregular que se atribua a este facto, o que importa salientar é que é sempre a exigência dramática que determina a forma adoptada. A brevidade da fala de Dario no epirrema está de acordo com a sua dignidade e traduz o tipo de relações que o uniam aos conselheiros. Para a mulher Dario é menos autoritário e, por isso, menos breve:

ἀλλ' ἐπεὶ δέος παλαιὸν σοὶ φρενῶν ἀνθίσταται,
 τῶν ἐμῶν λέκτρων γεραιὰ ξύννομ', εὐγενὲς γύναι,
 κλαυμάτων λήξασα τῶνδε καὶ γόων σαφές τί μοι

¹ vv. 962-5.

λέξον. ἀνθρώπεια δ' ἄν τοι πῆματ' ἄν τύχοι βροτοῖς.
πολλὰ μὲν γὰρ ἐκ θαλάσσης, πολλὰ δ' ἐκ χέρσου κακὰ
γίγνεται θνητοῖς, ὃ μάσσων βίωτος ἦν ταθῆι πρόσω.¹

A estas palavras de Dario responde Atossa com uma ῥῆσις, que lembra a primeira fala do Mensageiro no diálogo lírico-epirremático anterior. Também aqui o desastre dos Persas é anunciado de forma concisa e emocionante: διαπεπόροθται τὰ Περσῶν πράγμαθ', ὥς εἰπεῖν ἔπος (v. 714).

A tremenda revelação não é agora o começo de um diálogo lírico-epirremático, mas o ponto de partida de uma esticomitia, que, rapidamente, esclarece Dario sobre o essencial dos acontecimentos. Este resumo nervoso e dramático da longa cena do Mensageiro serve dois objectivos fundamentais: a variedade da composição, que se liberta de molestas repetições, e a redução dos factos em favor da interpretação dos mesmos factos². Essa interpretação será a tarefa de Dario na cena³ cujo início é assinalado pelo presente diálogo lírico-epirremático.

Observe-se que, nesta composição epirremática, o diálogo é rudimentar, quase inexistente, e que a sua quase impossibilidade constitui um factor importante de caracterização das personagens: de um lado, o Coro, dominado pelo respeito e pelo temor; do outro, o soberano, habituado a ser venerado e obedecido.

A métrica das partes líricas é de extrema simplicidade:

vv. 694-96 ~ 700-702

υ υ _ _	υ υ _ _	2 io
υ υ _ _	υ υ _ _	2 io
υ υ _ _	υ υ _ _	par

¹ vv. 703-8.

² A análise desta esticomitia, feita por W. Jens em *Die Stichomythie in der frühen griechischen Tragödie*, p. 4 e segs., limita-se a caracterizar formalmente este diálogo sem lhe determinar a função.

³ Num ensaio famoso sobre os *Persas*, Deichgräber afirma a propósito do significado desta cena:

«In ihr ist in besonderer Weise zur Gestaltung gekommen, was in der Einführung des Chors der Alten und der Königinmutter, den Vertretern der älteren Generation, bereits angelegt ist, die Deutung des gegenwärtigen Geschehens aus einer alt überlieferten Ordnung heraus, die noch in sich selbst gefestigt dasteht» (*Die Perser des Aischylos*, p. 161).

No intuito de demonstrar a unidade métrica da estrofe escreve Dale: «Here the opening and closing rhythms of the last phrase pick up the ionics, and the extra syllable which so often distinguishes a clausula from its context is sandwiched in the middle»¹.

Eu, porém, desejo chamar a atenção para um outro aspecto não menos importante, que prova que o uso dos fins de palavra cria, frequentemente, a unidade métrica das estrofes: a pausa depois de *σέβομαι* (*δίομαι*, na antístrofe) sugere a presença do ritmo anapéstico, que vai ser empregado na cláusula.

A oposição da métrica das partes epirremáticas, compostas em longos versos trocaicos, à das estrofes, em curtos *kola* iónicos, é a tradução rítmica da distância que separa os participantes no diálogo. Também o estilo colabora na criação da mesma impressão: a repetição das palavras (*σέβομαι... σέβομαι; δίομαι... δίομαι*), o uso das rimas (*προσιδέσθαι... λέξαι; χαρίσασθαι... φάσθαι*)², o paralelismo da construção sintáctica (*μέν... δέ...*) definem uma atitude de temeroso respeito, de obediência cega, que paralisa o pensamento e tolhe a faculdade da expressão.

Este curto diálogo lírico-epirremático desempenha uma função semelhante àquela que atribuí ao diálogo anteriormente analisado. Situa-se igualmente no começo duma parte fundamental da tragédia, a cena de Dario, que está com a cena do Mensageiro numa íntima relação. Ambas as cenas se equivalem em importância, embora em planos diferentes, e a ambas introduz um diálogo lírico-epirremático, que imprime carácter ao que se segue. A cena de Dario vai decorrer sob esta impressão de grandeza, conservada na própria morte, que as curtas estrofes iniciais impuseram ao espectador. As palavras proferidas estarão todas impregnadas deste sabor de autoridade incontestada, que sugeria ao público ateniense um ambiente oriental.

Esta função de prelúdio às cenas fundamentais parece-me ser a característica mais importante dos diálogos lírico-epirremáticos dos *Persas*.

¹ *Op. cit.*, p. 119.

² «Wie in der Strophe *προσιδέσθαι* und *λέξαι*, so reimen sich hier noch deutlicher *χαρίσασθαι* und *φάσθαι*; die Musik wird den Effekt dieses Reimes wohl verstärkt haben» (Groeneboom, *Perser*, II, p. 150, nota 394).

Sobre o valor formal da rima no final das palavras veja-se W. Porzig, *Aischylos*, p. 88 e segs..

II. PROMETEU

Os diálogos lírico-epirremáticos do *Prometeu* acusam, do ponto de vista formal, uma profunda originalidade: o 1.º constitui o párodo da tragédia; o 2.º, a chamada monódia epirremática de Io.

a) vv. 128-92:

A *estrofe* 1.^a define, desde logo, os sentimentos do Coro relativamente a Prometeu: amizade que vence todas as resistências, as do próprio pudor e as de um pai calculista. A resposta de Prometeu (1.º *epirrema*) é uma funda lamentação, onde ressoa um eco do prólogo:

αἰαῖ αἰαῖ,
τῆς πολυτέκνου Τηθύος ἔκγονα
τοῦ περὶ πᾶσάν θ' εἰλισσομένον
χθόν' ἀκοιμήτῳ ῥεύματι παῖδες
πατρὸς Ὀκεανοῦ δέρχθητ' εἰσίδεσθ'
οἷωι δεσμῶι προσπορπατὸς
τῆσδε φάραγγος σκοπέλοις ἐν ἄκροις
φρουρὰν ἄζηλον ὀχέσω.¹

Segue-se a *antístrofe* 1.^a, que exprime a reacção do Coro às palavras de Prometeu. A forma verbal *λεύσσω*, repetindo a ideia expressa no epirrema por *δέρχθητ' εἰσίδεσθ'*, une estreitamente a parte lírica à recitada. Enchem a antístrofe os sentimentos da piedade por Prometeu e da revolta contra o poder despótico de Zeus.

O 1.º *antepirrema* continua a lamentação do epirrema, alargada pela introdução no diálogo da imagem torva de Zeus. Excitadas,

¹ vv. 136-43. Comparem-se com os últimos versos deste epirrema os vv. 31-2:

ἀνθ' ὧν ἀτερπῇ τήνδε φρουρήσεις πέτραι
ὀρθοστάδην, ἄνπνος, οὐ κάμπτων γόνυ

as Oceânides respondem, denunciando, agora com perfeita clareza, a sua estrutural oposição a o novo senhor do Olimpo (*estrofe 2.^a*). E o calor das suas palavras arrasta Prometeu a uma confissão da mais alta importância:

ἦ μὴν ἔτ' ἐμοῦ καίπερ κρατερᾷς
ἐν γνιοπέδαις αἰκίζομένου
χρεῖαν ἔξει μακάρων πρότανις
δεῖξαι τὸ νέον βούλευμ' ὑφ' ὅτου
σκῆπτρον τιμάς τ' ἀποσνῶται.
καί μ' οὔτι μελιγλώσσοις πειθοῦς
ἐπαοιδαῖσιν θέλξει, στερεάς
τ' οὔ ποτ' ἀπειλὰς πτήξας τόδ' ἐγὼ
καταμηνύσω, πρὶν ἂν ἐξ ἀγρίων
δεσμῶν χαλάσῃ ποινὰς τε τίνειν
τῇσδ' αἰκείας ἐθελήσῃ.¹

É o 2.^o *epirrema*, cujo sentido o Coro deforma por natural incompreensão. Palavras ousadas e perigosas, pensa o Coro, pelas consequências que delas podem advir (*antístrofe 2.^a*). E o párodo termina com a insistência de Prometeu no segredo da sua vingança (2.^o *antepirrema*), cujo alcance o Coro continua a ignorar.

Efectivamente, iniciando o 1.^o episódio, o Corifeu apenas pede ao Titã que narre as causas da sua desgraça, sem uma palavra para aquelas ameaças misteriosas, que desempenham papel tão importante, não só nesta tragédia, como no conjunto da trilogia. Este motivo há-de regressar mais tarde, no fim do 2.^o episódio, desta vez por iniciativa do Corifeu, cuja curiosidade Prometeu se nega a satisfazer. O estásimo 2.^o mostra, porém, que o segredo apenas superficialmente tocou a alma do Coro, angustiado pelo abandono a que está votado o Titã:

Ζῆνα γὰρ οὐ τρομέων
ἰδίαι γνώμαι σέβῃ θνατοῦς ἄγαν Προμηθεῦ. =
φέρ' ὅπως ἄχαρις χάρις, ὦ φίλος·
εἰπέ, ποῦ τίς ἀλκά;
τίς ἐφαμερίων ἄρηξις; οὐδ' ἐδέρχθης

¹ vv. 167-77.

ὀλιγοδρανίαν ἄκικνυ ἰσόνειρον,
 αἶ τὸ φωτῶν ἀλαὸν γένος ἐμπεπο-
 δισμένον; οὔποτε — — ¹
 τὰν Διὸς ἁρμονίαν θνα-
 τῶν παρεξίλασι βονλαί. ²

Visivelmente, as Oceânides preocupam-se com a miséria dos humanos, por não conceberem um auxílio que não seja exterior a Prometeu.

A entrada de Io vai provocar uma parte da revelação, que continua a não afectar o comportamento do Coro: o 3.º estásimo parte do caso de Io para concluir pela afirmação da vontade todo-poderosa de Zeus. Esta atitude incita Prometeu ao reforço das suas ameaças, que o Corifeu, expressivamente, interpreta como desejos sem conteúdo real: *σύ θην ἃ χρήζεις, ταῦτ' ἐπιγλωσσᾷ Διός* (v. 928). Este passo é altamente significativo para a compreensão da actuação do Coro na peça. Em Zeus reconhece o Coro o princípio da força cega, que é prudente temer, mas impossível amar. Por isso, o Coro treme de piedade ante a hipótese de um agravamento da pena de Prometeu:

XO. πῶς οὐχὶ ταρβεῖς τοιάδ' ἐκρίπτων ἔπη;
 ΠΡ. τί δ' ἂν φοβοίμην ὧι θανεῖν οὐ μόρσιμον;
 XO. ἀλλ' ἄθλον ἂν σοι τοῦδ' ἔτ' ἀλγίω πόροι. ³

À incredulidade do Coro há-de somar-se a incredulidade de Hermes, que classificará de «fraco expediente» (*ἀσθενεῖ σοφίσματι* — v. 1011) a atitude do Titã. Este encontra-se, por isso, isolado no seu segredo, que há-de provocar, no *Ανόμενος*, a sua libertação. Esta solidão confere maior força dramática à sua figura porque a isola na luta contra Zeus. As Oceânides partilham o seu destino, mas nunca se sentem solidárias com ele na resistência ao adversário. Falta-lhes uma arma para poderem lutar.

¹ As tentativas de preenchimento desta lacuna são puramente arbitrárias.

² vv. 541-52.

³ vv. 932-4.

No prefácio à sua edição do *Prometeu* escreve, com acerto, Mazon: «Le conflit de Zeus et de Prométhée offrait-il cependant matière à une véritable tragédie? Il ne semble pas contenir le germe d'une *action* dramatique. Prométhée désobéit, Zeus le frappe: que peut faire ensuite le dieu puni, sinon gémir? le dieu offensé, sinon détourner la tête ou frapper toujours plus fort? Il n'y a pas là de lutte, il n'y a donc pas là de drame. Pour qu'il y ait lutte, il faut donner une arme à Prométhée: il pourra alors tenir tête à Zeus; il pourra, même enchaîné sur son roc, être pour le roi des dieux un adversaire avec lequel on doit compter»¹.

Este «gêrmen de acção dramática» é introduzido no párodo, o que atesta a importância deste na economia do drama.

Mas a função do diálogo lírico-epirremático não fica inteiramente definida com esta consideração. Nele se esboçam os caracteres dramáticos do Coro e de Prometeu e se fixam as linhas gerais da sua actuação. E a actuação do Coro, nesta peça, levanta graves dificuldades à interpretação, chegando a servir de base à negação da autoria esquiliana. Em relação a este problema, verei, sumariamente, em que medida as intervenções do Coro na peça são coerentes com a imagem que dele me parece fornecer o párodo.

A controvérsia surge logo na interpretação da antístrofe 2.^a do párodo, que põe, ao mesmo tempo, o problema da atitude do Coro para com Prometeu e o da sua atitude para com Zeus. Prometeu acabou a sua terrível ameaça ao rei dos deuses e o Coro canta:

σὺ μὲν θρασύς τε καὶ πικραῖς
 δύαισιν οὐδὲν ἐπιχαλᾷς,
 ἄγαν δ' ἐλευθεροστομεῖς.
 ἐμὰς δὲ φρένας ἠρέθισε διάτορος φόβος.²
 δέδια γὰρ ἀμφὶ σαῖς τύχαις³,
 πᾶι ποτε τῶνδε πόνων
 χρεὶ σε τέρμα κέλσαντ'⁴
 ἐσιδεῖν. ἀκίχητα γὰρ ἦθεα καὶ κέαρ
 ἀπαράμυθον ἔχει Κρόνον παῖς.⁵

¹ Eschyle. Tome I, 1953⁶, pp. 154-5.

² Mantenho, com Murray, a lição dos manuscritos ἠρέθισε. Cf. p. 33, nota 2.

³ Cf. p. 33, nota 3.

⁴ Colometria de Murray. Na estrofe: γένναν, οὐδὲ λήξει

⁵ vv. 178-85.

A propósito destes versos escreve Peretti: «Nell'antistrofe 178-85 sembra che il coro si distacchi dalla sua linea sentimentale e condanni Prometeo: *σὺ μὲν θρασύς...*».

E em nota a este passo acrescenta: «Anche in questo atteggiamento delle Oceanine, così umano e poetico, è sembrato a qualche critico di poter trovare un indizio della inautenticità del dramma. La verginale, squisita femminilità della loro compassione, la trepidazione pel Titano martoriato che trapela ad ogni parola, non impedisce a queste creature così istintive e fragili di riconoscere tutta l'importanza della colpa di Prometeo e di stigmatizzarne la caparbieta e lo spirito di ribellione»¹.

Ora a análise da antístrofe não apoia esta interpretação. É o medo de Zeus (*φόβος*) que leva as Oceânides a aconselhar prudência ao Titã, que tal é o sentido das suas palavras iniciais (cf. os vv. 932-4, citados anteriormente). Elas receiam as represálias de Zeus (*δέδια... τύχαις*), cuja inflexibilidade referem e condenam (*ἀκίχητα... παῖς*). Da culpa de Prometeu falarão mais tarde, na parte do 1.º episódio que precede a entrada de Oceano. A este respeito assumem a maior importância as seguintes palavras do Corifeu:

δόξει δὲ πῶς; τίς ἐλπίς; οὐχ ὁρᾷς ὅτι
ἡμαρτες; ὥς δ' ἡμαρτες οὔτ' ἐμοὶ λέγειν
καθ' ἡδονὴν σοί τ' ἄλγος. ἀλλὰ ταῦτα μὲν
μεθῶμεν, ἄθλον δ' ἔκλυσιν ζήτει τινά.²

Há aqui, indubitavelmente, o reconhecimento duma culpa em Prometeu, mas o que me parece importante salientar é o facto de o Corifeu não se deter neste aspecto da questão: *ἀλλὰ ταῦτα μὲν μεθῶμεν...* Não se detém agora nem voltará a insistir neste motivo, apenas aflorado. Faltam-nos, decerto, elementos para ajuizar, com segurança, do pensamento do Coro relativamente a esta culpa, em todo o caso é evidente que a gravidade da culpa de Prometeu, aos olhos do Coro, se mede mais pela gravidade da imprudência do que pela qualidade intrínseca do acto culpado. Daí que, em vez de condenar, as Oceânides aconselhem, repetidamente, prudência, moderação na revolta, para evitar o endurecimento do déspota que reina, há pouco, sobre os imortais.

¹ *Op. cit.*, pp. 165-6.

² vv. 259-62.

Conselho pouco heróico, mas ditado pela mais profunda simpatia e a mais viva piedade. A concordância íntima e essencial há-de ter a sua expressão iniludível no êxodo.

O 1.^o estásimo, que sucede à cena de Oceano, é mais uma lamentação sobre o destino maldito de Prometeu e uma nova acusação ao arbítrio do poder novo de Zeus:

στένω σε τᾶς οὐλομένας
τύχας Προμηθεῦ δακρυσί-
στακτον δ' ἅπ' ὅσων ῥαδινῶν λειβομένα ¹
ῥέος παρειὰν νοτίοις
ἔτεγξα πηγαῖς ἁμέγαρ-
τα γὰρ τάδε Ζεὺς ἰδίοις
νόμοις κρατύνων ὑπερήφανον θεοῖς
τοῖς πάρος ἐνδείκνυσιν αἰχμήν... ²

E a lamentação é ampliada a toda a terra, que chora, em uníssono, a sorte dos deuses vencidos. Segue-se o 2.^o episódio onde, pela voz do Corifeu, o Coro anima o Titã, fazendo-o visionar o dia da sua libertação, em que o seu poder igualará o de Zeus:

εὐελπίς εἰμι τῶνδέ σ' ἐκ δεσμῶν ἔτι
λυθέντα μηδὲν μείον ἰσχύσειν Διός. ³

A este poder de Zeus, fundado no terror, se submetem no 2.^o estásimo as Oceânides ⁴, que cantam a fraqueza dos homens, incapazes de

¹ ῥαδινῶν λειβομένα é a lição da maior parte dos manuscritos, mantida por Mazon, Murray, etc.. A supressão do participio λειβομένα, que Wilamowitz aceita de Triclinio, cria ao verbo ἔτεγξα uma construção demasiado artificial, que o paralelo com ὄμμα προσδράκοι με (v. 903) não basta para justificar.

² vv. 397-405.

³ vv. 509-10.

⁴ Esta oscilação entre a solidariedade com Prometeu e o medo de Zeus, que caracteriza dramaticamente as Oceânides, não é compreendida por W. Schmid, que, a págs. 37 do famoso ensaio *Untersuchungen zum Gefesselten Prometheus*, formula sobre este estásimo um juízo negativo:

«Man erwartet nicht derartige Unterwürfigkeit von den Okeaniden, die doch, noch ehe sie etwas von Prometheus' Geheimnis wussten, recht deutlich gegen Zeus Partei nahmen (149 ff.) und sogar ganz ruhig von der Möglichkeit seiner Entthronung

retribuir os benefícios de Prometeu. Após a cena de Io, entoa o Coro o 3.º estásimo, onde insiste nos seus pensamentos de moderação, centrados agora na visão de uma vida simples, passada longe dos olhares dominadores dos deuses. Em Zeus continua o Coro a temer a vontade poderosa e irresistível:

*ἐμοὶ δ' ὅτε μὲν ὀμαλὸς ὁ γάμος,
οὐδέδεια, μηδὲ κρείσσονων
ἔρωσ' ἄφνικτον ὄμμα προσδράκοι με.
ἀπόλεμος ὅδε γ' ὁ πόλεμος ἄπο-
ρα πόριμος, οὐδ' ἔχω τίς ἂν γενοίμαν·
τὰν Διὸς γὰρ οὐχ ὀρῶ μῆτιν ὅπαι φύγοιμ' ἄν.¹*

O 2.º e o 3.º estásimos integram-se, portanto, perfeitamente na economia da tragédia e retratam, com inteira coerência, a mentalidade do Coro. Não há desvio da rota esperada nem alteração de tom, que se não justifique naturalmente pelas circunstâncias novas em que o canto tem a sua origem e justificação. Não vejo como do sentido destes cantos se possa tirar argumento a favor da inautenticidade esquiliana da tragédia.

O êxodo traz a confirmação dos traços de carácter que surpreendo nas Oceânides, com a insistência nas ideias de medo e de piedade (vv. 932-4) e a patética solidariedade com o Titã no transe final, em que o Coro redime ocasionais fraquezas da sua feminilidade. São as seguintes as últimas palavras do Corifeu:

*ἄλλο τι φώνει καὶ παραμυθοῦ
μ' ὅ τι καὶ πείσεις· οὐ γὰρ δὴ πον
τοῦτό γε τλητὸν παρέσθρας ἔπος.
πῶς με κελεύεις κακότητ' ἀσκεῖν;
μετὰ τοῦδ' ὅ τι χρὴ πάσχειν ἐθέλω·*

nung sprachen (165 f.), jetzt dagegen von der blossen Andeutung des Prometheus, dass es damit Ernst werden könnte, zusammenbrechen».

Esquece Schmid que a contradição apontada, a existir, ocorreria logo no párodo, onde o Coro, na antístrofe 2.ª, exorta à moderação o Titã, confessando o seu temor ante a inflexibilidade do filho de Cronos. A realidade é que, à primeira e incontável reacção de revolta contra Zeus, provocada pelo espectáculo do sofrimento de Prometeu, se sucede no Coro a reacção da prudência, estimulada pelo carácter obscuro e desmesurado da ameaça que o Titã formula no 2.º epirrema do párodo.

¹ vv. 901-6.

τοὺς προδότας γὰρ μισεῖν ἔμαθον,
 καὶ ἔστι νόσος
 τῆσδ' ἦντιν' ἀπέπτυσσεν μάλλον.¹

Assim completou Ésquilo a imagem que até aqui traçara do carácter do Coro com um último traço significativo. À traição, que representaria o abandono do Titã, prefere o Coro as extremas consequências. Testemunha, por isso, de uma profunda incompreensão das intenções do Poeta o comentário que a este passo faz Mazon:

«Ce langage surprend chez les Océanides. Mais il était difficile au poète d'imaginer pour le Choeur une sortie convenable. Il a préféré le faire disparaître dans le bouleversement final, qui détourne de lui l'attention du public et laisse son sort incertain»².

A atitude das Oceânides não se pode classificar de expediente gratuito, destinado a salvar duma situação embaraçosa, mas de reacção natural numa personalidade complexa, cuja definição dramática é perfeitamente orgânica e lógica.

Uma característica notável desta peça é a estreita união que se verifica entre as partes líricas (párodo e estásimos) e as partes dialogadas. A presença constante do Titã em cena explica esta realização singular de um fluxo dramático quase contínuo, que imprime ao conjunto extraordinária força expressiva. Assim, no 1.º estásimo, o início do canto é interpelação directa a Prometeu:

στένω σε τᾷς οὐλομένας
 τύχας Προμηθεῦ...³

O 2.º estásimo processa-se, igualmente, sob a forma de diálogo com um interlocutor que, momentaneamente, se cala:

φέρε' ὅπως ἄχαρις χάρις, ὦ φίλος
 εἰπέ...⁴

¹ vv. 1063-70.

² *Eschyle*, I, p. 198, nota 1. A opinião de Mazon concorda, naturalmente, com a de Schmid, que critica «a insignificância espiritual» («die geistige Unbedeutendheit») do Coro do *Prometeu* e o inesperado da sua atitude heróica numas circunstâncias que já não podem ter consequências dramáticas de qualquer espécie. Vide *Untersuchungen...*, p. 40.

³ vv. 397-8.

⁴ vv. 544-5.

No 3.^o estásimo, a ligação directa com o episódio é realizada nas palavras finais, a que o actor vai de seguida replicar. À afirmação das Oceânides de que não vêm como poderiam escapar à vontade de Zeus ¹, opõe Prometeu a repetição das suas obscuras ameaças:

ἢ μὴν ἔτι Ζεὺς καίπερ αὐθάδη φρονῶν
ἔσται ταπεινός, οἷον ἐξαυτῆται
γάμον γαμεῖν, ὅς αὐτὸν ἐκ τυραννίδος
θρόνων τ' αἶστον ἐκβαλεῖ... ²

Mas onde a ligação referida é mais evidente e original é, precisamente, no párodo porque se não limita ao estabelecimento de nexos da parte coral com a parte precedente e a seguinte do actor, a união vai realizar-se de forma mais perfeita pela introdução do diálogo no próprio párodo, que assume, por isso, a forma lírico-epirremática. Único exemplo conhecido em Ésquilo de párodo epirremático, a sua originalidade espelha, afinal, a singularidade da própria estrutura da peça, integrando-se num plano mais vasto de correspondências, que atrás analisei. Esta originalidade de composição é, quanto a mim, argumento a favor da autenticidade esquiliana.

Constitui a última parte do prólogo, a partir do v. 114, uma espécie de introdução ao párodo epirremático. Não parece justa a interpretação de Wilamowitz, que situa o monólogo de Prometeu apenas em relação com o diálogo lírico-epirremático seguinte: «der Monolog des Prometheus, den er spricht, als die πρόσωπα προτατικά abgetreten sind, und zwar notwendig nach einer langen Pause spricht, gehört mit dem Folgenden zusammen» ³. A parte do monólogo que

¹ v. 906.

² vv. 907-10.

³ *Aischylos Interpretationen*, p. 158. Semelhante a opinião de Groeneboom: «Formeel begint hier de Parodus (128-192) of om met Aristoteles te spreken ἡ πρώτη λέξις ὅλη χοροῦ, vgl. Poll. IV 108 ἡ εἰσοδος τοῦ χοροῦ πάροδος καλεῖται; maar feitelijk hangen de verzen 124 e. v., beter gezegd, de geheele monoloog van Prometheus enger samen met het volgende dan met het voorafgaande» (*Aeschylus' Prometheus*, p. 116).

Pelo contrário, W. Nestle, ao sublinhar a ligação do monólogo de Prometeu com a parte anterior do prólogo, omite a referência à ligação com o párodo: «Im Gefüge des Ganzen hat der Monolog innerlich und äusserlich die gleiche Stellung, wie das Gebet des Eteokles Spt. 69: am Schluss des Prologs stehend kommt darin die Reaktion auf das, was vorherging, zum Ausbruch, gleichzeitig die seelische

precede o v. 114 está, claramente, dependente da primeira parte do prólogo, para ela se inclina e nela encontra a sua justificação: nela Prometeu reage às brutalidades sofridas e explica a sua situação. Com os vv. 114 e segs., sim, começa evidentemente algo de novo.

As primeiras palavras do Coro responderão directamente às últimas palavras do prólogo ¹ (*πᾶν μοι φοβερόν τὸ προσέειπον*), que transmitem à figura heróica do Titã um toque tão profundamente humano. É o início do párodo, que se estenderá por duas sizíguas epirremáticas, ligadas naturalmente ao 1.º episódio pelos trímetros 193-6, pronunciados pelo Corifeu.

As linhas gerais da estrutura, que atrás delinee, são sublinhadas pela métrica:

A aproximação das Oceânides é marcada por uma substituição dos trímetros recitados por um sistema iâmbico lírico (vv 114-9), iniciado por um grupo de interjeições com a forma de um dímetro iâmbico sincopado:

— — υ — υ —	Interj. (<i>esp ia</i>)
υ — — υ — — υ — — υ — —	4 <i>ba</i>
υ υ υ υ — υ — υ — υ — υ —	3 <i>ia</i>
— υ υ υ — υ υ υ υ — υ — υ — ²	3 <i>ia</i>
υ — υ — υ — υ —	2 <i>ia</i>
υ — υ — — υ — — υ —	3 <i>ia</i>

A este sistema iâmbico sucede um sistema anapéstico, que se estende do v. 120 ao v. 127. Deste modo, a entrada do Coro é acompanhada da recitação daquele metro que o actor há-de usar no diálogo lírico-epirremático. Efectivamente, este diálogo, vazado nas formas tradicionais, que atribuem ao Coro as partes líricas e ao actor as partes recitadas, caracteriza-se pela inovação do metro usado nas partes epirremáticas. Aos trímetros iâmbicos e aos tetrâmetros trocaicos, que encontrámos nos diálogos lírico-epirremáticos dos *Persas*, sucedem

Haltung des Helden im Verlauf des Stückes a ndeutend» (*Die Struktur des Eingangs in der attischen Tragödie*, p. 114).

¹ A ligação é materialmente evidente: o *φοβηθήναι* do v. 128 retoma o *φοβερόν* do verso anterior.

² A alteração da ordem das palavras *ἔκετο τερμόνιον*, praticada por Wilamowitz, está justificada pela métrica: a presença de um dáctilo na 2.ª parte do *metron* condena a ordem dos manuscritos.

agora dímétros anapésticos (à excepção do v. 188, que apresenta um monómetro anapéstico). A 1.^a sizígia, se abstrairmos das interjeições *extra metrum* no início do epirrema, oferece correspondência perfeita nas partes epirremáticas: 7 dímétros em cada uma. A 2.^a sizígia quebra esta correspondência entre as partes recitadas, que se apresentam agora na relação 11 dímétros — 6 dímétros e um monómetro¹. Esta maior extensão do 2.^o epirrema é significativa da sua importância no conjunto do diálogo lírico-epirremático pela introdução do motivo do segredo, que atrás analisei. O 2.^o antepirrema, a que caberá apenas o papel de insistir no referido motivo, regressará ao número de *kola* utilizado na sizígia anterior. Observe-se, finalmente, que esta substituição dos trímetros iâmbicos pelos anapestos semi-líricos, nas partes epirremáticas, confere à voz do actor maior vibração e dramatismo, anulando, em parte, o contraste criado pelo uso dos versos falados.

No que respeita às partes líricas:

I. 128-35 ~ 144-52

— — — — —	ia co
— — — — —	ia co
— — — — —	ia co
— — — — —	co ba = 3 da — — —
— — — — —	ia co
— — — — —	4 da — — —
— — — — —	ia co
— — — — —	ia co
— — — — —	ia co ba
— — — — —	4 da — — —

¹ A hipótese de uma lacuna de nove *metra* anapésticos no 2.^o antepirrema, proposta por Schroeder para arranjar correspondência numérica nas partes epirremáticas da 2.^a sizígia, situa-se na linha errada de orientação que assinaléi na análise do 1.^o diálogo lírico-epirremático dos *Persas*. A observação da tradição manuscrita não impõe, creio eu, a conclusão da existência de uma lacuna no v. 187. Com base no texto de Triclinio, Murray dá uma solução satisfatória da dificuldade. Efectivamente, a supressão de *ὄϊω* confere ao passo uma maior energia afirmativa, inteiramente de acordo com a situação.

A propósito do problema da correspondência nestes sistemas anapésticos, observa Kraus que a antítese dos adjectivos *τραχὺς* e *μαλακογνώμων*, no 2.^o antepir-

Este par antistrófico compõe-se de dois períodos iambo-coriâmbicos (em que os coriambos são formas anaclásticas dos iambs) e de séries dactílicas. Quanto ao primeiro ponto (períodos iambo-coriâmbicos), a interpretação de Theiler¹ é não só preferível à de Wilamowitz, que, com os seus dímetros coriâmbicos de dois tipos, compromete a unidade métrica existente entre os dois pares antistróficos, mas também é superior à interpretação de Dale² (seguida em parte por Ed. Fraenkel, no artigo *Der Einzug des Chors im Prometheus*³), que classifica de iónico-anacreônticas as estrofes em causa. Que a análise de Dale é forçada, prova-o, em primeiro lugar, a necessidade de admitir no começo das estrofes um «hemiepes iâmbico»⁴, que dir-se-ia iniciar um assinarteto, na realidade inexistente; depois, o recurso abusivo a catalexes, sínopes e variantes do iónico para manter o ritmo pressuposto, que, em casos como o do verso *μόγισ παρειποῦσα φρένας*, não é possível admitir. A observação feita a este verso a págs. 124⁵ sugere as dificuldades em que se viu a autora para manter a sua opinião.

Sobre o último ponto (séries dactílicas), a minha interpretação diverge de Wilamowitz, seguido por Dale. Diverge igualmente de Mette e de Kraus para concordar com Alsen, que aplica a teoria exposta por Ed. Fraenkel no artigo famoso sobre os dáctilos líricos⁶.

Saliento, em primeiro lugar, o carácter ambivalente do *kolon tónde págon, patrṓias*, que Alsen analisa em *co ba = 3 da* ^υ—^υ—. A primeira interpretação permite estabelecer a continuidade do ritmo iâm-

rema, se opõe à referida hipótese da lacuna dos nove *metra* anapésticos. Cf. *Strophengestaltung...*, p. 73, nota 2.

¹ «Nach zum Teil choriambisierten Iamben und einem leichten Vorabschluss, der hier als —υυ—υ— gefasst werden kann, aber einem *ph* nahe kommt, steht nach einem neuen iambisch-choriambischen Dimeter der eigentliche Gruppenabschluss, äolisches *flum*, dahinter Interpunktion» (*Die Gliederung der griechischen Chorliedstrophe*, «Museum Helveticum», 12. Jahrgang (1955), p. 190).

² *Op. cit.*, pp. 153-4.

³ «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Vol. XXIII (1954).

⁴ *Op. cit.*, p. 123.

⁵ «In P. V. 131 *μόγισ παρειποῦσα φρένας* has the effect less of an iambo-choriambic dimeter than of a catalectic ionic colon υ—υ—υ—/υυ—».

⁶ *Lyrische Daktylen*, «Rheinisches Museum für Philologie», 72. Band (1917-18). A teoria foi retomada e confirmada, ultimamente, por B. Snell (*Gr. Metrik*, p. 18 e segs.).

bico, a interpretação dactílica associa este *kolon* a outras duas séries dactílicas, que passo a analisar.

A classificação de «decassílabos alcaicos», atribuída por Wilamowitz¹ aos versos *κραίπνοφόροι δέ μ' ἔπεμψαν αἶσσαι* e *σώθην δ' ἀπέδιλος ὄχουι πτερωτῶι* («decasyllabus Alcaicus ab initio syllaba auctus»), não me parece de manter. A dúvida surge logo com a própria designação «decassílabo alcaico», cujo valor é muito contestável. A questão relaciona-se com a estrutura da estrofe alcaica, que Snell, fundado em boas razões, considera formada de 3 períodos². De qualquer modo, a interpretação referida dos versos em causa foi, com razão, abandonada por Mette, que os interpreta, respectivamente, como *hem + ba* e *Vorschlagskürze + hem + ba*³. Por seu lado, Kraus vê neste último verso um prosodíaco seguido de um baquio⁴, coincidindo, portanto, com Mette na admissão do ritmo iâmbico final. Do arbítrio que representa a hipótese de um prosodíaco neste final de estrofe se dá conta o próprio Kraus, que, em nota a este passo, declara: «das Prosodiakon ist zwar in dieser Strophe isoliert...».

Interpretação mais simples e natural a de Alsen, que representa o primeiro dos versos em discussão por 4 *da*^υ--, o segundo por *υ* 4 *da*^υ--: a cláusula dactílica do centro da estrofe regressa, portanto, no fim, transformada numa série dactílica «crescente» (terminologia de Fraenkel)⁵. Note-se, ainda, como o fim de palavra em *κραίπνοφόροι*, sugerindo a continuação do ritmo iambo-coriâmbico, facilita a transição deste ritmo para o dactílico e como a série *τὰν θεμερῶπιυ αἰδῶ* (—υυυ—υ—), com a sua forma de cláusula dactílica, prepara a série dactílica final.

¹ Cf. Dale, *op. cit.*, pp. 124 e 153. A mesma designação é aplicada por Kraus (*Strophengestaltung...*, p. 74) ao primeiro dos versos citados.

² *Gr. Metrik*, pp. 35-6. A mesma opinião é defendida por Theiler, embora a sua interpretação destes períodos assente em princípios diferentes. Cf. *op. cit.*, p. 181.

³ *Aischylos Prometheia*, p. 19.

⁴ *Strophengestaltung...*, p. 74.

⁵ Não deixa de ser curioso notar que Fraenkel abstrai das suas ideias sobre os dactílicos líricos na interpretação deste *kolon*, que faz de maneira mais complicada: «Ich möchte jetzt annehmen dass wir es hier mit einem Trimeter des Typs zu tun haben, für den ich zu A. Ag. 1495 f. (S. 707 meines Kommentars) Beispiele gegeben habe: er besteht aus einem Telesilleion mit folgendem Baccheus» (*Der Einzug...*, p. 276).

u_u_	u_u_	2 ia
u_u_	uuuu_	2 ia
u_u_	u_u_	2 ia
uuuu	x uuuuu ²	3 ia
(u)uuu_	x_u_ ³	cr ia (2 ia)
_uu_uu_		hem
_u_u_u_ ⁴		it
uuuu_uuuuuuu		uu 4 da
_uu_uu_u_u_ ⁵		4 da u_u_

3

pretação de Kraus ¹, que a um itifálico ², perfeitamente integrado no contexto iâmbico, faz suceder um dímetro dactílico «mit Auftakt» e um decassílabo alcaico. Menciona ainda Kraus outra possibilidade de interpretação, que prefere, sem argumentos convincentes: um dímetro anapéstico, seguido da cláusula prosodíaco + baquio. A variedade dos metros tem aqui, manifestamente, algo de excessivo.

Recomenda-se, portanto, a primeira interpretação com a alteração que nela introduz Alsen: em vez de decassílabo alcaico, a série dactílica 4 da $\sim\sim\sim$.

b) vv. 561-612:

Depois da imagem venturosa das núpcias de Hesíone, com que termina o canto do Coro, o caso pungente de Io ³, a mulher ⁴ inocente que o arbítrio e a crueldade dos deuses escolheram para sua vítima. Ao sofrimento imóvel do Titã contrapõe-se agora este deambular martirizado e louco, que formula, em termos novos, a mesma acusação. Termos novos e mais fortes, porque, se é possível encontrar culpa em Prometeu e com ela um princípio de justificação para o seu suplício, este elemento falta completamente no drama de Io ⁵. Surpreende, por

¹ *Strophengestaltung...*, pp. 74-5.

² «Das empfiehlt die Wortabteilung» escreve, em nota, Kraus, que retoma a colometria de Murray.

³ Assim, artisticamente, estabelece o Autor a transição do 2.º estásimo para o 3.º episódio.

⁴ Na comparação que Pohlenz efectua entre a Io do *Prometeu* e a das *Suplicantes* (*Die griechische Tragödie*, I, pp. 52 e 74), falta a consideração de um facto que me parece fundamental: a utilização de Io como personagem, no *Prometeu*, impunha naturais modificações do mito no sentido da sua «espiritualização». Pelo contrário, nas *Suplicantes*, em que se não verificava aquela condição, o Poeta estava à vontade para apresentar a versão tradicional. Conclui-se, portanto, que as diferenças registadas no tratamento do mito assentam em razões especiais de carácter artístico, em vez de derivarem de um princípio algo mecânico de pura evolução temporal. A antiga datação das *Suplicantes* é responsável por muitos extravios da interpretação...

⁵ Isto mesmo observa Reinhardt, a págs. 55 de *Aischylos als Regisseur und Theologe*: «Dem zu menschenfreundlichen Titanen hatte der Okeanidenchor entgegenhalten können: «Und dennoch! Du hast gefehlt» (v. 260). Was der Titan bejaht hatte: «Gefehlt mit Willen!». Vor dem Leide der Io steht er ratlos. Wo bleibt hier die Schuld? (v. 579). Erst Ios Schicksal gibt der Anklage gegen die «Tyrannei» ihr auch im Letzten unbezweifelbares Recht».

isso, a discussão em torno da utilidade desta cena, que a alguns se afigura supérflua¹ e a mim me parece constituir um dos momentos dramaticamente mais significativos da peça. É mais um exemplo da incompreensão a que têm estado sujeitos o *Prometeu* e o seu autor. Mas regressemos ao diálogo lírico-epirremático. Iniciado pelos anapestos semi-líricos iniciais, com as suas interpelações directas a Prometeu (vv. 563-5), logo o diálogo se altera em monódia pela acção do delírio, a que põe termo a intervenção de Prometeu (*epirrema*). A *antístrofe* de Io marca o regresso desta à normalidade do diálogo, que, após o *antepirrema* de Prometeu (vv. 609-12), perde o carácter lírico-epirremático para se processar nos trímetros vulgares da recitação.

A esta estrutura original anda normalmente associada a designação de «monódia epirremática», mas eu discordo da classificação porque associa termos que, em minha opinião, devem andar separados, como «monódia» (canto de um só) e «epirremática» (forma relativa ao diálogo). O facto de caber aqui a um actor a parte lírica da composição lírico-epirremática é importante, historicamente, por ser a primeira vez que se assiste a tal distribuição, mas nada tem que ver com a classificação que estou a discutir. Também Cassandra, por exemplo, desempenhará a parte lírica do diálogo famoso do *Agamémnon*, sem que, por isso, a ninguém tenha ocorrido a palavra «monódia». E igual consideração se poderia formular a respeito da intervenção de Xerxes no êxodo dos *Persas*. O conceito de monódia, tal como o de monólogo, postula a ausência de diálogo². Por esta razão, entendo que, no texto em causa, deve reservar-se a designação de monódia à parte lírica totalmente independente do diálogo, portanto à que se estende do v. 566 ao v. 588, aquela em que Io se entrega às visões obsidianes do seu delírio. A parte anapéstica inicial (vv. 561-5), em que Io se dirige a Prometeu, a *antístrofe* (vv. 593-608), intimamente vinculada ao diálogo epirremático, e os versos falados do actor (589-92; 609-12) não podem ser abrangidos

¹ Recorde-se a opinião de Zum Felde, citada por Schmid: «Ionis scaena ad actionem ipsam nullo modo pertinet» (*Untersuchungen...*, p. 22).

² Cf. W. Nestle, *op. cit.*, p. 76: «Nichts stützt die Auffassung der Monodien als monologische Gebilde im Sinne eines ohne Gegenüber sich äussernden Pathos besser als die im folgenden Abschnitt zu schildernde rückläufige Bewegung der wachsenden Annäherung des Schauspielers an den Chor».

Verifica-se, porém, que o conceito de monódia não está claro em W. Nestle, que confunde, por vezes, monólogo com monódia e fala de monódias «recitadas» (p. 76), no que eu não o posso acompanhar.

por aquela noção ¹. Observe-se, entretanto, como o primeiro trímetro de Prometeu (v. 589), por uma artificial e dramática referência às últimas palavras de Io ² (κλύεις — κλύω), realiza a integração da monódia no diálogo epirremático. Esta integração é, aliás, preparada pela métrica, que faz corresponder aos vv. 575-88 os vv. 593-608, acima referidos. Temos, portanto, aqui o exemplo curiosíssimo de uma monódia desvirtuada, quase diria frustrada, pela sua forçada inclusão num diálogo lírico-epirremático, a que não falta a canónica, embora imperfeita, correspondência antistrófica. Efectivamente, a parte lírica que precede o epirrema apresenta uma estrutura compósita, inteiramente nova em Ésquilo: a uma introdução anapéstica segue-se um «astrophon» ³, continuado pela estrofe da correspondência. Que estas duas últimas divisões constituem uma unidade (a que chamo monódia), sublinha-o a métrica, que em ambas demonstra a existência do mesmo ritmo iambo-docmiaco ⁴, oposto aos anapestos iniciais:

Astrophon (vv. 566-74):

— — — —

— — — — — — — —

Interj. (*ia*)

2 *ia ba*

¹ A exclusão dos anapestos iniciais é praticada por Peretti: «Segue una strofe libera (566-74), che apre la monodia» (*Op. cit.*, p. 168). Para este autor, a monódia continua, no entanto, a ter a forma duma sizígia epirremática (p. 168).

Quanto à exclusão da antístrofe e das partes epirremáticas, também Groeneboom se afasta da opinião corrente (que aliás não discute), quando afirma: «De scene begint met een μονωιδία van Io, die loopt tot vs. 588» (*Prometheus*, nota aos vv. 561-4). Note-se que Groeneboom faz começar a monódia no v. 561, com o que não concordo.

² Contra a opinião de muitos comentadores sustento que estas palavras de Io (κλύεις φθέγμα τᾶς βούκερω παρθένου;) se dirigem, não a Prometeu, mas a Zeus. Pede-o o desenvolvimento natural do pensamento na monódia e o próprio interesse dramático do passo, que fica reforçado com a última invocação. Na sua tradução do epirrema, Mazon parece concordar com esta interpretação: «Comment ne pas prêter l'oreille à la jeune fille...». Concordância clara encontra-se, porém, em Peretti, que escreve: «E la strofe fluisce in un'ultima invocazione spezzata da singulti: lunghi e dolenti bacchei (588): «Ascolti tu il grido della vergine cornigera?». Ma chi l'intende e la compiangi non è Zeus, è Prometeu» (*Op. cit.*, p. 168).

³ Cf. Snell, *Gr. Metrik*, p. 47.

⁴ Sobre a interpretação iâmbica de uma grande parte dos *kola* da monódia, veja-se a análise métrica de Wilamowitz na sua edição de Ésquilo.

— — — — — ¹	2 ia ba
— — — — — ²	2 ia ba
— — — — —	2 δ
— — — — —	2 ia ba
— — — — —	co ba
— — — — —	co 2 ia
— — — — —	2 δ

Observe-se o equilíbrio existente na estrutura deste «astrophon», que compreende duas partes, terminadas igualmente por dois dócmios: aos três trímetros iâmbicos catalécticos da primeira correspondem, na segunda, um trímetro iâmbico cataléctico, um dímetro iâmbico cataléctico com anáclase e um trímetro iâmbico com anáclase, ao todo também três elementos.

Par antistrófico (vv. 575-88 ~ 593-608):

— — — — —	2 δ
— — — — —	cr δ
— — — — —	δ hipod
— — — — —	δ
— — — — —	3 ba
— — — — —	5 ba
— — — — —	Interj.
— — — — —	2 ia
— — — — —	mol ia ba
— — — — —	2 δ
— — — — — ³	cr δ

¹ Texto incerto, restituído satisfatoriamente, do ponto de vista métrico, por Wilamowitz.

² A εἰσιδοῦσα prefiro a lição εἰσορῶσα (Mazon, Murray).

³ Na estrutura do par antistrófico saliente-se a divergência na colometria dos vv. 583-4 (e correspondentes versos da antístrofe), que opõe Wilamowitz a Mazon e Murray. A argumentação de Kraus (*Strophengestaltung...*, p. 76), embora não seja inteiramente decisiva, recomenda, no entanto, a colometria dos dois últimos autores, com a nova interpretação métrica que ela possibilita. Leio, por isso, com Murray: ποντίοις δάκεσι δὸς βοράν, | μηδέ μοι φθονήσεις (na estrofe); -δαιμόνων δὲ τίνες οἷ, | εἰ, | οἷ ἐγὼ μογοῦσιν; (na antístrofe).

—υ—υ—	<i>it</i>
—υ—υ—	<i>hipod</i>
υ—υυ υ—υ—	<i>2 ia</i>
υ—υ— υ—υ— υ—υ—	<i>3 ia</i>
—υ—υ—	<i>it</i>
υ— υ— υ— υ—	<i>4 ba cat. </i>

Com o problema da transição da monódia para os trímetros de Prometeu se relaciona a análise métrica do v. 588. A interpretação de Wilamowitz (tetrâmetro baquíaco cataléctico) é abandonada por Kraus, que vê neste verso um trímetro composto de um dócmio, seguido de dois créticos¹. Argumenta Kraus que este verso, dirigido a Prometeu, constitui uma introdução ao epirrema e que a sua forma de trímetro é a mais adequada aos trímetros subsequentes. Que o primeiro argumento é altamente contestável já o mostrei atrás, ao discutir o sentido da referência das últimas palavras da monódia. Mas o segundo argumento ainda é menos convincente, porque melhor forma de adequação aos trímetros de Prometeu se obtém com o tetrâmetro baquíaco cataléctico² (equivalente a um tetrâmetro iâmbico sincopado), que continua naturalmente os 7 iambos anteriores, do que com o trímetro iniciado por um dócmio.

Considere-se, em último lugar, o problema de crítica textual do v. 595, intimamente relacionado com a métrica. Inacreditável, do ponto de vista métrico, o texto de Mazon, que se conserva fiel à tradição. Esta é diferentemente corrigida por Murray e Wilamowitz: o primeiro, que mantém a forma *ταλαίπωρον*, é forçado a eliminar o artigo *τάν* para obter um dócmio, que corresponde imperfeitamente ao hipodócmio da estrofe (v. 577); Wilamowitz, pelo contrário, mantém a forma *τάν* e substitui o adjectivo *ταλαίπωρον* por *τάλαιναν*, do que resulta uma métrica perfeitamente correspondente à da estrofe.

Esta última solução parece-me preferível por implicar um sacrifício menor. Com ela se satisfazem a métrica e o estilo, que sai melhorado da repetição do adjectivo *τάλας*. Por outro lado, não custa admitir

¹ *Strophengestaltung...*, p. 77. A interpretação de Kraus retoma a de Dale (*Op. cit.*, p. 106), enquanto a de Wilamowitz é continuada por Mette (*Prometheia*, p. 21).

² Sobre o problema da catalexe nos baquios vejam-se as pp. 79-80 deste trabalho.

que um sinónimo da mesma família se tenha substituído ao *τάλαιαν* primitivo.

Focarei agora a originalidade deste diálogo lírico-epirremático sob dois novos aspectos: em primeiro lugar, a particularidade, única em Ésquilo, de um diálogo lírico-epirremático excluir a participação do Coro; depois, a inserção no diálogo de uma monódia, a única que nos resta de toda a produção dramática esquiliana. E sobre este último ponto convém fazer uma observação.

É opinião corrente que a obra conservada de Ésquilo nos legou duas monódias no *Prometeu*¹: a de Prometeu, no prólogo, e a de Io, no 3.º episódio. Assim pensa, por exemplo, Schmid², assim pensa Koster³. Mas o facto elementar da oposição entre recitação e canto⁴ impede-me de aceitar a designação de monódia, atribuída ao «monólogo» de Prometeu. Efectivamente, este monólogo caracteriza-se, na sua maior parte, pelo uso de versos recitados, a que o Poeta emprestou uma ocasional coloração lírica. Em toda a composição apenas os vv. 114-9 podem ser cantados⁵, pelo que, em vez de «monódia», melhor seria classificá-la de «monólogo com variações líricas». Considerar os citados versos uma monódia independente não se justifica porque é arbitrário separar estes versos dos seguintes (120-7): os vv. 120-3 formam um todo sintáctico com o v. 119 e os vv. 124-6 retomam o pensamento do v. 115.

À originalidade formal deste diálogo lírico-epirremático acresce a importância do seu papel na economia do drama. Saliente-se a sua posição no início da cena de Io e o escasso papel que nele têm o epirrema

¹ Desta opinião diverge Peretti, que, porém, não justifica a sua divergência: «La monodia di Io, la più antica del teatro greco e l'unica conservata di quelle eschilee, è un altro esempio dell'importanza che il dialogo epirrematico assume nella struttura della tragedia» (*Op. cit.*, p. 168).

² *Untersuchungen...*, p. 21.

³ *Op. cit.*, p. 30.

⁴ Recordem-se as palavras de Schadeewaldt: «Betrachten wir nun die Monodien. Sprachstil und Musik verleihen ihnen einen Formcharakter, der sie von der gesprochenen Rede völlig scheidet». E em nota: «Dass Gesang und Rede wesensverschiedene Ausdrucksformen sind, erweist z. B. die besonders bei Sophokles häufige Tatsache, dass dieselben Inhalte durch Lied und Rede wiedergegeben werden» (*Monolog und Selbstgespräch*, p. 14).

⁵ Ao discutir este monólogo, F. Leo observa: «Gesang anzunehmen ist kein Zwang» (*Der Monolog im Drama*, p. 7).

e o antepirrema de Prometeu. Com o desenvolvimento da parte lírica ¹ torna Ésquilo mais impressivo o perfil dramático da virgem perseguida, cuja história, afinal, se entrelaça com a do Titã agrilhado por meio do seu descendente Héracles. O metro iambo-docmíaco confere à sua voz uma patética vibração ², que se propaga ao diálogo seguinte em versos falados.

O diálogo estudado desempenha, pois, a função de apresentar, dramaticamente, uma nova personagem, ao mesmo tempo que constitui o prelúdio a uma cena fundamental. Estamos ainda bastante perto dos diálogos lírico-epirremáticos dos *Persas*.

¹ Cf. Kannicht: «Sein wesentliches Merkmal ist die Ausgedehntheit der lyrischen Strophe...» (*Op. cit.*, p. 66).

² Sobre o *ethos* do ritmo docmíaco veja-se Dale, *op. cit.*, pp. 107-8.

III. SETE CONTRA TEBAS

São 4 os diálogos lírico-epirremáticos dos *Sete Contra Tebas*:

a) vv. 203-44:

O terror do Coro, causado pelo estrondo dos carros de guerra (*estrofe 1.^a*), é caracterizado por Etéocles duma forma que denuncia a existência duma oposição profunda entre as duas mentalidades em presença. A imagem do nauta desorientado, que foge da popa para a proa (*1.^o epirrema*), não é fórmula que defina com justiça a atitude do Coro, por isso a resposta deste (*antístrofe 1.^a*) coloca a questão no seu devido lugar: não se trata de desorientação, mas de recurso consciente aos deuses numa circunstância crítica. O correctivo à censura de Etéocles anuncia-se, formalmente, na adversativa inicial:

ἀλλ' ἐπὶ δαιμόνων πρόδρομος ἦλθον ἀρ-
χαῖα βρέτη πίννος θεοῖς,
λιθάδος ὅτ' ὀλοῆς νειφομένας βρόμος ἐν πύλαις,
δὴ τότε ἦρθην φόβωι
πρὸς μακάρων λιτάς, πόλεως
ἔν' ὑπερέχοιεν ἀλκάν.¹

O *1.^o antepirrema* esclarece-nos sobre a origem da incompreensão de Etéocles. Ela deriva de um fraco espírito religioso, que não mede bem a distância que separa os homens dos deuses e então equaciona os problemas em termos grosseiramente humanos: οὐκοῦν τάδ' ἔσται πρὸς θεῶν...² A *estrofe* seguinte detém-se nas últimas palavras de

¹ vv. 211-5.

² v. 217.

Etéocles, prolongando a visão da cidade sitiada. É uma pausa no conflito, que se reacende no 2.^o *epirrema*, revelador da confiança de Etéocles nos valores puramente humanos. Tal como a antístrofe 1.^a, também a *antístrofe* 2.^a se opõe ao *epirrema* anterior por uma nova adversativa: ἔστι θεοῖς δ' ἔτ' ἰσχὺς καθυπερτέρα¹. É a correcção do ponto de vista humano do Rei, que este ilude (2.^o *antepirrema*), desviando a questão para um terreno diferente em que julga poder vencer facilmente o antagonista: o papel da mulher é calar-se e ficar em casa (v. 232). Mas o Coro reconduz o diálogo ao seu verdadeiro tema (*estrofe* 3.^a), sugerindo, com argúcia, uma explicação para o comportamento do Rei: τίς τάδε νέμεσις στυγεῖ;² Etéocles sofre, acaso, com este espectáculo de honras que se lhe não destinam, numa rivalidade insensata com os deuses³, que trata como de igual para igual. A acusação restitui o senso a Etéocles, que reduz a oposição a mais modestas proporções: não deve o Coro, pela sua conduta, espalhar o terror entre os cidadãos (3.^o *epirrema*). Neste campo podem entender-se o Coro e Etéocles, cujo conflito se torna menos agudo na *antístrofe* e *antepirrema* finais.

A esticomitia seguinte prolongará e intensificará o final do diálogo, sem conseguir anular os seus contrastes, que só aparentemente, e momentaneamente, desaparecem. Na realidade, após a ῥῆσις de Etéocles que remata o primeiro episódio, o Coro entrega-se de novo às suas peças e às suas manifestações de terror:

μέλει, φόβου δ' οὐχ ὑπνώσσει κέαρ
γείτονες δὲ καρδίας⁴

¹ v. 226.

² v. 235.

³ Este aspecto da personalidade de Etéocles é posto em relevo logo no início do prólogo (vv. 4-8):

εἰ μὲν γὰρ εὖ πράττοιμεν, αἰτία θεοῦ
εἰ δ' αὖθ', ὃ μὴ γένοιτο, συμφορὰ τύχοι,
Ἐτεοκλῆς ἂν εἷς πολὺς κατὰ πόλιν
ὑμνοῖθ' ὑπ' ἀστῶν φροίμοις πολυρρόθοις
οἰώμασιν θ'...

Não raciocina de outro modo um médico ateu dos nossos dias, quando argumenta: se os doentes se curam, o mérito pertence a Deus; se morrem, a culpa é do médico...

⁴ Não acho necessário alterar a acentuação, como faz Wilamowitz, para indicar a sinizese.

μέριμναι ζωπυροῦσι τάρβος.
 τὸν ἀμφιτειχῇ λεῶν
 δράκοντας ὥς τις τέκνων
 ὑπερδέδοικεν λεχαί-
 ων δυσενάτορας
 πάντρομος πελειάς.
 τοὶ μὲν γὰρ ποτὶ πύργους
 πανδημεὶ πανομιλεῖ
 στείχουσιν· τί γένωμαι;
 τοὶ δ' ἐπ' ἀμφιβόλοισιν
 ἰάπτουσι πολίταις ¹
 χερμάδ' ὀκριόεσσαν.
 παντὶ τρόπῳ Διογενεῖς
 θεοὶ στρατὸν
 Καδμογενῇ ῥύεσθε. ²

E o 1.^o estásimo desenvolve-se na evocação dolorosa duma cidade tomada.

Nestas circunstâncias, a interpretação dada por W. Jens ³ à referida esticomitia é pouco satisfatória, não só porque lhe atribui uma «solução dos contrastes», puramente ilusória, mas também, e sobretudo, porque reduz arbitrariamente o conteúdo da oposição entre o Coro e Etéocles a uma simples questão de silêncio, resolvida no v. 263. Além disso, é curioso observar que, na determinação do significado da esticomitia, Jens parece abstrair do diálogo lírico-epirrremático, ao qual a esticomitia naturalmente se prende. A relação, afirmada por Jens, entre os dois primeiros versos da esticomitia e as últimas palavras da ῥῆσις de Etéocles, situada no início do episódio, é, no fundo, inexistente. O que há é apenas uma coincidência no vocabulário (ἤκουσας: ἀκούω, ἀκούουσ', ἄκου') sem significado especial. Significativa, sim, a repetição, notada por Jens, do μή νυν do v. 242 no v. 246, que mostra a íntima ligação da esticomitia com o diálogo lírico-epirrremático anterior.

¹ A correcção da forma πολίταις, dada pelos manuscritos, foi, com razão, abandonada por Mazon, G. *Italie (Aeschylus' Zeven Tegen Thebe, 1950)*, etc..

² vv. 287-303.

³ *Op. cit.*, pp. 7-8.

Se é exacta a interpretação que dei deste diálogo lírico-epirremático, carecem de fundamento as seguintes afirmações de Peretti:

«Il coro, accendendo la sua passione, provocando i suoi sarcasmi o paventando l'erompere dell'ira selvaggia, fa grandeggiare la figura del protagonista. Il coro ne resta come sottomesso e soggiogato. È la scena che domina, e dominerà sempre più il coro, trasformando il dialogo epirrematico in un contrasto vibrante di passione e di vita»¹.

Esta tentativa de sacrificar a personalidade do Coro à do protagonista, corrente nas interpretações que têm sido dadas aos *Sete Contra Tebas*, além de comprometer a unidade de actuação do Coro ao longo da peça (recorde-se o papel das donzelas tebanas no 3.º diálogo lírico-epirremático), conduz, afinal, a uma diminuição do valor dramático deste primeiro diálogo, que perde em equilíbrio e tensão. Na realidade, o texto caracteriza duas personalidades em conflito aberto, a do Coro, que se define por uma atitude profundamente religiosa, a de Etéocles, cuja grandeza se afirma demasiadamente humana, com laivos de ὕβρις, que prenunciam o desastre. É evidente que a reacção do Coro aos acontecimentos pode enfraquecer a resistência da cidade e que, nessa medida, se justifica a dureza da intervenção de Etéocles, mas parece-me que se tem exagerado, na interpretação deste diálogo, a importância do contraste entre o desvairo feminino do Coro e o patriotismo esclarecido de Etéocles. A realidade, como a minha análise sugeriu, é mais complexa.

Ao tentar justificar a utilidade do diálogo nas circunstâncias especiais em que surge, Pohlenz escreve:

«Wenn wir an die Kampflege denken, können wir uns überhaupt wundern, dass der König sich die Zeit genommen hat, um zu den Mädchen zurückzukehren. Was trieb also den Dichter, diese Szene einzulegen? Nicht die Handlung geht hier weiter. Auch die Charakterzeichnung des Eteokles ist nicht das Wesentliche»².

E explica que, neste diálogo, se chocam a «determinação masculina» e o «sentimento feminino», se revelam os perigos do terror das mulheres e se demonstra o erro duma piedade que cruza os braços, à espera que tudo venha de Deus.

¹ *Op. cit.*, p. 149.

² *Die griech. Tragödie*, I, p. 88.

Também Schmid, ao analisar esta cena, repete, essencialmente, a mesma interpretação, acrescentando-lhe, no entanto, um pormenor, cujo exame pode conduzir a uma mais exacta apreciação do diálogo em causa. Depois de afirmar que o carácter de Etéocles se modela sobre o carácter do Heitor da *Iliáda*, Schmid observa em nota:

«Beide opfern sich bewusst für ihre Vaterstadt; beide lehnen jede Schranke patriotischer Betätigung, auch religiöse, mit fast blasphemischer Schroffheit ab»¹.

Começarei por rejeitar esta acusação de «quase» impiedade, injustamente feita a Heitor, que pode ter sido o modelo de Etéocles nas virtudes do heroísmo guerreiro, mas está inocente das outras influências que lhe pretendem atribuir... Nunca, na *Iliáda*, Heitor se mostra esquecido da dependência essencial do homem em relação à divindade ou se ilude sobre os limites da sua condição humana. Não poderiam ser de Heitor aquelas palavras, já citadas, de Etéocles: *εἰ μὲν γὰρ εὖ πράξαιμεν, αἰτία θεῶν*². A vitória ou a derrota, sabe-o Heitor, são sempre obra dos deuses³.

Um episódio do canto VI da *Iliáda* é, a este respeito, particularmente esclarecedor. Num momento crítico da luta, em que a sorte das armas se inclina para os Aqueus, Heitor, por sugestão de Heleno, seu irmão, abandona a batalha, depois de dirigir aos Troianos as seguintes palavras:

«Τρῶες ὑπέρθυμοι τηλεκλειτοί τ' ἐπίκουροι,
ἄνδρες ἔστε, φίλοι, μνήσασθε δὲ θούριδος ἄλκῃς,
ὄφρ' ἂν ἐγὼ βεῖω προτὶ Ἴλιον, ἥδ' ἔ γέρονσιν
εἴπω βουλευτῆσι καὶ ἡμετέρῃσι ἀλόχοισι
δαίμοσιν ἀρήσασθαι, ὑποσχέσθαι δ' ἑκατόμβας.»⁴

E, ao chegar às muralhas, rodeado de mulheres ansiosas que o

¹ *Geschichte der griechischen Literatur*. Erster Teil, zweiter Band, p. 218, nota 6.

² v. 4.

³ Que esta verdade é igualmente conhecida de Etéocles, demonstra-o o v. 625: *θεοῦ δὲ δῶρόν ἐστιν εὐτυχεῖν βροτούς*. Mas a personalidade de Etéocles não tem a simplicidade e a transparência da de Heitor.

⁴ Z 111-5.

interrogam sobre os seus entes queridos, Heitor, o guerreiro sem mácula, aconselha a todas, uma por uma, que façam preces aos deuses: *ὁ δ' ἔπειτα θεοῖς εὐχέσθαι ἀνόγει πάσας ἐξείης* ¹.

Compare-se este bando de mulheres aflitas com o coro dos *Sete Contra Tebas*, Heitor com Etéocles. Possui este em menor grau a sensibilidade humana e a activa religiosidade que sempre informam as atitudes de Heitor. A natureza de Etéocles encontra-se intimamente afectada por uma ideia de culpa hereditária ², que o faz sentir o destino como uma espécie de condenação. A revolta contra os deuses, de quem se sabe odiado (veja-se o v. 653), lavra por enquanto surdamente nos recessos da sua consciência, mas há-de eclodir mais tarde, quando a perspectiva da morte tornar inúteis todos os disfarces. O 3.º diálogo lírico-epirremático revelará inteiramente os segredos da humanidade de Etéocles.

O problema da justificação do 1.º diálogo lírico-epirremático obtém, assim, uma solução mais compreensiva, que atende ao gradual desdobramento da personalidade de Etéocles ao longo da peça. O contraste «homem — mulher, calma — falta de domínio», de que fala Schmid ³, as consequências graves do terror feminino, acentuadas por Pohlenz, são uma explicação demasiado limitada. Não se trata agora só do perigo de desmoralização dos combatentes, os motivos de Etéocles surgem no diálogo com o Coro a uma luz nova e perturbante, que se ocultará, temporariamente, durante a cena medial para reaparecer mais viva na parte final da peça.

A oposição entre o Coro e Etéocles não se exprime pela primeira vez no diálogo que estou a analisar. Por ela se unem estreitamente o párodo e a *ῥῆσις* seguinte do protagonista num esboço de diálogo, que a seguir se concretiza na estrutura lírico-epirremática ⁴, dotada

¹ Z 240-1.

² A págs. 107 da introdução aos *Sete Contra Tebas* (Eschyle, I), compara Mazon Etéocles com Aquiles: «C'est que ce héros est aussi un maudit. Sur lui comme sur Achille, la seule figure qui lui soit comparable, pèse une angoisse; mais ce n'est pas seulement l'angoisse d'une mort prochaine, c'est celle d'un crime inévitable».

³ *Geschichte der griech. Lit.*, I, 2, p. 218.

⁴ A págs. 152-3 da obra várias vezes citada vinca Peretti o paralelismo de construção existente entre o párodo e o 1.º diálogo lírico-epirremático. Por seu turno, W. Jens, ao discutir a esticomitia dos vv. 245-63, escreve: «die Gegensätze

de maior complexidade. Pode, pois, definir-se este diálogo lírico-epirremático como um desenvolvimento do grupo párodo — ῥῆσις em forma dramática ¹.

Observe-se como a métrica confirma o nexa apontado entre o párodo e o diálogo lírico-epirremático. Efectivamente, o ritmo iambo-docmiaco, que caracteriza o párodo tanto na parte astrófica, como na parte estrófica, caracterizará igualmente as partes líricas da composição epirremática:

I. 203-7 ~ 211-15

—υ—υ— υ—υ—υ—	2 δ
—υ—υ(υ)—υ—	Variante do δ
υ—υ—υ— υ—υ—υ—υ—	δ Variante do δ
—υ— —υ—	cr cr
—υ— υ—υ—	co ia
υ—υ— υ—	ia ba

A estrutura métrica deste par antistrófico levanta um problema que não é de fácil solução. A controvérsia acende-se em torno do texto e colometria dos vv. 204-5 e correspondentes versos da antístrofe. Defende a maioria dos editores a repetição da forma ὄτοβον, colhida nos manuscritos mais recentes, para com ela resolver as dificuldades da correspondência métrica entre a estrofe e a antístrofe. Acontece, porém, que a isto não se limitam as exigências da solução, que postula a alteração da tradição textual do v. 212, e esta última exigência não pode aceitar-se indiscriminadamente. Sendo o respeito da tradição um prin-

beider Partner sind bereits vor der Stichomythie, in der ῥῆσις des Eteokles V. 181 ff. und der Parodos V. 78 ff., zum Ausdruck gekommen und werden nun mit aller Schärfe kontrastiert» (*Op. cit.*, p. 7).

¹ Se eu quisesse ceder à tentação das hipóteses sobre as origens, poderia, com base na afirmação que faço no texto, construir uma teoria sobre as origens do diálogo lírico-epirremático. Dos elementos párodo (ou estásimo) — ῥῆσις, primitivamente independentes, teria nascido, por obra duma ligação do tipo da do passo em questão, um grupo dialógico, que, posteriormente, se desenvolveria em diálogo misto, já perfeitamente caracterizado. Deste modo, estaria forjada uma teoria que se oporia radicalmente à de Kranz, para quem o estásimo deriva da transformação da sizígia epirremática. Como, porém, não aspiro ao título de fundador de nova teoria, dou por finda aqui esta digressão.

cípio fundamental para qualquer editor de um texto clássico, nomeadamente o texto de Ésquilo¹, não é aceitável uma alteração da tradição sem um motivo ponderoso que a justifique, e este motivo falta no caso presente. A liberdade de correspondência métrica entre a estrofe e a antístrofe, nas proporções reduzidas do passo em questão, é insuficiente para justificar uma remodelação arbitrária do texto tradicional. A atitude conservadora de Wilamowitz é, por isso, digna de aprovação. Mas vejamos, concretamente, a dificuldade da correspondência estrófica e tentemos para ela uma explicação.

Aos dois dócmios do v. 203 segue-se um *kolon*, que Wilamowitz classifica de obscuro, com a forma $\text{—}\text{—}\text{—}\text{—}\text{—}\text{—}$. Como o *kolon* correspondente da antístrofe tem a forma $\text{—}\text{—}\text{—}\text{—}\text{—}\text{—}$, há na correspondência métrica uma imperfeição, que, pelas razões apontadas, creio dever manter-se. A págs. 412 de *Gr. Verskunst*, considera Wilamowitz de novo o v. 204 para tentar a sua interpretação: «das ist noch ein iambischer Dimeter mit choriambischer Anaklasis oder kann es sein». Não alude o ilustre autor à estrutura do verso correspondente da antístrofe, mas pode supor-se que a dificuldade recebe uma solução idêntica à proposta, a seguir, para os vv. 205 e 213: «das kann iambisch sein mit Zulassung einer Doppelsenkung». Este recurso à «Doppelsenkung» sugere o carácter artificial da explicação, logo comprometida pelo caso do v. 229, perante o qual Wilamowitz confessa, honestamente, o seu embaraço. Tampouco satisfaz a designação de «ibiceio», que Kraus, de acordo com Schroeder, atribui ao referido *kolon*. A introdução de um *kolon* de ritmo dáctilo-trocaico (Koster)² ou prosodíaco-enóplio (Dale), como o «ibiceio», quebra, desnecessariamente, a homogeneidade da estrutura métrica, que é, como já afirmei, iambo-dócmíaca. Explicarei, pois, o «membrum obscurum» $\text{—}\text{—}\text{—}\text{—}\text{—}\text{—}$ como uma variante do dócmio, obtida através da repetição do dáctilo inicial ou das duas últimas sílabas do crético final, que sugerem um dócmio com

¹ Cf. Mazon, *Eschyle*, I, p. XXXII.

² A págs. 174 do seu tratado de métrica define Koster o «ibiceio» como uma tetrapodia logaédica terminada por uma sizígia trocaica cataléctica. E escreve: «Par exception, une syllabe longue est substituée à la syllabe brève du trochée: *Κριμναμενᾶν νεφελᾶν ὀρθοῖ*: $\text{—}\text{—}\text{—}\text{—}\text{—}\text{—}$ (Ésch., *Sept* 229)».

Esta «excepção», que converte em ancípite o elemento breve de um troqueu, mostra claramente a deficiência da interpretação.

dupla terminação. O caso do v. 229 explica-se, facilmente, pelo tratamento longo do penúltimo elemento do dócmio ¹.

O resto do 1.º par antistrófico não levanta problemas especiais. Saliente-se apenas o uso de várias formas do ritmo iâmbico, por anáclase ou síncope.

II. 219-22 ↷ 226-29

—υυ—υ—	—υυ—υ—	2 δ
—υυ—υ—	xυυ—υ—	2 δ
—υυ—υ—	υ—υ— ²	2 δ
—υυ—υυ—x— ²		Variante do δ

Assinale-se o emprego da variante do dócmio como cláusula neste par antistrófico. Não pode deixar de impressionar o facto de, nos *kola* docmiacos anteriores, predominarem os dócmios iniciados por um dátilo, expressivamente repetido na variante final.

III. 233-35 ↷ 239-41

υυυ—υ—	υυυυυυ— ³	2 δ
—υυ—υ—	—υυ—υ—	2 δ
—υυυυ—υ—		lec ou co cr

Releve-se o carácter iâmbico do *kolon* final, lecitio em Schroeder e Kraus, dímetro iâmbico sincopado com anáclase em Wilamowitz. A legitimidade das duas interpretações é reconhecida por G. Italie ⁴

¹ Sobre a validade de uma explicação deste tipo recordem-se as palavras de Snell: «Stärker als Pindar halten die Tragiker sich im allgemeinen an feste Kola, so dass es durchweg sinnvoll ist, solche Kola zu benennen, obwohl gelegentlich auch Stücke auftauchen, die nur aus dem Zusammenhang heraus zu deuten sind» (*Gr. Metrik*, p. 50).

² Leio, com Mazon e G. Italie: ἀστυδρομονμένην πόλιν καὶ στρατένι' / ἀπτόμενον πυρὶ δαΐων (na estrofe); καὶ χαλεπᾶς δῦας ὑπερθ' ὀμμάτων κριναμένων νεφελᾶν ὀρθοῖ (na antístrofe).

³ O problema de crítica textual do v. 239, em suas relações com a métrica, é habilmente resolvido por Murray, que lê: ἄμα ποταίνιον κλύουσα πάταγον.

⁴ *Op. cit.*, p. 20.

no seu comentário métrico a este par antistrófico: «Dochmii met lecythium (—υυυ—υ—) aan het slot (men kan het laatste vers ook lezen als choriambus plus creticus: —υυυ—/—υ—)».

b) vv. 375-676:

Concluída a primeira parte da tragédia pelo 1.º estásimo, que retoma os motivos anteriores do Coro e os amplia e intensifica com a visão final da sorte das mulheres escravizadas, trava-se o grande diálogo central, em que se entrecem admiravelmente os destinos colectivos e os destinos particulares.

A cidade sitiada é agora a personagem central do drama, representada por Etéocles, pelos chefes tebanos designados para a defesa e pelas mulheres ansiosas que integram o Coro. A impiedade dos atacantes, sublinhada ao longo do diálogo em poderosos contrastes, serve ao Poeta para tornar mais dramática a situação de Tebas, ao mesmo tempo que confere verdade e uma ressonância maior às palavras do Coro e ao imenso terror que desde o começo o domina. Observa Pohlenz que as personalidades individuais não devem atrair aqui a nossa atenção¹. A observação é justa, mas não deve impedir-nos de atentar no relevo dado ao aspecto heróico da personalidade de Etéocles, que se afirma na reacção serena e equilibrada às palavras do Mensageiro. Etéocles é, momentâneamente, apenas o chefe qualificado duma cidade de guerreiros valentes e piedosos. O último epirrema conduzirá, porém, a acção ao caso pessoal do herói e à ideia central da trilogia²,

¹ Escreve Pohlenz: «Individuelle Persönlichkeiten werden dabei gezeichnet; aber das Ziel, dem der Dichter zustrebt, ist ein anderes». E mais adiante: «Nicht an Einzelmenschen sollen wir dabei denken, sondern an den Geist des ganzen Angreiferheeres und den der Polis, die um ihre Existenz kämpft» (*Die griech. Tragödie*, I, p. 89).

² Da arte revelada pelo Poeta neste aspecto da composição fala Schmid, a págs. 211-2 (nota 8) do volume já citado da *Geschichte der griech. Literatur*. A propósito de uma observação de Howald sobre a divisão desta tragédia em duas partes, das quais a primeira trata do destino da cidade e a segunda (a partir do v. 653) do destino dos Labdácidas, esclarece Schmid que o facto não deve ser interpretado como um defeito de composição porquanto ao carácter artístico desta passagem do geral ao particular se soma a execução magistral da transição («ein genialer Griff», diz Schmid), precisamente no ponto mais alto do diálogo entre Etéocles e o Mensageiro.

que vai ser desenvolvida no 3.^o diálogo lírico-epirremático. Aqui se mostrará nova faceta da humanidade de Etéocles, tocada por maldição fatal.

As características formais desta vasta estrutura dialogada ressaltam da comparação com o 1.^o diálogo lírico-epirremático dos *Persas* e o 2.^o diálogo lírico-epirremático do *Prometeu*.

De comum com os *Persas* há o início da cena pelo epirrema, mas a semelhança fica por aqui. Agora a execução do epirrema é dividida por dois actores e, a findar o diálogo, encontramos um epirrema, numa espécie de construção circular ignorada dos *Persas*.

Relativamente ao *Prometeu*, à originalidade do desenvolvimento da parte lírica, a que se assiste no 2.^o diálogo lírico-epirremático desta peça, corresponde aqui, na cena dos *Sete*, o desenvolvimento da parte epirremática, cujos elementos se bipartem em longas ῥήσεις, pronunciadas pelos actores. A parte lírica aparece agora reduzida a um mínimo, que o Autor, entretanto, se preocupou de unir às partes faladas¹. Veja-se a ligação da estrofe 1.^a com o 1.^o antepirrema através do v. 421 e a ligação da antístrofe 2.^a com o 3.^o epirrema por meio das palavras iniciais do v. 526.

No capítulo da correspondência entre as partes epirremáticas, repete-se aqui a situação encontrada nos *Persas* e no *Prometeu*². É evidente que ao Poeta não interessa a perfeição desta correspondência, que a cada passo infringe, e, como desta infracção, ditada por uma intenção artística, resulta diversidade de movimento dramático³, causa estranheza a atitude daqueles autores que pretendem, a todo o custo, salvar esta harmonia quebrada⁴. Tampouco se compreende

¹ O facto é mencionado por Rose (*A commentary on the surviving plays of Aeschylus*, I, p. 193), com a interpretação que dele dá Groeneboom a págs. 150 da sua edição dos *Sete Contra Tebas*: «a first timid attempt to divide the dialogue between three speakers».

² Peretti esquece-se, inexplicavelmente, dos *Persas*, ao afirmar sobre a novidade desta cena dos *Sete Contra Tebas* que, nela, com o paralelismo dos pensamentos, desapareceu também a correspondência dos epirremas (*Op. cit.*, p. 154).

³ Que o perigo da monotonia ameaçava o Poeta ao longo de tão extensa composição, é por demais evidente. Wilamowitz enaltece, a este respeito, a utilidade das descrições dos escudos, com que o Poeta introduz variedade na sua matéria (*Interpret.*, p. 78).

Sobre o problema da originalidade de Ésquilo nas referidas descrições, veja-se Ed. Fraenkel, *Die sieben Redepaare im Thebaner drama des Aeschylus*, p. 10.

⁴ Cf. Peretti, *op. cit.*, p. 155, nota 1.

o interesse de Ritschl¹ em demonstrar a igualdade do número de versos recitados em cada epirrema ou antepirrema por Etéocles e o Mensageiro. Quem tenta aprisionar o génio de Ésquilo em fórmulas fixas acaba sempre por lamentar o tempo perdido².

Problemas de correspondência surgem também nas partes líricas, que passo a analisar:

I 417-21 ~ 452-56

υ _ υ _ υ υ υ υ _	2 δ
υ _ υ _ υ υ _ υ _	2 δ
υ υ υ υ _ υ _ υ _	2 δ
υ _ υ _ υ _ υ _	2 ia
υ υ υ υ _ υ _	it

Saliente-se, com Kraus³, que a cláusula itifálica sugere, pela resolução da primeira longa, o regresso ao ritmo docmíaco.

II 481-85 ~ 521-25

υ υ _ υ υ υ υ υ υ υ	ia co ia
υ υ υ υ _ υ υ υ υ _	2 δ
_ υ υ υ _ υ υ υ υ _	2 δ
_ υ υ υ υ υ _	hem fem.
_ υ υ υ υ υ υ _	4 da ~ ~ ~

A solução dada por Wilamowitz às dificuldades deste par antitrófico satisfaz inteiramente: a substituição de *τάδε* por *τά* (v. 481)

¹ Vide Ed. Fraenkel, *Die sieben Redepaare...*, pp. 4-5.

² Recorde-se a ironia justiceira de Wilamowitz: «Aber das ist ja so mit allen den Künsten der Zahlenspielererei; ihre Adepten sind zufrieden, wenn sie zwei Achten oder Siebenundzwanzig heraus rechnen können; wirkliche Responson erstreckt sich auf den Bau der Gedanken, auf den Tonfall und den Klang; wobei Kontrastwirkungen ebenso zulässig sind wie Parallelismen». E mais adiante: «Das ist die echte hellenische Symmetrie, während die öde Kongruenz der Zahlen in eine Welt von Puppen gehört, die von einer Maschine, nicht von der Natur, Leben und Bewegung empfangen» (*Interpret.*, pp. 74-5).

³ *Strophengestaltung...*, p. 65.

não faz violência ao texto e é preferível à conjectura de Murray¹; a admissão da partícula $\delta\eta$ no v. 521 remonta à época bizantina.

Deste modo salvaguarda Wilamowitz a correspondência métrica das estrofes, cuja estrutura resulta perfeitamente clara. Interessante, do ponto de vista da unidade métrica, o aspecto de cláusula dactílica que apresentam os três últimos dócmios, por onde se estabelece a transição do ritmo docmíaco para o ritmo dactílico. Finalmente, mencione-se mais uma vez o uso da cláusula dactílica, imprópriamente qualificada de decassílabo alcaico.

III. 563-67 ~ 626-30

υ _ υ _ υ _ υ _	2 δ
x υ υ _ υ _ x υ υ _ υ _	2 δ
υ υ υ υ υ _ υ _ υ _	2 cr ba
υ υ υ _ υ _ υ υ υ _ ²	δ hipod
_ υ υ _ υ _	co ba

O problema de correspondência métrica, posto por este par antistrófico, apresenta-se mais complicado do que o do par antistrófico anterior. O arranjo do texto por Wilamowitz, no que se refere aos vv. 566 e 629, é demasiado arbitrário para merecer aprovação: a supressão do participio $\beta α λ ὶ ν$ não tem nada que a justifique. Tampouco me parece feliz a solução de Murray, que chama em seu auxílio um passo do *Édipo em Colono* para justificar, no v. 566, a repetição da palavra $\theta ε ο ί$, donde deriva um certo embaraço na construção sintáctica. Estas dificuldades levam-me a preferir para os vv. 565-6 (= 628-9) um texto construído a partir das tentativas de Wilamowitz e de Mazon. De Wilamowitz mantereí, no v. 565, a conjectura $\kappa λ υ ὶ ν τ ε ς$, que, embora se não possa garantir, confere ao texto uma forma sintáctica correcta e inteligível. A forma $\kappa λ υ ὶ ν τ ε ς$, que inicia a antístrofe 3.^a, pode ter

¹ Rose tem sobre este problema uma nota esclarecedora: «for $\tau \acute{\alpha} \delta \epsilon$ read a short monosyllable, either $\tau \acute{\alpha}$ (W.-M.), on which $\tau \acute{\alpha} \delta \epsilon$ is a very likely gloss, or $\sigma \acute{\epsilon}$ (Murray, supposing that there was a variant $\tau \acute{\alpha}$ which blended with the genuine $\sigma \acute{\epsilon}$ to make $\tau \acute{\alpha} \delta \epsilon$). The latter conj. has the advantage of fitting the vocative in the next line, although in itself it is less easy» (*A commentary...*, I, p. 201).

² Na estrofe, leio: $\alpha \nu \sigma \acute{\iota} \omega \nu \alpha \nu \delta \rho \omega \nu$, $\epsilon \dot{\iota} \theta \epsilon \gamma \acute{\alpha} \rho \theta ε ο ί$; na antístrofe: $\epsilon \pi \mu \acute{o} \lambda \omicron \nu \varsigma \pi \acute{\upsilon} \rho \gamma \omega \nu \delta' \epsilon \kappa \tau \omicron \theta \epsilon \nu \beta α λ ὶ ν$.

ajudado Wilamowitz nesta restituição. De Mazon aproveitarei a lição *εἴθε γὰρ θεοί*, que se encontra em parte da tradição manuscrita. Deste modo, a minha interpretação métrica deste par antistrófico diverge algum tanto de Wilamowitz para concordar com Kraus¹, embora eu discorde deste autor na crítica textual do v. 556.

c) vv. 686-711:

A saída do mensageiro deixa Etéocles de novo só na presença do Coro. Entre ambos vai travar-se um diálogo decisivo para a compreensão dos motivos mais profundos que impelem o herói à acção.

Aquele sentimento de honra, invocado por Etéocles nos trímetros que precedem o diálogo, mascara afinal uma vontade louca de extermínio (*estrofe 1.^a*) a que se entrega, sem luta, a descendência maldita de Laio (*1.^o epirrema*). A este desvairo fratricida (*antístrofe 1.^a*), que Etéocles interpreta como o efeito da imprecação paterna (*1.^o antepirrema*), opõe o Coro uma nova forma de heroísmo, que consiste em viver (*estrofe 2.^a*). Mas Etéocles recusa a ajuda do Coro e, à ideia da morte próxima, mais se endurece contra os deuses, que o abandonaram (*2.^o epirrema*):

θεοῖς μὲν ἤδη πως παρημελήμεθα,
 χάρις δ' ἄφ' ἡμῶν ὀλομένων θανμάζεται
 τί οὖν ἔτ' ἂν σαίνουμεν ὀλέθριον μόρον;²

O Coro insiste numa palavra de esperança, sugerindo a possibilidade de uma mudança da sorte (*antístrofe 2.^a*), mas Etéocles não ouve nem vê senão as visões dos seus sonhos, que lhe falam da maldição de Édipo e da divisão do seu património (*2.^o antepirrema*).

A imagem do heroísmo de Etéocles, iluminada exteriormente pela cena do mensageiro, revela agora, claramente, a sua íntima complexidade. Há, pois, um adensamento da realidade neste breve diálogo lírico-epirremático, que traz a primeiro plano aspectos apenas entrevistos da personalidade do herói, demasiado simplificada por uma postura épica

¹ *Strophengestaltung...*, p. 65. Note-se a correcta interpretação iâmbica, dada por Kraus aos vv. 565, 567 e correspondentes versos da antístrofe.

² vv. 702-4.

constante¹. Desiludido dos homens (vv. 4-9), Etéocles mostra-se agora desiludido dos deuses (v. 702), entregue a um desespero sem limites, com ressaibos de culpa. Esta solidão total confere à sua figura uma grandeza trágica inigualável.

O relevo dado por Schmid, na sua interpretação da peça, à «aparente» inocência de Etéocles parece-me altamente contestável. Afirmo o ilustre autor:

«Hier zum erstenmal in der griechischen und nur hier in der äschyleischen Tragödie erscheint das, was wir Modernen als tragisch empfinden, die Verstrickung des Edlen, scheinbar Schuldlosen in widrige Umstände, die von ihm das Opfer des Lebens fordern, die dunkle ironische Antinomie zwischen Absicht und Erfolg»².

Falta-nos, infelizmente, a segunda peça da trilogia, *Édipo*, para avaliar com exactidão do tratamento dado, a este respeito, pelo Poeta à figura de Etéocles. Mas do que não restam dúvidas é que este foi e se sente igualmente culpado em relação a seu pai e que o desfecho da trilogia, centrada num problema de destino, não poderia, sem grave perturbação da unidade do conjunto, ignorar este facto. Por outro lado, a questão de direito que opõe Etéocles a Polinices, embora não seja debatida nos *Sete Contra Tebas*, nem por isso deixa de existir e de constituir um elemento da interpretação, que a perda do *Édipo* continua a dificultar. De resto, Schmid não é inteiramente exacto quando, em nota ao passo acima citado, declara: «in den Sept. erscheint jedenfalls Eteokles durch keinerlei persönliche Schuld dem Bruder gegenüber belastet». Efectivamente, as palavras de censura dirigidas por Anfiarau,

¹ A insistência no patriotismo de Etéocles estaria aqui perfeitamente deslocada. Nada seria mais alheio às intenções do Poeta nesta conjuntura do drama, em que se consuma o trágico destino da casa dos Labdácidas. No entanto, Mazon escreve: «Il sort ainsi dans un élan de haine fratricide, d'enthousiasme guerrier et de dévotion patriotique, où se mêlent si étroitement les passions les plus nobles et les plus criminelles, qu'il nous apparaît soudain comme l'émouvant symbole d'une humanité inquiète, éternellement ballottée entre des instincts dont elle ne sait plus s'ils sont vertu ou crime, et qui a inventé le sacrifice, pour se justifier à ses propres yeux et racheter les éléments impurs qui concourent à nourrir en elle l'énergie» (*Eschyle*, I, pp. 107-8).

A excelência do estilo não corresponde aqui à qualidade da interpretação...

² *Geschichte der griech. Lit.*, I, 2, p. 220.

o guerreiro justo e sábio, a Polinices contém uma alusão directa às razões deste na luta contra seu irmão:

ἢ τοῖον ἔργον καὶ θεοῖσι προσφιλὲς
καλὸν τ' ἀκοῦσαι καὶ λέγειν μεθυστέροις
πόλιν πατρώϊαν καὶ θεοὺς τοὺς ἐγγενεῖς
πορθεῖν, στράτευμ' ἐπακτὸν ἐμβεβληκότα;
μητρὸς τε πηγὴν τίς κατασβέσει δίκη,
πατρίς τε γαῖα σῆς ὑπὸ σπουδῆς δορὶ
ἀλοῦσα πῶς σοι ξύμμαχος γενήσεται;¹

Esta alusão concretizar-se-á na última fala do mensageiro, em versos que são de grande significado para a interpretação:

πύργοις ἐπεμβὰς κἀπικηρυχθεὶς χθονὶ
ἀλώσιμον παιῶν' ἐπεξιακχάσας²
σοὶ ξυμφέρεσθαι καὶ κτανὼν θανεῖν πέλας
ἢ ζῶντ' ἀτιμαστῆρα τὼς ἀνδρηλάτην
φυγῇι τὸν αὐτὸν τόνδε τείσασθαι τρόπον.
τοιαῦτ' ἀντεῖ καὶ θεοὺς γενεθλίους
καλεῖ πατρώϊας γῆς ἐποπτιῆρας λιτῶν
τῶν ὧν γενέσθαι πάγχυ, Πολυνείκους βία.³

De pouco serve dizer, como Schmid⁴, que a justiça, que Polinices se arroga, não lhe é necessariamente reconhecida pelo Poeta. Se é sempre arriscado jogar com a hipotética expressão do pensamento de um autor dramático através das suas personagens, neste caso o perigo é duplo, por estarmos em presença de uma trilogia, de que conhecemos apenas a última parte. Não deve, porém, deixar de salientar-se, como facto significativo, que a característica da impiedade, atribuída pelo Poeta à maioria dos chefes atacantes de Tebas, falta no caso de Polinices, o que confere à reivindicação dos seus direitos uma certa ressonância de legalidade. Nas acusações formuladas por Etéocles contra o irmão no último epirograma, falta, expressivamente, uma referência

¹ vv. 580-6.

² A correcção παιῶν' (παιᾶν', nos manuscritos) é sugerida por Wilamowitz no aparato crítico da sua edição e admitida por Murray no seu texto. Cf. Fraenkel, *Agamemnon*, II, nota aos vv. 245-6.

³ vv. 634-41.

⁴ Veja-se a nota 3 da p. 220, atrás citada.

clara à disputa que está na base do ataque a Tebas. Quanto à afirmação de que Polinices comete um atentado contra a terra de seus pais (v. 668), é evidente que tal argumento teria peso na boca de qualquer que não fosse Etéocles, que, ao defender a cidade, defende, simultaneamente, a sua posição no trono.

O mesmo argumento é invocado pelo Etéocles das *Fenícias* de Eurípides (τίς δ' ἂν κλύοι σου πατρίδ' ἐπεστρατευμένον;) ¹, sem conseguir convencer da sua razão Jocasta ou o Coro.

Em conclusão, e com as reservas que o desconhecimento do *Édipo* impõe, afirmo que uma interpretação válida dos *Sete Contra Tebas* não pode prescindir dos nexos necessariamente existentes entre esta peça e as anteriores. Só a esta luz se alcança uma visão coerente e inteligível da personalidade de Etéocles.

É, porém, independentemente destas considerações, que se deverá atribuir ao 3.º diálogo lírico-epirrremático dos *Sete Contra Tebas* o papel de integrar a acção no contexto da trilogia, conduzindo-a à origem da ruína iminente. Esta integração, iniciada no último epirrrema do diálogo anterior (vv. 653-5), assume agora um desenvolvimento correspondente à sua importância, que se vai acentuar no 2.º e 3.º estásimos e no êxodo. Pode, pois, afirmar-se que este diálogo lírico-epirrremático constitui, na economia da peça, a primeira, clara expressão da unidade da trilogia.

No aspecto formal, este diálogo realiza-se segundo os moldes tradicionais: as estrofes do Coro alternam com as partes epirrremáticas do actor, compostas em trímetros iâmbicos. De novo, em relação às obras anteriores, apenas o elemento que já se encontra no 1.º diálogo lírico-epirrremático desta peça: um movimento dramático mais intenso, que funde os elementos da composição num todo orgânico, estruturado em contrastes. Diálogo vivo, ardente, em que se exprimem atitudes opostas e inconciliáveis.

A métrica das partes líricas não levanta problemas especiais de interpretação:

I. 686-88 ~ 692-94

x u u u — — u u u —

2 δ

— u u u — — u u u —

2 δ

— u u — u — |||

co ba |||

¹ v. 605. Vide também os vv. 510-2.

Saliente-se, com Kraus¹, a semelhança de estrutura dos dócmios de forma $_ \cup \cup _ \cup _$ e da cláusula $_ \cup \cup _ \cup _ _$.

II. 698-701 $\hookrightarrow$ 705-8

$_ \cup \cup _ \cup _$	$_ \cup \cup _ _ _$	2 δ
$_ \cup \cup _ \cup _$	$_ \cup \cup _ x _$ ²	2 δ
$_ \cup \cup _ \cup _$	$_ \cup \cup _ \cup _$ ³	2 δ
$_ \cup \cup _$	$\cup _ _ \parallel$	co ba $\parallel$

Classifica Wilamowitz a cláusula coriambo + baquio de dímetro coriâmbico cataléctico, mas a escansão iâmbica parece-me mais natural, por estabelecer uma transição fácil dos dócmios do Coro para os trímetros do actor, de que resulta um todo mais coeso e orgânico.

d) vv. 874-87:

Perante os corpos de Etéocles e de Polinices entoa o Coro, dividido em semi-coros, uma lamentação, cujo início assume a forma lírico-epirremática. É o destino dos dois irmãos loucos o objecto deste diálogo, que retoma motivos introduzidos pelo anterior diálogo lírico-epirremático, desenvolvidos pelos estásimos seguintes e tratados em artística forma dramática no *amoibaion* final⁴. A este *amoibaion*, iniciado no v. 888, serve de prelúdio a breve sizígia epirremática, concluída pela interpretação dos acontecimentos a partir da funesta imprecação de Édipo:

κάστα δ' ἀληθῆ πατρὸς Οἰδιπόδα
πότνι' Ἐρινὸς ἐπέκραεν⁵.

¹ *Strophengestaltung...*, p. 66.

² Na estrofe, em vez de οὐκ leio δ' οὐκ, conforme à tradição. A liberdade de correspondência, que daqui resulta para o segundo dócmio, não é motivo para corrigir a lição dos manuscritos.

³ Com Mazon, mantenho a lição δόμων, que exige, no fim da estrofe, o ponto de interrogação, introduzido por Tucker.

⁴ De acordo com Wilamowitz, recuso a autoria esquiliana aos vv. 861-73 e 1005 e seguintes. Não me deterei na análise deste problema, alheio à minha investigação. Ver bibliografia em Lesky, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, p. 65, nota 1.

⁵ vv. 886-7,

O desempenho deste diálogo lírico-epirrremático por semi-coros constitui uma variação original, única em Ésquilo. Assim como no *Prometeu* o Poeta inovara, atribuindo exclusivamente aos actores a representação de um diálogo lírico-epirrremático (cena de Io), assim agora inova, em sentido contrário, pela eliminação dos actores. Esta originalidade, com a própria existência da estrutura lírico-epirrremática, é posta em causa por Rose, que afirma:

«Here and in the antistrophe it is not easy to say whether or not all the lines are sung by one semichorus. The $\delta\eta\tau\alpha$ of 879 might certainly be an approving echo by another singer, but it might equally well mark the singers' emphatic repetition of their own words, see Denniston, p. 277, as it certainly does *infr.*, 889»¹.

O ponto de vista que defendo é, no entanto, o melhor pelas seguintes razões:

Em primeiro lugar, a forma estilística dos vv. 876-9 recomenda a sua distribuição por semi-coros. Seria pouco natural que o coro uno se não limitasse a uma só repetição do adjectivo $\mu\acute{\epsilon}\lambda\epsilon\omicron\iota$, que o v. 878 emprega duas vezes.

Há, depois, a mudança de metro, que de iâmbico passa a anapéstico nos vv. 878-9 e 886-7. Este facto harmoniza-se perfeitamente com a hipótese dos semi-coros, se atendermos ao uso frequente dos anapestos nas partes epirrremáticas desde o *Prometeu*.

Há, finalmente, o paralelismo natural de construção entre esta sizígia e o *amoibaion* seguinte, cujas estrofes exigem a participação dos semi-coros de modo incontestável. A forma $\lambda\acute{\epsilon}\gamma\epsilon\iota\varsigma$ do v. 895 demonstra à evidência a bipartição da estrofe, com que se inicia o *amoibaion*.

Observe-se que a divisão do diálogo final da tragédia em parte lírico-epirrremática e parte inteiramente lírica não constitui dificuldade: a mesma divisão caracteriza parte da cena de Cassandra, no *Agamémnon*.

Darei, a terminar, o esquema métrico da parte lírica desta breve sizígia epirrremática. Note-se antes do itifálico final a repetição do *kolon* inicial *ia cr*:

$\cup\cup\cup\quad\cup\cup\cup$	<i>ia cr</i>
$\cup\cup\cup\quad\cup\cup\cup\quad\cup\cup\cup$	3 <i>ia</i>
$\cup\cup\cup\quad\cup\cup\quad\cup\cup\cup\cup\quad $	<i>ia cr it </i>

¹ *Op. cit.*, nota aos vv. 875-880.

IV. SUPLICANTES

Dos 3 diálogos lírico-epirremáticos das *Suplicantes*, o primeiro ocupa o centro do primeiro episódio:

a) vv. 344-417:

À súplica feminina do Coro (*estrofe 1.^a*) mostra-se o Rei reticente e insensível. A consciência dos deveres que tem para com o seu povo dita-lhe as primeiras palavras (*1.^o epirrema*). A resposta do Coro recorda a existência de outros deveres mais altos, que o homem tem para com os deuses (*antístrofe 1.^a*), mas Pelasgo resiste, procurando afastar de si o peso da decisão: o povo inteiro decidirá (*1.^o antepirrema*). Agora o Coro apela para a autoridade discricionária do Rei ¹, ameaçado de impureza se faltar com auxílio às suplicantes (*estrofe 2.^a*):

σύ τοι πόλις, σὺ δὲ τὸ δῆμιον,
πρότανις ἄκριτος ὄν,
κρατύνεις βωμόν, ἐστὶν χθονός,

¹ Dizer, como Wecklein (*Äschylos, Die Schutzflehenden*, nota ao v. 375), que as Danaides atribuem a Pelasgo as características dum rei oriental, é insinuar algo que pode comprometer a força dramática do diálogo, derivada, em grande parte, da capacidade de decisão do Rei. A lógica da cena exige que a autoridade deste junto da assembleia do povo pesasse de forma decisiva. De resto, não é Creonte um rei grego e não lhe atribui Sófocles todas as características dum autocrata? Anote-se a observação de Kraus: «ihm handelt es sich nicht um seine Person, sondern um das seiner Obsorge anvertraute Volk, und wenn er nun schroff erklärt, ihr Anspruch gehe nicht ihn persönlich an, sondern die Gemeinde, daher sei es ihre Sache, sich vor Schaden zu hüten, so empfinden wir darin, wie quälend die Verantwortung auf ihm lastet; dass er sich ihr darum nicht entzieht, lehrt das folgende» (*Aischylos, Die Schutzsuchenden*, p. 134).

Deste problema trata longamente Pohlenz em *Die griech. Tragödie*, I, pp. 46-7.

μονοψήφοισι νεύμασιν σέθεν,
 μονοσκήπτροισι δ' ἐν θρόνοις χρέος
 πᾶν ἐπικραίνεις· ἄγος φυλάσσουν.¹

O 2.^o *epirrema* exprime a angústia do Rei, torturado pelo problema da acção, a que as Danaides conferem, insistentemente, uma dimensão religiosa (*antístrofe* 2.^a). Então Pelasgo refugia-se no aspecto legal da questão (2.^o *antepirrema*), nova dimensão humana que o Coro não se detém a considerar. Para este o problema é de justiça divina (*estrofe* 3.^a). Deste modo, o Rei mergulha na indecisão anterior, de novo deseja apoiar-se na vontade expressa do povo (3.^o *epirrema*), mas o Coro pretende, em primeiro lugar, o voto do Rei, pronunciado claramente segundo a justiça (*antístrofe* 3.^a). E o diálogo termina pelo 3.^o *antepirrema*, que repete, de forma aguda, os dados do problema já equacionado, à espera de solução.

Esta solução é ditada a Pelasgo pelo respeito de Zeus, protector dos suplicantes, após uma dolorosa luta interior:

εἰ μὲν γὰρ ὑμῖν μὴ τόδ' ἐκπράξω χρέος,
 μίασμ' ἔλεξας οὐχ ὑπερτοξεύσιμον
 εἰ δ' αὔθ' ὁμαίμοις παισὶν Αἰγύπτου σέθεν
 σταθεὶς πρὸ τειχέων διὰ μάχης ἦξω τέλους,
 πῶς οὐχὶ τὰνάλωμα γίγνεται πικρόν,
 ἄνδρας γυναικῶν σῶν· αἰμάξαι πέδον;
 ὅμως δ' ἀνάγκη Ζηνὸς αἰδεῖσθαι κότον
 ἱκτιῖρος· ὕψιστος γὰρ ἐν βροτοῖς φόβος.²

A assembleia do povo há-de ratificar a sua proposta de auxílio, mas, como observará mais tarde Dánao, Ζεὺς ἐπέκρανεν τέλος (v. 624). Desta forma, a acção decorre simultâneamente em dois planos, o humano e o divino, dos quais o segundo é o da realidade autêntica. Cabe ao Poeta a interpretação das aparências.

O problema legal, a que o 2.^o *antepirrema* alude, pertence a estas exterioridades, que mascaram o verdadeiro sentido dos acontecimentos,

¹ vv. 370-5.

² vv. 472-9.

distraíndo, por momentos, do essencial¹. E o essencial exprime-o Pelasgo naquelas palavras da esticomitia que precede o diálogo: *πῶς οὖν πρὸς ὑμᾶς εὐσεβῆς ἐγὼ πέλω;* (v. 336).

É evidente que a decisão de Pelasgo e a aprovação popular da sua proposta não são determinadas por razões de carácter jurídico ou político. O texto não deixa dúvidas a este respeito. A análise do comportamento das Danaides em relação à lei humana não pode conduzir a nenhuma interpretação válida desta peça.

A acção dramática tem, no presente diálogo lírico-epirremático, o seu elemento decisivo. Ele marca o momento fundamental na elaboração da decisão do Rei, de que dependerá a marcha dos acontecimentos. Esta decisão virá mais tarde, aparentemente provocada pela ameaça de suicídio das suplicantes, mas na realidade operada pelo trabalho interior daquelas razões que o Coro, neste diálogo, introduziu no espírito do Rei. Esta luta por uma decisão, que caracteriza a personalidade de Pelasgo, como a do herói trágico em geral², deu lugar a uma bizarra interpretação, discutida por Kraus³: tal indecisão, por incompatível com a dignidade real, significaria que Pelasgo não se encontrava à altura das suas funções. Trata-se, no fundo, de uma ideia simplista, que, como observa Kraus⁴, esquece a complexidade da questão. Longe de diminuir a sua figura, esta atormentada hesitação confere a Pelasgo o relevo da verdadeira humanidade.

A forma deste diálogo lírico-epirremático repete, sem grandes alterações, o modelo tradicional: às estrofes do coro juntam-se os trímetros recitados do actor, cujo último antepirrema tem uma extensão

¹ A valorização deste aspecto legal na análise que Pohlenz faz das *Suplicantes* está em contradição flagrante com as intenções do Poeta. Isto mesmo é, afinal, sugerido por Pohlenz quando, em comentário aos vv. 387-91, observa: «Die Danaiden weichen dort einer klaren Antwort aus; auch Pelasgos verfolgt den Gedanken nicht weiter; aber der Dichter hat ihn nicht ohne Absicht in die Debatte geworfen, und bald werden die Agyptossöhne solche Ansprüche geltend machen» (*Die griech. Tragödie*, I, p. 48). É evidente que o abandono destas razões pela parte de Pelasgo e o eco nulo que terão tais reivindicações dos filhos de Egipto significam que este aspecto da questão é puramente secundário.

² Veja-se Snell, *Die Entdeckung des Geistes*, p. 151 e segs..

³ *Die Schutzsuchenden*, p. 140.

⁴ «Aber das liegt im Wesen der Sache, da es sich ja nicht um zwei Motive von verschiedener Würdigkeit handelt, zwischen denen eine durch den Charakter bestimmte Wahl denkbar wäre, wie etwa Selbstsucht und Erbarmen».

maior que as partes epirrremáticas anteriores. Para este facto chama a atenção Wilamowitz¹, que pede o confronto com *Pers.* 290, mas o paralelo pouco tem de exacto, uma vez que a fala da Rainha, iniciada no citado v. 290, já não pertence à composição epirrremática.

Da pretensa regularidade numérica das partes epirrremáticas (e o caso da última sizígia?) pretende Pohlenz tirar argumento a favor do carácter arcaico das *Suplicantes*². A comparação deste diálogo com o 1.º diálogo lírico-epirrremático dos *Sete Contra Tebas* e o 1.º diálogo lírico-epirrremático do *Agamémnon* bastará para demonstrar a fragilidade deste género de argumentação.

Também a métrica das partes líricas nada apresenta de especificamente original: o ritmo iambo-docmiaco, já encontrado no *Prometeu* e nos *Sete Contra Tebas*, caracteriza aqui os três pares antistróficos. Esta afirmação carece, no entanto, de ser completada com algumas observações:

I. 344³-53 ~ 359-64

υ υ υ _ υ _ υ υ _	ia δ
υ υ υ υ _ υ _ υ υ _	2 δ
υ υ υ υ υ _ υ υ υ υ υ _	2 δ
υ υ υ υ _ υ υ υ υ _	2 δ
_ υ υ υ _	δ
_ υ υ υ υ _ υ υ υ _ υ υ υ _ υ _	co ia co ba

¹ *Aeschyli Tragoediae*, p. 350.

² «Auch die 'epirrhematische' Komposition der Verhandlung, bei der auf die Liedstrophen des Chores der König fünfmal mit der gleichen Anzahl von Versen antwortet, macht einen etwas schematischen, altertümlichen Eindruck» (*Die griech. Tragödie*, I, p. 52).

³ Apenas para poder citar com clareza o texto de Wilamowitz utilizo esta numeração, de que discordo. Resulta cla da hipótese, que julgo errada, da perda de alguns versos a partir do v. 294, com o que Wilamowitz pretende tornar mais lógico o diálogo entre Pelasgo e o Corifeu. Dos perigos de uma interpretação, fundada neste princípio, é escusado falar. A lógica literária assume, por vezes, aspectos imprevisíveis, cuja apreciação exige do crítico o equilíbrio do bom senso e o apuramento do gosto. A estas condições me parece obedecer o comentário de Mazon à maneira como se processa o referido diálogo:

«C'est le Choeur qui conduit le dialogue et qui, par ses questions mêmes, prouve au Roi qu'il possède aussi bien que lui toute l'histoire d'Io. Le nom du *taon* lui permet même de montrer qu'il en connaît les détails avec plus de précision que le Roi» (*Eschyle*, I, p. 23, nota 1).

Atente-se, em primeiro lugar, no estado corrupto dos últimos versos da antístrofe, que torna duvidosa a análise métrica dos últimos versos da estrofe. Com esta reserva abordemos o estudo deste par antistrófico.

A unidade da estrofe é sugerida por Kraus, ao relacionar o *metron* iâmbico inicial com a cláusula *co ia co ba*¹, que recebe, deste modo, uma interpretação iâmbica. Tal interpretação é, quanto a mim, superior à de Wilamowitz, que complica a estrutura métrica da estrofe com a admissão de um tetrâmetro coriâmbico final, e superior ainda à de Rose, que descobre na cláusula um «ritmo gliconóide»².

Na pausa existente a meio do v. 351, que reparte o dócmio num coriambo e num meio iambo, vejo uma preparação do ritmo iâmbico do verso seguinte.

À sugestão da unidade métrica da estrofe, feita por Kraus, quero acrescentar ainda uma sugestão da unidade métrica da composição epirremática, reconhecendo no ritmo iâmbico da cláusula uma forma de transição para os trímetros iâmbicos do actor. Idêntica função de transição desempenha o *metron* iâmbico inicial da estrofe, com que o Coro eleva o pensamento do Corifeu à expressão mais viva dos dócmios³.

Finalmente, releve-se, com Wilamowitz, a presença no v. 346 (= 361) de um dócmio de forma rara $\cup\cup\cup\cup\cup\cup$ ⁴.

II. 370-5 $\hookrightarrow$ 381-86

$\cup\cup\cup\cup\cup\cup$	$\cup\cup\cup\cup\cup\cup$	<i>ia</i> δ
$\cup\cup\cup\cup\cup\cup$		δ
$\cup\cup\cup\cup\cup\cup$	$\cup\cup\cup\cup\cup\cup$	<i>ba cr ia</i>
$\cup\cup\cup\cup\cup\cup$	$\cup\cup\cup\cup\cup\cup$	<i>ba cr ia</i>

¹ «Ein unpaariger δ bildet die Einleitung des Abgesanges, der wieder vier Metra umfasst, und zwar, das am Anfang angeschlagene Motiv aufnehmend, *ch ia ch ba*» (*Strophengestaltung...*, p. 44).

² *A commentary...*, I, p. 39. A mesma interpretação eólica ocorre em Alsen, *op. cit.*, p. 121.

³ «The whole Chorus now break into excited song in support of their leader» diz Rose, a págs. 39 do vol. I do seu comentário.

⁴ Cf. *Griech. Verskunst*, p. 405.

υ-- υ- x υ-	ba cr ia
--υυ υ- υ- ¹	co cr ba

Neste par antistrófico medial, o ritmo iambo-docmíaco caracteriza-se pela predominância dos iambos, cujas formas são, como de costume, determinadas pela síncope e pela anáclase. A sucessão de breves do v. 371 (= 382) favorece, pela possibilidade de interpretação iâmbica que sugere, a passagem do ritmo docmíaco ao ritmo iâmbico.

III. 392-96 ↪ 402-06

--υυυ- υυυυ-	2 δ
x υυυ- υ-υ-	2 δ
x υυυ- υυυυ-	2 δ
υ-υ- υυυυ-	2 δ
--υυ υ- ²	co ba

O problema de interpretação da cláusula põe-se, mais uma vez, em relação a este par antistrófico. De novo julgo preferível considerar esta cláusula como um *kolon* iâmbico (em vez do dímetro coriâmbico cataléctico de Wilamowitz), preparado pelos meios iambos sugeridos nas pausas dos dócmios anteriores (*φνγάν; δίκαν*, etc.). Assim se alcança uma interpretação unitária (iambo-docmíaca) da métrica deste diálogo lírico-epirremático.

¹ Na antístrofe, leio, com Mazon e Murray, *δυσπαραθέλκτους* (correção de Burges). Os argumentos de Fraenkel, a págs. 43 do seu comentário ao *Agamémnon*, para justificar a correção de Schütz (adoptada por Wilamowitz) são pouco convincentes. A correção de Burges fornece um texto sintacticamente mais claro, dando um complemento a *μένει*, e dramaticamente mais eficaz, pela referência directa às obrigações que pesam sobre Pelasgo.

² O texto de Wilamowitz, na antístrofe, baseado numa conjectura de Headlam, é, certamente, o melhor, dentro do condicionalismo criado pela séria dificuldade do passo em questão. Na análise deste ponto, Fraenkel (*Agam.*, III, p. 628) procede, contra o seu costume, com exagerada rapidez, negando, dogmáticamente, o valor «prospectivo» aos presentes citados por Wilamowitz. No caso de *Pers.* 585 e *Eum.* 506, este valor parece-me incontestável e, a confirmá-lo, estão os futuros *ἄρξονται* (*Pers.* 589) e *πέυσεται* (*Eum.* 503). Sem interesse, a ligação, estabelecida por Fraenkel, entre *μεταλγεῖν* e a crítica do povo, referida anteriormente (399 e segs.). É evidente que, resultando esta crítica da atitude do Rei para com as Suplicantes, a relação sintáctica existente entre *μεταλγεῖς* e *ἔρξας* corresponde à ligação fundamental do sentido.

b) vv. 734-61:

Uma ῥῆσις de Dánao motiva o diálogo lírico-epirremático, ao mesmo tempo que faz progredir a acção: nela são informadas as Danaides da chegada dos filhos de Egipto, com sua numerosa escolta de bárbaros. A reacção a esta notícia exprime-a primeiro o Corifeu em dois trímetros iâmbicos, cujo pensamento o Coro retoma na *estrofe 1.^a*:

Corifeu: πάτερ, φοβοῦμαι, νῆες ὥς ὠκύπτεροι
ἦκονσι, μῆκος δ' οὐδὲν ἐν μέσῳι χρόνον·

Coro: περίφοβόν μ' ἔχει τάρβος, ἐτητύμως
πολυδρόμον φυγᾶς ὄφελος εἴ τί μοι.
παροίχομαι, πάτερ, δείματι.¹

Ao terror das Danaides responde Dánao com palavras de calma (*1.^o epirrema*), que o Coro, na sua excitação, parece não ouvir: os dois trímetros do Corifeu e a *antístrofe* do Coro estão cheios da visão terrífica da descendência odiosa de Egipto, insaciável de lutas. O *antepirrema* de Dánao tentará, de novo, inspirar confiança ao Coro, recordando-lhe o apoio dos Argivos, mas o Corifeu responde com uma súplica (μόνην δὲ μὴ πρόλειπε· λίσσομαι, πάτερ)² e uma afirmação de fraqueza feminina, a que o Coro opõe a perfídia sem freio dos primos detestados (*estrofe 2.^a*). A resposta de Dánao (*2.^o epirrema*) retoma, com uma ponta de humor, o tema da impiedade dos Egípcios, que os trímetros do Corifeu e a *antístrofe 2.^a* do Coro a seguir desenvolverão. E o diálogo termina com o *2.^o antepirrema*, que é mais uma tentativa de Dánao para tranquilizar o Coro.

A nota dominante neste diálogo lírico-epirremático é a nota do terror, que avassala as Danaides na iminência do perigo. Em vão Dánao procura acalmá-las, o *3.^o estásimo* será a ampliação lírica deste terror que culminará no diálogo seguinte entre as Danaides e o Arauto dos Egípcios. Deste modo, o presente diálogo funciona como um preparativo da acção, um prelúdio à cena do Arauto, em que finalmente se materializam os receios durante tanto tempo alimentados.

¹ vv. 734-8.

² v. 748.

A estrutura deste diálogo tem sido objecto de longa controvérsia, desenhando-se, no entanto, entre os críticos modernos, a quase unanimidade em relação aos aspectos fundamentais do problema. A atribuição ao Coro das partes líricas e dos dísticos que as precedem está praticamente abandonada¹; tampouco se podem, fundadamente, atribuir ao Corifeu os referidos dísticos e as partes líricas subsequentes: em ambos os casos, a elevação da expressão a intervalos certos seria puramente artificial, constituiria uma mecanização da emoção, indigna do Poeta².

Recomenda-se, portanto, uma distribuição do diálogo pelo Corifeu, Coro e actor, cabendo ao dístico falado do Corifeu uma função de ligação das partes epirremáticas com as partes líricas. Com isto não pretendo significar a independência do dístico do Corifeu, que, em certos aspectos, realiza uma unidade com a parte lírica seguinte: unidade de pensamento e, principalmente, unidade de sentimento. Mas quero afirmar que, na estrutura dialogada, pertence maior valor às estrofes do Coro que aos dísticos do Corifeu. Prova-o o cuidado especial do Poeta em soldar às estrofes as respostas do actor. Isto é menos visível em relação à 1.^a estrofe, que repete, sem grandes modificações, o pensamento do dístico anterior. Nos outros casos é, porém, evidente que os trímetros de Dánao respondem directamente aos versos líricos do Coro³.

¹ Lê-se, por exemplo, em Peretti: «Non si può pensare infatti che il distico giambico, che ha il ritmo, lo stile, il vocalismo dei trimetri recitati, fosse recitato da più coreuti insieme, e tanto meno da tutto il coro» (*Op. cit.*, p. 121).

Sobre outras artificiais distribuições das partes desta estrutura por secções do Coro veja-se também Peretti, *op. cit.*, pp. 121-2.

² A argumentos de outra ordem recorre Peretti, que escreve: «il mesodo docmiaco delle *Supplici* non solo si distingue dal distico strofico nella sintassi, nel ritmo e nel vocalismo, ma ne è staccato anche da una pausa del pensiero». E mais abaixo: «e sarebbe una tautologia e una stortura intollerabile il parallelismo che i mesodi BB' presentano nella sintassi, negli epiteti, nelle clausole» (*Op. cit.*, p. 122).

De novo (cf. p. 9, nota 2) se verifica o emprego abusivo da palavra «mesodo», atribuída agora às partes líricas dum diálogo lírico-epirremático, em contradição com o conceito de «estrutura mesódica», definido por Hefestión.

³ Na interpretação deste diálogo reina, em Peretti, uma estranha confusão, pela qual o dístico do Corifeu ora aparece classificado de epirrema, ora de parte coral. Afirma Peretti: «Nella scena di Danao si ha un primo esempio di epirrema pronunciato dal corifeo». E mais adiante: «Una fenditura sottile s'insinua nella parte corale della scena epirrematica di Danao, distinguendo nella strofe due momenti: recitativo e lirico; due ruoli: singolo (= corifeo) e massa (= coro)...» (*Op. cit.*, p. 122).

A última intervenção do Corifeu situa-se já fora da estrutura lírico-epirremática, reconduzindo o diálogo ao plano falado, e o episódio termina com uma nova ῥῆσις de Dánao, que marca novo progresso dos acontecimentos: o diálogo fica, assim, emoldurado por duas ῥήσεις, intimamente ligadas à acção.

Uma sugestão da unidade existente entre os dísticos do Corifeu e as estrofes do Coro é-nos fornecida pela métrica. Há uma como que metódica utilização das pausas no 2.^o trímetro de cada dístico do Corifeu para facilitar a transição do ritmo iâmbico para o ritmo docmíaco, dominante nas estrofes. Assim, nos vv. 735 e 749, a pausa depois de οὐδέν isola no fim dos trímetros uma sequência igual a um hipodócmio (dócmio anaclástico, segundo a terminologia de Wilamowitz¹). No v. 742, a pausa em ἄπληστον sugere igualmente a passagem ao ritmo docmíaco (καὶ λέγω πρὸς εἰ-). O mesmo se verifica no v. 756, com a pausa depois de δέισαντες (ἡμῶν χειρ' ἀπό-).

A observação do que se passa nos trímetros do actor confirma os resultados obtidos, pela demonstração de que não há aqui a mesma normal e certamente intencional utilização das pausas para sugerir o ritmo docmíaco.

A clara estrutura das partes líricas deste diálogo dispensa qualquer comentário. Limitar-me-ei, por isso, a apresentar os esquemas métricos respectivos:

I. 736-38 ~ 743-45

υ υ υ υ υ _	_ υ υ υ υ _	2 δ
x υ υ υ υ _	υ υ υ υ υ _	2 δ
υ υ υ _	υ υ υ υ _	ia δ

II. 750-52 ~ 757-59

x υ υ υ υ _	x υ υ υ υ _	2 δ
υ υ υ υ _	υ υ υ υ υ _	2 δ
_ υ υ _	υ υ _	co ba

¹ Griech. Verskunst, pp. 405-6.

c) vv. 866-910:

Constituí este diálogo a 2.^a parte duma cena em que participam o Coro e o Arauto ¹ dos Egípcios. O 3.^o estásimo, cheio do terror sem limites das Danaides, terminara por uma afirmação de fé em Zeus:

σὸν δ' ἐπίπαν ζυγὸν ταλάν-
του. τί δ' ἄνευ σέθεν θνα-
τοῖσι τέλειόν ἐστιν;²

E esta última pergunta confere à cena de brutalidade, que se vai desenrolar, um sentido oculto, que nos tranquiliza. A intervenção de Pelasgo integra-se, deste modo, nos planos da Providência.

A *estrofe 1.^a* da parte lírico-epirrremática exprime, por meio de um voto, a angústia desesperada do Coro perante as ameaças do Arauto:

αἰαῖ αἰαῖ.
εἰ γὰρ δυσπαλάμῳς ὄλοιο,
δι' ἀλίσρονον ἄλσος
κατὰ Σαρπηδόνην χῶ-
μα πολύψαμμον ἀλαθεὶς
ἀερίαισιν αὔραις.³

A estas palavras responde o Arauto com brutal frieza e inteiro menosprezo dos deuses (*1.^o epirrema*), cujo auxílio o Coro invoca, na pessoa de um deus bárbaro, para castigo da ὕβρις do opressor (*antístrofe 1.^a*). O Arauto redobra então as ameaças e passa das ameaças à acção (*1.^o antepirrema*), o que provoca da parte do Coro um acesso de delírio (*estrofe 2.^a*), rematado por um apelo à terra e a Zeus (*efímnio*). Mas o Arauto zomba dos deuses gregos (*2.^o epirrema*) e tenta de novo,

¹ O desempenho da 1.^a parte, inteiramente lírica, é atribuído por Murray, de acordo com Maas, ao coro das Danaides e a um coro de Egípcios. O exame das estrofes 843-52 e 866-72, com a forma κελεύω do v. 849 e o paralelismo das formas de singular διώλον e ὄλοιο, recomenda, no entanto, a opinião de Wilamowitz e de Mazon, que excluem a intervenção de um coro de Egípcios no *amoibaion*.

² vv. 822-4.

³ vv. 866-72.

com os seus sequazes, apoderar-se das Danaides, cujo espírito alucinado transfigura os perseguidores em animais repelentes. E a *antístrofe* 2.^a é continuada pelo *efímnio* usado na estrofe anterior:

ὅτοτοτοτοῖ.
 μᾶ Γᾶ, μᾶ Γᾶ, βοᾶν
 φοβερόν ἀπότρεπε·
 ὦ πᾶ, Γᾶς παῖ Ζεῦ.¹

O 2.^o *antepirrema* marca um crescendo na atitude brutal do Arauto, a que as Danaides respondem com a invocação aflita dos chefes do país² (*trímetro iâmbico cataléctico*). A dureza e a impiedade do Arauto revestem agora a forma da ironia (3.^o *epirrema*) e as Danaides resistem, numa patética lamentação (*trímetro iâmbico cataléctico*), que endurece ainda mais a voz do arauto exasperado (3.^o *antepirrema*). A entrada de Pelasgo põe fim à cena de angústia e de violência.

O diálogo analisado marca o momento mais alto do *pathos* na tragédia. Depois dos prenúncios da acção, a acção. A brutalidade e a impiedade do Arauto simbolizam a impiedade e a brutalidade dos filhos do Egipto, que o enviam para «encontrar o perdido»³. A culpa das Danaides, apenas aqui e além sugerida, ocupa um segundo plano nesta peça, toda ela dominada pelo contraste entre a ὕβρις dos Egípcios e a piedade de Pelasgo. O *amoibaion* final entre os dois coros trará aquela culpa a primeiro plano, na preparação da sequência da trilogia, que ganha assim variedade de interesses e de perspectivas. Mas agora é a fraqueza feminina das Danaides que ganha relevo e expressão entre o comportamento bárbaro do Arauto e a humanidade do Rei.

A primeira parte da cena é constituída por um *amoibaion*, cujo texto se apresenta muito corrupto. A partir do v. 866, o diálogo toma carácter epirremático, ao contrário do que sucede no êxodo dos *Sete*

¹ vv. 898-901.

² Com Murray, mantenho a ordem dos versos da tradição. O argumento da correspondência ἄναξ — ἄνακτας não é suficiente para justificar uma alteração dos manuscritos, cujo texto, afinal, é garantido pela lógica. Efectivamente, é mais natural que o trímetro διωλόμεσθ' ἄεπ', ἄναξ, πᾶσχομεν seja posterior a ἰὼ πόλεως ἄγοι πρόμοι, δάμναμαι, dada a maior intensidade que nele atinge a expressão.

Quanto à lição ἄεπ', devida a Ahrens, veja-se Fraenkel, *Agam.*, II, pp. 83-4.

³ v. 918.

Contra Tebas, onde a parte epirrremática precede. Tal como o Arauto das *Suplicantes*, também Cassandra, na cena famosa do *Agamémnon*, abandonará, a certa altura, a expressão lírica para adoptar a linguagem falada. Este fenómeno, nas *Suplicantes*, pode interpretar-se como um endurecimento da atitude do Arauto, um reforço do contraste entre os participantes no diálogo, que passam a utilizar modos de expressão inteiramente diversos. Assim se pode explicar o facto de a parte lírico-epirrremática repetir motivos da anterior, sem necessidade de recorrer a divisões no coro das Danaides e a um hipotético coro de Egípcios.

Muito se tem escrito ¹ sobre o fundo ritual, litúrgico, tradicional, dos *ἐφύμνια* esquilianos, de que encontramos aqui um exemplo na 2.^a sizígia epirrremática. Esta investigação, que se realiza, em grande parte, fora do âmbito da tragédia esquiliana, faz, frequentemente, perder de vista aquilo que verdadeiramente interessa, que é a utilização artística de elementos culturais, perfeitamente integrados na acção dramática. Que o carácter litúrgico dos *ἐφύμνια* devia aparecer muito esbatido, exige-o a unidade da obra de arte e uma lógica elementar: é evidente que a situação dramática concreta nada tem de especificamente ritual.

No caso presente das *Suplicantes*, a invocação da Terra e de Zeus, realizada no efímnio, liga-se intimamente à estrofe respectiva. A expressão *βοὰν φοβερόν* designa aquele perigo terrível que as Danaides têm diante dos olhos e que, com o auxílio divino, pretendem conjurar ². O aspecto geral da liturgia é submergido aqui pela torrente individual da emoção dramática.

A estrutura métrica deste diálogo lírico-epirrremático caracteriza-se por uma gradual adaptação dos metros líricos aos trímetros iâmbicos do actor. O estado insanável do texto, que torna impossível a análise métrica da parte do Arauto no par antistrófico final do *amoibaion*, impede-me de apreciar a forma de transição deste para o diálogo lírico-

¹ Cf. Peretti, *op. cit.*, pp. 128-9.

² «Le refrain — comenta Mazon — correspond sans doute à la répétition d'un même jeu de scène. On peut se représenter ainsi les choses: le héraut et ses acolytes sont montés sur le tertre, les Danaïdes ont fui devant eux et sont venues tomber aux pieds de la statue de Zeus; mais les dieux grecs n'effraient pas le héraut, qui se précipite sur elles; elles s'échappent encore, il les poursuit, et elles reviennent à la statue de Zeus qu'elles étreignent épouvantées» (*Eschyle*, I, p. 45, nota 2).

-epirremático seguinte. Apenas é possível afirmar que a parte do Coro no referido par antistrófico é de ritmo predominantemente dactílico ¹.

Quanto ao diálogo lírico-epirremático:

I. 866-72 ~ 876-80.

----	Interj.
---uuu--- ²	hip
uuuu--- ²	uu fer = io ^ io
uu-- uu--	2 io
uu-- uu--	2 io
---uuu---	^^ hip = co ba

A interpretação deste par antistrófico, proposta por Wilamowitz e adoptada sem restrições por Vürtheim ³, é, com razão, abandonada por Kraus. O trímetro coriâmbo cataléctico e sincopado de Wilamowitz, seguido de iónicos *a minore*, é, sem dúvida, uma hipótese inferior à do hiponacteu seguido de um *kolon* ambivalente (ferecrácio e dímetro iónico sincopado, simultâneamente), que Kraus apresenta em coincidência com Alsen ⁴. A classificação da cláusula, neste último autor, como um hiponacteu duplamente acéfalo representa um último passo na compreensão unitária da estrofe. Esta interpretação eólico-iónica não impede, porém, o reconhecimento do carácter ambivalente da cláusula, que pode ser encarada como um dímetro iâmbo (com anáclase e síncope), pelo qual se estabelece a transição, por um lado, para os trímetros do actor, por outro lado, para o ritmo iambo-dócmiaco, que vai caracterizar o 2.º par antistrófico e os efímnicos respectivos.

¹ A análise métrica deve tomar aqui como base o texto de Murray, que é, seguramente, o melhor. A conjectura de Maas (*ἴδοις*) é verosímil e de valor igual à de Butler (*ἴδοιμ*), com a vantagem de eliminar a dificuldade de a um elemento *anceps* na estrofe corresponder uma elisão na antístrofe. Dispensa-se, assim, a inversão arbitrária de Wilamowitz na antístrofe.

Observe-se como a passagem do ritmo docmiaco inicial para o dactílico é auxiliada pelo facto de os dócmios começarem por um dáctilo, isolado pelo fim de palavra do resto do *metron*. Insista-se mais uma vez, contra Wilamowitz, na interpretação do *kolon* ---uuu--- como uma cláusula dactílica (Cf. Kraus, *Strophengestaltung...*, p. 48).

² Texto corrupto, na antístrofe.

³ *Aischylos' Schutzflehende*, comentário métrico.

⁴ *Op. cit.*, p. 149.

II. 884-6 ~ 895-97

--u_ uuuu_	2 ia
-uuu_	δ
uuu-u_ uuu-u_	2 δ

Dado o estado da antístrofe, a análise métrica da estrofe não pode aspirar a grande segurança. De resto, o próprio texto da estrofe é, em parte, conjectural.

Efímnio (889-92 = 898-901)

uuuu_	ia (Interj.)
--- -u-	mol cr
uuuuuu_	δ
--- --	mol esp

A acentuação do ritmo iâmbico caracteriza o efímnio, cuja cláusula se deve interpretar como um dímetro iâmbico, de preferência a um dócmio.

Os trímetros iâmbicos sincopados, pronunciados no fim do diálogo pelo Coro, que, no auge da angústia, renuncia expressivamente ao canto estrófico, concluem este processo de aproximação das partes líricas às epirremáticas (ritmo eólico-iónico; iambo-dócmico; iâmbico), realizando a passagem para o diálogo falado dos actores.

V. AGAMÉMNON

Dos dois diálogos lírico-epirremáticos do Agamémnon, o primeiro situa-se no início da cena de Cassandra:

a) vv. 1072-1135:

Na 1.^a *sizígia epirremática*, Cassandra invoca Apolo em termos lamentosos, a que o Corifeu opõe a sua incompreensão.

Cassandra insiste na sua invocação, cujo sentido esclarece com uma alusão precisa à sua sorte, mas a incompreensão do Corifeu reveste agora a forma da ironia ¹ (2.^a *sizígia epirremática*), que, na 3.^a *sizígia epirremática*, se vai colorir de dureza. Outro não é o sentido do 3.^o *antepirrema* em que o Corifeu escarnece os dons proféticos de Cassandra:

ἦ μὴν κλέος σου μαντικὸν πεπυσμένοι
ἦμεν· προφίτας δ' οὔτινας ματεύομεν. ²

¹ A págs. 2 do seu ensaio *Die Kassandraszene der Orestie*, Ed. Fraenkel escreve: «Kassandras entsetzensvoller Vorwurf an den Gott, dem sie noch immer zugekehrt ist, (1087) ἄ ποῖ ποτ' ἤγαγές με; πρὸς ποίαν στέγην; wird von dem Chor allzu harmlos als Frage missdeutet; seine Antwort veranlasst sie zu harter Richtigstellung: μισόθρον μὲν οὖν». Por seu turno, Denniston-Page, em nota ao v. 1087, comenta: «Cassandra knows perfectly well where she is: the question conveys her feeling of horror and foreboding, 'What manner of house is this...?' The Chorus' reply, especially the second line, is very dull» (*Aeschylus, Agamemnon*).

Em conclusão: ou admitimos que o Corifeu regressou aqui, lamentavelmente, à infância, ou reconhecemos nas suas palavras uma intenção irónica, que marca um contraste dramático de caracteres.

² vv. 1098-9. De acordo com Denniston-Page (*Op. cit.*, nota aos vv. 1098-9), considero infundadas as suspeitas lançadas por Wilamowitz e Fraenkel sobre o texto destes versos, autorizado pela tradição.

À evocação da culpa hereditária, que pesa sobre a casa dos Atridas (3.^o *par antistrófico*), sucede (4.^o *par antistrófico*) a previsão da morte de Agamémnon às mãos de Clitemnestra. Esta previsão, como é lógico, não é entendida pelo Corifeu, que começa, no entanto, a ser abalado por estes oráculos misteriosos (4.^o *antepirrema*). Na *estrofe* seguinte, Cassandra consegue, enfim, comunicar ao Coro o horror das suas visões. O *epirrema* do Corifeu exprime agora uma funda perturbação, a que o Coro dá, súbitamente, uma expressão lírica:

Corifeu: ποίαν Ἑρινὸν τήνδε δώμασιν κέλη
ἐπορθιάζειν; οὐ με φαιδρύνει λόγος.

Coro: ἐπὶ δὲ καρδίαν ἔδραμε κροκοβαφῆς
σταγόν, ἅτε καὶ δορὶ πτωσίμοις
ξυνανύτει βίου δύντος ἀνγαῖς.
ταχεῖα δ' ἅτα πέλει.¹

A concluir esta primeira parte da cena, que, na sua totalidade, se estende até ao v. 1330, Cassandra repete, em termos novos, a sua visão do assassinio do rei, que o Corifeu continua a não entender (5.^o *antepirrema*), cabendo, finalmente, ao Coro a tradução lírica desta incompreensão.

Clitemnestra cansara-se, sem conseguir arrancar uma palavra a Cassandra. Depois do longo silêncio, é mais dramático este diálogo em que se fitam, sem se entenderem, Cassandra e o Coro. À cegueira do Coro, inteiramente natural, junta-se a certeza de Cassandra de que não é possível modificar o destino e esta convicção, partilhada pelo espectador, dá à incompreensão do Coro um relevo particular, intensificando os acontecimentos, ao mesmo tempo que isola a profetisa na sua vã sabedoria. O Coro pode prever tudo, menos o assassinio. O terror do 3.^o estásimo era algo vago, como um pressentimento duma realidade ainda oculta:

πεύθομαι δ' ἀπ' ὀμμάτων
νόστον, αὐτόμαρτυς ὄν·
τὸν δ' ἄνευ λόγας ὅμως
ὑμνωιδεῖ

¹ vv. 1119-24.

θρῆνον Ἐρινός αὐτοδίδακτος ἔσωθεν
 θυμός, οὐ τὸ πᾶν ἔχων
 ἐλπίδος φίλον θράσος.
 σπλάγχνα δ' οὔτοι ματάι-
 ζει πρὸς ἐνδίκους φρεσὶν τε-
 λεσφόροις δίναις κνκλούμενον κέαρ.¹
 εὖχομαι δ' ἐξ ἐμᾶς
 ἐλπίδος ψύθῃ πεσεῖν
 ἐς τὸ μὴ τελεσφόρον.²

Esta ansiedade será de pouca duração, a realidade será desvelada na cena de Cassandra, que desempenha, por isso, uma função eminentemente dramática: a acção progride de forma decisiva pela elucidação lenta do Coro e definição do caso de Cassandra, artisticamente integrado no todo da trilogia pela ligação que nele se estabelece entre a morte da vidente, o destino de Agamémnon (vv. 1262-3) e a pena que ferirá Clitemnestra e Egisto pela mão de Orestes (vv. 1279-81; vv. 1317-9). A esta cena grandiosa serve de introdução o presente diálogo lírico-epirremático, a que o Poeta confia a indicação dos motivos fundamentais: destino de Cassandra (2.º par antistrófico), culpa hereditária (3.º par antistrófico) e morte de Agamémnon (4.º e 5.º pares antistróficos). Efectivamente, a parte inteiramente lírica do diálogo desenvolverá o primeiro dos temas referidos (note-se o paralelismo dos vv. 1087 — 1138); na 3.ª parte da cena (parte falada), Cassandra retomará, pela mesma ordem, os outros dois temas, regressando no fim ao tema inicial do seu destino, que amplia com nexos que o prendem intimamente ao resto da trilogia:

καὶ νῦν ὁ μάντις μάντιν ἐκπράξας ἐμὲ
 ἀπήγαγ' ἐς τοιάσδε θανασίμους τύχας.
 βωμοῦ πατρώιον δ' ἅντ' ἐπίξῃνον μένει
 θερμῷ κοπίσῃς φοίνιον προσφάγματι.
 οὐ μὴν ἄτιμοί γ' ἐκ θεῶν τεθνήξομεν.
 ἥξει γὰρ ἡμῶν ἄλλος αὖ τιμάορος,

¹ κνκλούμενον: não se impõe a correcção de Headlam, adoptada por Wilamowitz. Vide Fraenkel, *Agam.*, nota ao v. 997.

² vv. 988-1000.

μητροκτόνον φίλυμα, ποινάτωρ πατρός·
 φυγὰς δ' ἀλήτης τῆσδε γῆς ἀπόξενος
 κάτεισιν ἄτας τάσδε θριγκώσων φίλοις·
 ἄξει νῦν ὑπτάσμα κειμένου πατρός.¹

Característica notável deste diálogo lírico-epirrremático é que, no fundo, se trata de um longo monólogo, a que o Coro assiste sem entender e onde procura intervir sem resultado². A figura do actor ocupa aqui o primeiro plano, enquanto o Coro tem um papel secundaríssimo, desempenhado pelo Corifeu³. Esta atribuição das partes epirrremáticas ao Corifeu constitui, no entanto, uma novidade da Oresteia, que, com Groeneboom⁴, importa sublinhar. Não o faz Fraenkel, que distingue nesta estrutura lírico-epirrremática uma originalidade inexistente. Depois de analisar as características gerais da composição epirrremática, Fraenkel escreve:

«The typical, and doubtless older, form, then, shows this order: lyrics of the Chorus, followed by trimeters from the actor. Here, in the Cassandra scene, we find for the first time (cf. Kranz, *Stasimon*, 20) the reverse: the ὑποκριτής is not answering but leading»⁵.

A análise do 1.º diálogo lírico-epirrremático dos *Persas* e do 2.º diálogo lírico-epirrremático dos *Sete Contra Tebas* demonstra o infundado desta afirmação.

No presente diálogo do *Agamémnon* assumem relevo especial os vv. 1114-1135, em que se realiza a transição da parte lírico-epirrremática

¹ vv. 1275-84.

² A irrealidade da presença do Coro é reconhecida, com justeza, por Fraenkel: «It is true that in a vague manner she takes some notice of their presence and their words (cf. on 1095), but we should exaggerate if we said that she answers them. It is as if she were catching almost unconsciously at bits of strange tunes that the wind carries to her from somewhere. What is really and fully present to her mind is the figures of her visions, not the old men who are standing near by» (*Agam.*, III, p. 624).

³ É minha convicção que a recitação dos trímetros epirrremáticos cabia, não ao Coro na sua totalidade, mas ao Corifeu, porquanto à natureza dos versos falados devia repugnar uma execução em conjunto. Cf. Fraenkel: «the reply of the Chorus, or probably of the coryphaeus, is each time confined to the recitation of two iambic trimeters» (*Agam.*, III, p. 487).

⁴ «we hebben hier overigens het oudste voorbeeld van een scene, waarin de koorvoerder antwoordt op een lied van den speler» (*Aeschylus' Agamemnon*, p. 288).

⁵ *Agam.*, III, p. 488.

para a parte inteiramente lírica: compreendem estes versos dois grupos correspondentes, cada um dos quais contém uma estrofe de Cassandra e dois trímetros recitados¹ do Corifeu, desenvolvidos por uma estrofe do Coro². Tal como no 2.º diálogo lírico-epirremático das *Suplicantes*, também aqui as partes do Corifeu e do Coro constituem uma unidade, mas as semelhanças não vão mais longe: no *Agamémnon*, é ao Corifeu que pertence a parte epirremática, cuja importância, no diálogo, excede a da parte lírica do Coro.

Convém, no entanto, acentuar o que há de controverso na análise que acabo de fazer. Para alguns autores, os trímetros acima atribuídos ao Corifeu iniciam as estrofes do Coro, recebendo, deste modo, uma interpretação lírica. Eu desejo, porém, chamar a atenção para o seguinte facto: o carácter discursivo dos vv. 1119-1120 e 1130-1131 e a sua semelhança de tom com os trímetros epirremáticos anteriores contrariam a hipótese de que se trate de versos líricos³.

A métrica desta composição epirremática é, nas suas linhas gerais, iambo-dochmiaca. Interesse especial desperta a existência de séries baquíacas, de ritmo equivalente ao iâmbico, cuja presença se assinala logo no 1.º par antistrófico:

1. 1072-3 ~ 1076-77

υ υ υ — υ — —	2 ba
υ — x υ — — ⁴	2 ba

Cada estrofe deste par consta, segundo Wilamowitz, de 4 baquíos, cuja interpretação é feita com justeza por Fraenkel (no fundo, de acordo

¹ Cf. Groeneboom: «Het is denkbaar, dat de trimeters 1119 e. v. en 1130 e. v. door den koorvoerder gereciteerd, de rest door het koor gezongen wordt» (*Agam.*, p. 288).

² A análise destes dois grupos como estrofe e antístrofe, praticada pela generalidade dos autores, simplifica demasiadamente os factos. No carácter compósito destas estruturas reside, precisamente, o valor de transição, que acima salientei.

³ Cf. Denniston-Page: «At 1119 ff. the Chorus is at last infected with her dread and foreboding. From spoken iambs (1119-20) they pass into the agitated rhythm of dochmiacs...» (*Op. cit.*, p. 165).

⁴ Ao texto de Wilamowitz prefiro aqui, e nos vv. 1080, 1085, o texto de Fraenkel (*Ἀπολλων*, *Ἀπολλων*), cuja posição, apoiada na tradição manuscrita, é a melhor. V. Fraenkel, *Agam.*, nota ao v. 1072.

com os princípios do próprio Wilamowitz): «It is more important to recognize that these are four separate ejaculations, each of which, in terms of metre, may be regarded as roughly equivalent to a catalectic iambic metron»¹. Note-se, no entanto, que Wilamowitz não fala de tetrâmetro baquíaco (como faz, por ex., na análise métrica da monódia de Io, no *Prometeu*), mas de «4 baquios», pelo que a observação feita a este respeito por Fraenkel me parece algo injusta.

II. 1080-2 ~ 1085-87

υ — x	υ — x ²	2 ba
υ — —	υ — — υ —	3 ba ^Λ
x — υ —	υ — υ — x — υ —	3 ia

Este par antistrófico apresenta-se como um desenvolvimento do 1.º par, no pensamento como na métrica. A invocação, de origem provavelmente ritual³, perde subitamente o carácter impessoal para, através de um dramático jogo de palavras (*Ἀπολλων* — *ἀπόλλων*), passar à representação do caso particular de Cassandra. Os 4 baquios do 1.º par são substituídos por uma série cataléctica de 5 baquios⁴, seguida de um trímetro iâmbico. Note-se a sugestão do ritmo docmíaco, criada pelo uso das pausas nos vv. 1081 = 1086 (*ἀπόλλων ἐμός*) e 1087 (*πρὸς ποίαν στέγην*), com que o Poeta prepara os dócmios do par antistrófico seguinte.

A análise métrica do 2.º par antistrófico levanta o problema da catalexe nos baquios, que se apresenta da seguinte forma: à interpretação baquíaca, proposta por Wilamowitz para os vv. 1080-1 (=1085-6), 1103-4 (= 1110-11), 1118 (=1129), 1136 (= 1146) e 1143 (= 1153), corresponde em Schroeder, Groeneboom, Fraenkel, Denniston-Page e Kraus uma série de interpretações, a que falta uniformidade. Assim, Schroeder e Groeneboom, que aceitam, em princípio, a catalexe nos baquios, admitem-na nuns casos, não a admitem noutros. Coincidem, por ex., na interpretação dos vv. 1080-1 (5 ba^Λ), mas divergem em rela-

¹ *Agam.*, III, p. 488.

² *Ἀπολλων*, *Ἀπολλων* (Fraenkel).

³ V. Schroeder, citado por Fraenkel, *Agam.*, III, p. 490, nota 1.

⁴ A esta interpretação, que é a de Wilamowitz e Schroeder, adere também Groeneboom.

ção ao v. 1143, que Schroeder analisa em *cr* 3 *ba*_Λ e Groeneboom em *δ* 2 *cr*. À análise do v. 1143 opõe-se em Schroeder a do v. 1118 (*δ* 2 *cr*), sem razão plausível. Quanto ao v. 1137 (= 1147), a escansão de Schroeder singulariza-se pela admissão de um baquio cataléctico final.

Na interpretação dos *kola* baquíacos acatalécticos também se levantam divergências, como por exemplo em relação ao v. 1123 (= 1134). Se a resolução nos baquios repugna e a série *υυυυ* é anteriormente interpretada como um dócmio (1118=1129), então temos aqui *δ* *tro* (Groeneboom; Denniston-Page). A lógica conduz, portanto, à hipótese improvável do troqueu, que compromete a unidade métrica da estrofe. Logo a seguir, porém, Denniston-Page, que se afastara de Fraenkel, concorda com ele na análise do v. 1136 (= 1146), em que a série inicial *υυυυ* já não é interpretada como um dócmio. Esta interpretação era, no entanto, possível, como o demonstram Schroeder e Groeneboom (*δ* 2 *cr*).

Para não multiplicar confrontos fáceis desta ordem, limitar-me-ei a uma última observação. Kraus admite a resolução da primeira longa do baquio¹ (v. 1072 — 1076; 1123 — 1134), mas a catalexe impede-o de aceitar a escansão baquíaca de vários *kola*, a que dá, por isso, variadas interpretações. A origem dos baquios nos iambos, afirmada por Wilamowitz² e reconhecida por Kraus³, não se opõe, porém, à hipótese da catalexe, contra o que afirma Kraus: em primeiro lugar, a equivalência baquios — iambos não significa, naturalmente, identidade. Os baquios ganharam independência, que justifica o tratamento da catalexe. Depois, que um *kolon* baquíaco cataléctico termine por um meio iambo não repugna a quem admite a origem iâmbica dos baquios e a equivalência entre os metros.

A catalexe dos baquios, defendida por Wilamowitz, permite uma interpretação métrica mais simples e unitária, evitando uma pulverização das estrofes em metros e esquemas tão variados que dificilmente correspondem a uma unidade impecável de pensamento e de sentimento.

¹ Se aceitarmos a origem iâmbica dos baquios, é natural esta resolução. O rigor de Fraenkel em excluir a forma *υυυυ* é excessivo (*Agam.*, p. 488).

² *Gr. Verskunst*, p. 335.

³ «Ich glaube nicht an die Bakcheenkatalexe *υ* bei den klassischen griechischen Dichtern, da die Bakcheen, wie auch Wil. Vsk. 335 hervorhebt, doch aus iambischen Metren entwickelt sind» (*Strophengestaltung...*, p. 77, nota 1).

III. 1089-92 $\hookrightarrow$ 1095-97

--	Interj.
--u--u-- --u--u--	2 δ
--uuuuuu--u-- ¹	cr $\delta = 2$ ia
--u-- --u-- --u--	3 ia

O facto de a interjeição inicial da estrofe ocorrer apenas num manuscrito (M) e não vir repetida na antístrofe suscitou nos editores de Ésquilo reacções diversas, que vão da sua repetição na antístrofe (Mazon) à sua supressão na estrofe (Murray; Fraenkel). A posição de Wilamowitz, que respeita a tradição de M, parece, no entanto, a mais sólida, apesar dos argumentos que contra ela move Fraenkel². Querer solucionar um problema deste tipo pela comparação com o que se passa nos pares antistróficos seguintes, em que se verifica a repetição de interjeições, é o mesmo que reduzir uma obra de arte a um sistema mecânico de correspondências e simetrias, onde não se vislumbra a liberdade do artista. Tampouco convence a razão de que o pensamento do v. 1090 resulta mais expressivo se eliminarmos a interjeição inicial. É precisamente o contrário que sucede. O horror, que a menção da casa dos Atridas comunica a Cassandra, encontra melhor expressão no grito *extra metrum* do que em qualquer articulação do pensamento sob uma forma métrica definida.

Distingue-se este par antistráfico dos anteriores pelo ritmo iambo-docmiaco, que vai caracterizar igualmente os restantes pares antistráficos do diálogo. O esquema métrico que apresentei acrescenta à análise corrente um pormenor observado por Alsen: o carácter ambivalente do v. 1091 (= 1096), que realiza a ligação dos dois dócmios iniciais com o trímetro iâmbico final.

IV. 1100-04 $\hookrightarrow$ 1107-11

u--u-- uu--u--	ia δ
uuuuuu--u--	lec

¹ A reserva posta por Denniston-Page, na nota ao v. 1091, à conjectura de Kayser (*κατατόμα*) parece-me inteiramente justificada. Idêntico cepticismo revelou Murray, que, prudentemente, renunciou à solução da dificuldade.

² *Agam.*, nota ao v. 1090.

x — —	x — —	— — —	3 ia
— — —	— — —	— — —	4 ba
— — —	— —		2 ba ^

A interpretação iâmbica dada por Wilamowitz ao v. 1101=1108 (dímetro iâmbico sincopado de forma *cr ia*; lecítio em Schroeder, Groeneboom, Fraenkel, etc.) é posta em dúvida por Fraenkel em nota ao v. 1101, com base numa irregularidade de correspondência. O argumento colhido por este autor na análise dos coros da Oresteia é de fraco peso, uma vez que, como o próprio Fraenkel declara em nota ao v. 765, correspondências do tipo em questão não são raras em versos iâmbicos de tragédias anteriores à Oresteia¹. A eliminação de particularidades de qualquer ordem, métrica, gramatical ou estilística, em nome duma exigência de regularidade absoluta parece-me perfeitamente absurda. Inaproveitável a hipótese de Fraenkel de que o lecítio não seja de ritmo iâmbico². Que faria num contexto iambo-dochmiaco um *kolon* de ritmo trocaico?

A interpretação baquíaca, dada por Wilamowitz ao último verso (dócmio em vários autores), reveste-se, neste caso, de particular incerteza, proveniente da dúvida que reina sobre o texto do v. 1111. Não se pode negar pertinência às objecções formuladas por Denniston-Page³ contra o texto de Wilamowitz e de Fraenkel, baseado numa conjectura de Hermann (*ὀρέγματα*, em vez de *ὀρεγομένα*). A favor desta conjectura, nascida do escólio⁴ *διαδέχονται δὲ ἀλλήλους τοῖς ὀρέγμασι τῶν χειρῶν Αἴγισθος καὶ Κλυταιμῆστρα*, aduzo, porém, uma razão, que me parece bastante significativa: a menção, feita pelo escoliasta, de Egisto e Clitemnestra (não importa aqui o erro da interpretação) surge em contradição flagrante com a lição *ὀρεγομένα*, cuja referência exclusiva a Clitemnestra está fora de toda a questão. A lição *ὀρέγματα*, com o carácter vago que imprime à frase, soluciona esta dificuldade.

¹ Vejam-se, além disso, as notas de Fraenkel aos vv. 408 e 1453, em que Fraenkel corrige outras irregularidades de correspondência da tradição em versos iâmbicos. Recordem-se, a este respeito, as palavras equilibradas de Denniston-Page em nota ao v. 1453: «One would prefer a stronger argument for altering the MSS».

² «But although the dochmiacs of the Cassandra scene are freely interspersed with iambs, it is not certain whether — — — — —, which Schroeder correctly describes as a lecythion, is to be taken as iambic» (*Agam.*, III, p. 500).

³ *Op. cit.*, nota 1110 f.

⁴ Citado por Fraenkel, na nota ao v. 1111.

relaciona-se com um aspecto delicado da problemática deste diálogo, que passo a examinar.

Ao discutir o significado do v. 1136 e segs. na cena de Cassandra, sugere Fraenkel que a mudança de atitude mental (visão — profecia) é sublinhada pela diferente forma métrica, caracterizada pelos dois trímetros finais¹. Deve, porém, salientar-se que esta diferença é, na realidade, pouco importante. Os trímetros iâmbicos já figuram nas estrofes anteriores de Cassandra, apenas agora temos dois trímetros em vez de um.

Na análise da função e carácter destes trímetros há uma identidade fundamental de pontos de vista em Groeneboom², Fraenkel³, Denniston-Page⁴ e Kraus⁵. Concordam estes autores em que o emprego dos trímetros corresponde a um afrouxamento da tensão dramática, a uma acalmia da emoção; o exame do contexto em que se inserem estes versos não abona, porém, tal interpretação.

No 2.º par antistrófico, o trímetro final exprime, na estrofe, um

¹ *Agam.*, III, pp. 539-40. De acordo com a observação justa de Fraenkel, reconheço que, até ao momento da consideração do seu próprio destino, Cassandra se limita a exprimir, de modo velado e enigmático, a realidade das suas visões e que, a partir daquele momento, a visão cede o lugar à profecia.

A razão principal desta mudança parece-me que deve buscar-se numa exigência de verosimilhança psicológica, que veda a Cassandra o espectáculo inoportável da própria morte, vivida na antecipação visionária. É a este equilíbrio fundamental que a cena estranha e patética deve uma boa parte do seu êxito.

² «dan kalmeert Cassandra en eindigt ze zelf telkenmale haar woorden met twee trimeters (1138 e. v.); zoo worden we voorbereid op een rustiger scene, waarin ze geheel in trimeters spreekt (vs. 1178 e. v.)» (*Agam.*, p. 288).

³ «It is possible, though not provable, that the change from the lyrical metres to the iambic trimeter at 1082 marks a calming down, in keeping with the more rational content of the line. I do not see how we can decide whether the iambic trimeters in Cassandra's stanzas were sung exactly like the purely lyrical parts or were recited or delivered in a manner between singing and reciting» (*Agam.*, III, p. 539).

⁴ «In each of her utterances from 1080 onwards, at least one iambic trimeter, exhibiting none of the features of *sung* verse, is included. Whether these verses were in fact sung or not (in more than one place they form part of sentences begun in lyrical verse), their essentially non-lyrical nature indicates a note of restraint, acting as a brake on the emotions expressed in the surroundings» (*Agam.*, p. 165).

⁵ «Dagegen tritt in Kassandras Partie im folgenden eine gewisse Dämpfung des Tones ein; die Trimeterpaare erscheinen jetzt bei ihr, zu der folgenden Szene überleitend, wo sie in gesprochenen Versen ihre Prophezeiung wiederholt» (*Strophengestaltung...*, p. 89).

encarecimento do sentido do verso precedente, traduzido materialmente pela forma *ἀπώλεσας*, que retoma o *ἀπόλλων* do verso anterior:

Ἦ Απολλον, Ἦ Απολλον,
ἀγνιᾷτ', ἀπόλλων ἐμός·
ἀπώλεσας γὰρ οὐ μόλις τὸ δεύτερον.¹

Na antístrofe, a invocação transforma-se em dramática interrogação, lamento e recriminação a um tempo:

Ἦ Απολλον, Ἦ Απολλον,
ἀγνιᾷτ', ἀπόλλων ἐμός·
ᾗ ποῖ ποτ' ἤγαγές με; πρὸς ποίαν στέγην;²

No 3.º par antistrófico, o trímetro final da estrofe, cuja forma é realizada praticamente por dois compostos³, completa e coroa com uma definição violenta a crueza da visão:

ᾗ ᾗ
μισόθεον μὲν οὖν, πολλὰ συνίστορα
αὐτοφόνα κακὰ † καρτάναι †
ἀνδροσφαγεῖον καὶ πεδορραντήριον.⁴

Na antístrofe, o trímetro é reservado para a expressão do mais arrepiante na cena de Tiestes, a refeição maldita:

μαρτυρίοισι γὰρ τοῖσδ' ἐπιπείθομαι
κλαιόμενα τάδε βρέφη, σφαγὰς
ὅππας τε σάρκας πρὸς πατρὸς βεβρωμένας.⁵

¹ vv. 1080-2.

² vv. 1085-7.

³ Este facto é posto em dúvida por Denniston-Page (*Op. cit.*, nota ao v. 1092), que contesta a legitimidade do composto *πεδορραντήριον*, na época clássica. Os argumentos apresentados não invalidam, porém, a possibilidade desta criação vocabular esquiliana, cujo valor estilístico é notável. Veja-se a nota de Fraenkel ao v. 1092.

⁴ vv. 1089-92.

⁵ vv. 1095-7.

No 4.º par antistrófico, o trímetro medial da estrofe reforça o pensamento dos versos anteriores pela repetição expressiva do adjetivo μέγα e do verbo μήδεται:

ὦ πόποι, τί ποτε μήδεται;
τί τόδε νέον ἄχος; μέγα,
μέγ' ἐν δόμοισι τοῖσδε μήδεται κακόν,
ἄφερτον φίλοιςιν, δυσίατον· ἀλλὰ δ'
ἐκὰς ἀποστατεῖ.¹

Na antístrofe, o trímetro quebra, artisticamente, a construção sintáctica com uma interrogação que adia a acção horrível, num crescendo de angústia:

ὦ τάλαινα, τόδε γὰρ τελεῖς
τὸν ὁμοδέμνιον πόσιν
λουτροῖσι φαιδρύνασα· πῶς φράσω τέλος;
τάχος γὰρ τόδ' ἔσται. προτείνει δὲ χεῖρ ἐκ
χερὸς ὀρέγματα.²

Note-se como os trímetros deste último par antistrófico se fundem, sintáctica e ideologicamente, com o resto da estrofe, tão intimamente que seria absurdo admitir uma mudança na forma da elocução. O mesmo se pode dizer, no conjunto de transição, dos trímetros mediais de Cassandra, em que o pensamento ganha igualmente maior força dramática.

Na parte inteiramente lírica, os dois trímetros finais das intervenções do actor erguem à maior intensidade o tom das profecias de Cassandra, pela referência directa ao seu destino de morte. Veja-se, a encerrar esta série de exemplos, a seguinte parte lírica da profetisa, em que à imagem da vida na pátria se opõe a previsão terrível da morte próxima:

ὦ,
γάμοι γάμοι Πάριδος ὀλέθριοι φίλων.
ὦ Σκαμάνδρον πάτριον ποτόν·
τότε μὲν ἄμφι σὰς αἰόνας τάλαινα·

¹ vv. 1100-04.

² vv. 1107-11.

ἡγνυτόμαν τροφαῖς·
 νῦν δ' ἀμφὶ Κωκυτόν τε καὶ χερουσίους
 ὄχθας ἔοικα θεσπιωιδήσειν τάχα.¹

Os factos referidos justificam o procedimento de Mazon, que, à sua tradução dos trímetros finais das estrofes analisadas, antepõe a notação «Accentué».

Estes trímetros (finais e mediais) deviam ser cantados, por uma questão de harmonia com o resto das estrofes. Não se concebe que ao longo da mesma elocução, sem quebra no fio do pensamento, que se desenvolve com toda a regularidade, o actor passasse súbitamente do canto à recitação. Ainda que, relativamente aos trímetros finais, se pensasse em transição para a parte epirremática, falada, essa explicação não serviria para o caso do *amoibaion* nem para os trímetros mediais, onde a sucessão «canto — recitação — canto» seria absurda. A afirmação de Groeneboom (retomada por Kraus) de que os dois trímetros finais abrem o caminho para a parte falada de Cassandra, não satisfaz. Não se vê porque é que a preparação teria de vir de tão longe, uma vez que, como atrás salientei, os trímetros finais começam logo no 2.º par antistrófico. Também não seria possível que um actor alternasse, metódicamente, o canto e a recitação, sem chocar o público pela artificialidade de tal processo. Por outro lado, se a expressão lírica serve a um reforço da emoção, como as palavras dos referidos autores presumem, surpreende a acalmia dos trímetros em questão, onde se exprime uma emoção reforçada. Tampouco a afirmação do tom discursivo destes versos em relação ao resto das estrofes corresponde à realidade. O tom é o mesmo, apenas mais denso e profundo.

Estes trímetros são, pois, líricos, cantados, e assim se oporiam aos trímetros das partes epirremáticas, que, mesmo quando o coro se começa a impressionar (v. 1119 e segs.), não perdem o carácter racional, lógico. A preferência dos trímetros pode, talvez, justificar-se por uma razão de expressividade. Da repetição de um metro cantado devia resultar um efeito expressivo, reforçado pela insistência no processo ao longo de toda a composição. Depois, o tratamento lírico de um verso normalmente recitado devia ter um valor especial de intensidade. E a oposição entre os trímetros cantados de Cassandra e os trímetros

¹ vv. 1156-61.

por ela recitados na 2.^a parte da cena marcaria, de forma artística, a mudança de tom, a passagem da esfera lírica à discursiva.

b) vv. 1407-1576:

A indignação expressa pelo Corifeu nos vv. 1399-1400 é ampliada pelo Coro no 1.^o *par antístrofico*. Aos ataques do Coro responde Clitemnestra com a menção das culpas de Agamémnon: o sacrifício de Ifigénia, o favor dispensado a Cassandra (1.^o *epirrema*; 1.^o *antepirrema*).

A *estrofe* 2.^a inicia a lamentação pela morte de Agamémnon, que o 2.^o e 3.^o *efímnios* continuarão. A explicação dos acontecimentos pelo procedimento de Helena (1.^o *efímnio*) é contestada por Clitemnestra (2.^o *epirrema*), pelo que o Coro é incitado a uma visão mais profunda: estas mulheres «de almas iguais» são o instrumento de uma divindade, empenhada na destruição da raça dos Plisténidas (*antístrofe* 2.^a). Momentâneamente de acordo, Clitemnestra (2.^o *antepirrema*) e o Coro (*estrofe* 3.^a) detêm-se na consideração daquilo que nos acontecimentos pertence aos deuses. O 2.^o *efímnio* recorda, no entanto, o papel de Clitemnestra, que se defende, identificando-se com a divindade vingadora dos filhos de Tiestes (3.^o *epirrema*):

ἀρχεῖς εἶναι τόδε τοῦργον ἐμόν·
 † μηδ' ἐπιλεχθῆις
 Ἄγαμεμνονίαν εἶναί μ' ἄλοχον.
 φανταζόμενος δὲ γυναικὶ νεκροῦ
 τοῦδ' ὁ παλαιὸς δορυμὲν ἀλάστωρ
 Ἀτρέως χαλεποῦ θοινατῆρος
 τόνδ' ἀπέτεισεν
 τέλεον νεαροῖς ἐπιθύσας.¹

Contra esta afirmação de inocência protesta o Coro, revoltado, na *antístrofe* 3.^a.

Após a repetição do 2.^o *efímnio*, Clitemnestra tenta mais uma vez justificar-se com a morte de Ifigénia (3.^o *antepirrema*) e a validade do argumento lança o Coro num estado de confusão e de terror (*estrofe* 4.^a). À lamentação do 3.^o *efímnio* responde Clitemnestra com a declaração

¹ vv. 1497-1504.

formal da sua responsabilidade pela morte de Agamémnon (4.^o *epirrema*), que o Coro torna a interpretar em função da maldição hereditária (*antístrofe* 4.^a). A esta interpretação adere Clitemnestra, consciente da loucura homicida que pesa sobre a casa dos Atridas e desejosa de alterar um processo, que acabará por esmagá-la (*antepirrema final*):

ἐς τόνδ' ἐνέβρης σὺν ἀληθείαι
 χρησμόν. ἐγὼ δ' οὔν
 ἐθέλω δαίμονι τῷ Πλεισθενιδᾶν ¹
 ὄρκους θεμένη τάδε μὲν στέργειν
 δύσκλητά περ ὄνθ', ὃ δὲ λοιπόν, ἰόντ'
 ἐκ τῶνδε δόμων ἄλλην γενεάν
 τρίβειν θανάτοις αὐθένταισιν.
 κτεάνων δὲ μέρος βαιὸν ἐχούσηι
 πᾶν ἀπόχρη μοι μανίας μελάθρων
 ἀλληλοφόνους ἀφελούσηι. ²

Na estrutura desta composição originalíssima salientam-se duas partes, que se opõem formalmente pelo metro dos epirremas e pelo uso dos efmnios. A primeira parte (vv. 1407-47) caracteriza-se por um certo desequilíbrio entre o elemento lírico e o elemento epirremático, com predomínio deste último ³, composto em trímetros iâmbicos. Este metro aproxima a primeira parte do diálogo lírico-epirremático da primeira parte da cena (vv. 1372-1406), em que o actor se exprime igualmente por trímetros iâmbicos. Reagindo, com razão, contra a interpretação de Kranz ⁴ (seguido por Fraenkel ⁵), afirma Kraus que os vv. 1407-47 constituem, não um «prelúdio» da composição epirremática, mas a parte medial da cena entre o Coro e Clitemnestra, «in der

¹ A supressão da vírgula depois de ἐθέλω significa, da minha parte, o abandono da interpretação de Wilamowitz, discutida por Fraenkel em nota ao v. 1569 e segs.. Também a lição Πλεισθενιδᾶν é justificada por Fraenkel na nota ao v. 1569.

² vv. 1567-76.

³ Cf. Groeneboom, *Agam.*, p. 336: «In deze scene krijgt, in overeenstemming met de ontwikkeling der tragedie, het antwoord van de speler (Clyt.) het overwicht over de strophe van het koor, vgl. de scene van den bode in de Septem bij de beschrijving der zeven aanvallers».

⁴ *Zwei Lieder des Agamemnon*, «Hermes», 54, pp. 312-20.

⁵ *Agam.*, III, p. 660.

Aischylos den Umschwung in der Haltung Klytaimestras vom ungeheuersten Trotz zu tiefster Erschütterung in archaischer Weise in formal abgesetzten Phasen darstellt»¹. A análise dos versos referidos não encontra, porém, qualquer sinal de mudança em Clitemnestra. A justificação pelo sacrifício de Ifigénia não é elemento novo, que acuse um começo de perturbação em Clitemnestra, ocorre já no final da ῥῆσις que inicia a cena (vv. 1397-8)². Na primeira sizígia epirremática não há, pois, modificação do comportamento do Coro e de Clitemnestra, que mantêm a rigidez das suas atitudes. Onde esta rigidez parece afectada é na segunda sizígia epirremática³ (a primeira da 2.^a parte), que introduz o tema da maldição hereditária, em que Clitemnestra, súbitamente, se compraz:

νῦν δ' ὄρθωσας στόματος γνώμην,
τὸν τριπάχοντον
δαίμονα γέννης τῆσδε κικλήσκων.
ἐκ τοῦ γὰρ ἔρως αἵματολοιχὸς
νείραι τρέφεται, πρὶν καταλῆξαι
τὸ παλαιὸν ἄχος, νέος ἰχώρ.⁴

Pela primeira vez Clitemnestra se furta à responsabilidade do seu acto, de que pretende, visivelmente, escusar-se aos olhos do Coro. Esta escusa culminará no 3.^o epirrema, que, se não revela o horror da acção, afirmado por Fraenkel, tampouco significa a frieza do raciocínio exacto, de que fala Denniston-Page⁵. Por certo Clitemnestra não está

¹ *Strophengestaltung...*, p. 91.

² Cf. o comentário de Fraenkel a estes versos (*Agam.*, III, p. 659).

³ A passagem dos iampos aos anapestos em Clitemnestra é a expressão métrica desta alteração.

⁴ vv. 1475-80.

⁵ «The deed now appears to her so frightful that, at least at this moment, she is convinced that only the Spirit of Vengeance, Alastor, can have done it; he has maliciously borrowed her shape», (Fraenkel): but there is nothing in the text to suggest that Clytemnestra is suddenly aware of the horror of her deed, and looking round for an excuse or explanation. She coldly tells what she consistently supposes to be the truth—that her killing of Agamemnon is not an act of individual impulse, but the working out of the rule of divine vengeance, of which she is the minister; Agamemnon's death is just, and she is the willing instrument of that justice» (*Op. cit.*, nota a 1501f.).

tão transtornada que creia, momentaneamente e sinceramente, na sua inocência. Nem ela crê, nem o Coro ¹, que, na antístrofe seguinte, começa por repelir esta afirmação de inocência, colocando a questão no seu devido pé:

ὥς μὲν ἀναίτιος εἶ
 τοῦδε φόνον, τίς ὁ μαρτυρήσων;
 πῶ, πῶ; πατρόθεν δὲ συλλή- ²
 πτωρ γένοιτ' ἂν ἀλάστωρ.
 βιάζεται δ' ὁμοσπόροις ἐπιρροαῖσιν αἰμάτων
 μέλας ἼΑρη, ὅποι δὲ καὶ προβαίνων, ³
 πάχνηαι κουροβόρῳ παρέξει. ⁴

Só assim se compreende que, pouco depois, Clitemnestra volte a afirmar a sua inteira e exclusiva responsabilidade no assassinio de Agamémnon: *πρὸς ἡμῶν κάππεσε κάθανε, καὶ καταθάψομεν* ⁵ ... A dificuldade da interpretação relaciona-se, no fundo, com a complexidade do real, que pode ser encarado sob dois aspectos fundamentais: o da responsabilidade pessoal, inerente a toda a acção humana, e o da vontade divina, que transforma a liberdade humana em seu

¹ A este propósito observa, com acerto, Pohlenz que a tendência dos modernos para valorizar, do ponto de vista psicológico, esta tentativa de justificação de Clitemnestra compromete a intenção fundamental do Poeta, que é afirmar o carácter responsável do acto praticado. Veja-se *Die griech. Tragödie. Erläuterungen*, p. 52.

² Em nota ao v. 1507 dá Fraenkel boas razões para manter, na antístrofe, a lição dos manuscritos πῶ, πῶ;

³ Perante a incerteza do texto e, consequentemente, do significado dos dois últimos versos da antístrofe, inclino-me para a solução de Hermann, que é a mais próxima dos manuscritos.

Sobre o valor da leitura *πάχνηαι κουροβόρῳ* escreve Fraenkel: «Probably nothing else was meant by *πάχνηαι κουροβόρῳ* (so F). The scribe of F regularly omits the ι subscript of datives in -οι and often of those in -ηι and -αι» (*Agam.*, p. 715, nota 5). Este facto não evita, porém, que Fraenkel considere preferível a correcção *πάχνηαι κουροβόρον*, devida a Auratus, com a qual defende uma interpretação do passo, idêntica à de Wilamowitz ('und überall, wo er erscheint, wird Wetters Wut die Kinder fressen'). Tal interpretação é, no entanto, pouco feliz. Que outras crianças poderia ter o Coro em mente para se exprimir de tal forma?

⁴ vv. 1505-12.

⁵ vv. 1552-3.

instrumento. Clitemnestra e o Coro não fazem mais que acentuar, segundo as circunstâncias, um destes dois aspectos da realidade.

O presente diálogo lírico-epirremático serve, pois, ao Poeta para iluminar a acção por dentro, em suas várias dimensões espirituais. Clitemnestra, como Orestes, realiza um acto querido pelos deuses, depois de assimilado à sua vontade. A ajuda divina, de que fala o Coro na antístrofe 3.^a, não tira a Clitemnestra um átomo sequer de responsabilidade ¹.

A análise das partes líricas deste diálogo põe o problema complicado dos efímnicos, cuja discussão não pode conduzir a resultados definitivos. Observe-se, em primeiro lugar, que a repetição do 1.^o e 3.^o efímnicos ², realizada por Wilamowitz, Mazon, etc., não parece de aceitar. A isso se opõe o respeito da tradição manuscrita ³ e a lógica do pensamento que liga as partes líricas às epirremáticas ⁴.

A hipótese, referida por Kraus ⁵, de que os efímnicos 1.^o e 3.^o teriam um valor puramente formal, merece, pela sua importância, algumas

¹ Cf. Fraenkel, *Agam.* II, nota ao v. 811.

² Sublinhe-se o carácter convencional da palavra «efímnic», usada pela maioria dos autores nestas circunstâncias (Veja-se, por ex., Fraenkel, *Agam.*, p. 660). Tem razão Kraus (*Strophengestaltung...*, p. 93) em chamar a atenção para o inadequado desta terminologia nos casos em que se não verifica a repetição dos «efímnicos». No entanto, a denominação, por ele utilizada, de «mesodo» (p. 95) oferece também as suas dificuldades e acaba por sofrer, igualmente, do mesmo defeito da convenção. Em primeiro lugar, o termo «mesodo», que tem o seu campo de aplicação em estruturas exclusivamente líricas, só por extensão arbitrária de sentido se pode empregar numa composição de tipo epirremático, cuja unidade assenta em moldes especiais; depois, há a considerar o facto de estes «efímnicos» serem constituídos por parte recitada e parte cantada, o que se não coaduna com a referida designação de «mesodo».

Este último motivo exclui a possibilidade de utilizar aqui o termo «astrophon», que seria ajustado para traduzir o carácter não repetido dos ditos «efímnicos».

³ Este argumento é devidamente sublinhado por Fraenkel (*Agam.*, III, p. 661), que recorda os limites da nossa informação relativamente aos arranjos estróficos das partes corais da tragédia grega.

⁴ Cf. Kraus: «Denn Klytaimnestra erwidert 1462 auf Strophe und Ephymnion (wenn wir der Kürze wegen diese Bezeichnung auf alle anwenden dürfen), nach der Gegenstrophe aber nur in unmittelbarem Bezug auf diese (1475); nach den Strophen des zweiten Paares aber, wo das Ephymnion in den Hss. wiederholt ist, antwortet sie beide Male, je einen anderen Punkt herausgreifend, auf dieses. Beim dritten Paar ist es wie beim ersten: Klytaimnestras Antwort setzt 1551 das Ephymnion, 1567 die Strophe voraus» (*Strophengestaltung...*, p. 92).

⁵ *Strophengestaltung...*, p. 93.

considerações de pormenor. Na análise desta questão entendo que se deve começar por distinguir entre os efímnicos empregados num canto do Coro e os efímnicos integrados numa composição epirremática. Aqueles estão mais libertos das correspondências de sentido, dada a normal característica paratáctica dos desenvolvimentos do pensamento nos cantos corais; estes pertencem a uma estrutura mais coesa, em que o lírico, representado pelas estrofes, e o discursivo, representado pelos epirremas, se entrelaçam numa teia complexa de relações.

Não me deterei a analisar os efímnicos do primeiro tipo ¹, de que, entretanto, salientarei uma característica muito importante: nunca a repetição dos efímnicos, atestada pela tradição, se encontra em desacordo com a normal evolução do pensamento no interior do canto coral.

Efímnicos do segundo tipo encontram-se apenas duas vezes em Ésquilo: no diálogo lírico-epirremático do *Agamémnon* que estou a discutir e no 3.º diálogo lírico-epirremático das *Suplicantes*. Neste último diálogo verifica-se a íntima ligação de sentido entre o epirrema e o efímnio precedente; pelo contrário, a repetição do efímnio não se reflecte no antepirrema, mas, e isto é fundamental, não interrompe um nexos lógico imediato existente entre a antístrofe e o antepirrema, como aconteceria no *Agamémnon* com a repetição do 1.º e 3.º efímnicos ².

A hipótese do carácter exclusivamente formal ou musical dos efímnicos não passa, portanto, de uma transigência forçada com uma regularidade métrica, que se tenta a todo o custo salvar. Aqui, como em muitos outros lugares, há que aceitar a liberdade do Poeta no manejo das formas tradicionais.

A questão de se saber a quem atribuir os efímnicos reveste-se de dificuldades ainda maiores, que não permitem chegar a uma conclusão decisiva. As diferenças formais e ideológicas entre os efímnicos e as estrofes respectivas sugeriram aos investigadores várias hipóteses ³, de que recordarei as principais.

¹ Vide Kraus, *Strophengestaltung...*, pp. 42-43, 47, 84-5, 92 e segs., 105, 107-8, 110.

² «The attempts to introduce them there against the MSS prove destructive to the consistency of thought» diz, com razão, Fraenkel (*Agam.*, III, p. 660).

³ Hipótese sem futuro a de Münscher, que, com injustificada segurança, afirma que o desempenho dos efímnicos («mesodos» e «efímnicos», na sua terminologia), tal como o das estrofes anteriores, está a cargo do Coro («auch sie singt zweifellos der Chor»). Veja-se *Der Bau der Lieder des Aischylos*, «Hermes», 59, pp. 214-5.

As carpideiras de Murray são uma hipótese inverosímil. Se atentarmos que, no 2.^o epirrema, Clitemnestra responde, simultâneamente, à estrofe e ao efímnio, concluiremos que as carpideiras invisíveis dificilmente poderiam tomar parte no diálogo com Clitemnestra.

A hipótese dos semi-coros ou dos ζυγά também não satisfaz: o facto de a estrofe caber apenas a uma divisão do Coro implicaria, na antístrofe, idêntica distribuição, que, nas condições da tradição manuscrita, seria pouco natural. Também não serve admitir que a estrofe fosse cantada pelo Coro indiviso e que o efímnio pertencesse a um semi-coro. Como justificar tal divisão do Coro?

Surge então a hipótese sedutora de Kranz ¹, adoptada por Fraenkel ²: os efímnios devem ser atribuídos ao Corifeu.

Para discussão desta hipótese, transcreverei seguidamente o passo de Kranz, a que Fraenkel dá, de forma demasiado esquemática, a sua adesão:

«Da nun das folgende rein anapästische Stück ein einzelner, der Schauspieler, recitirt, da ferner die den Chorliedern oft vorhergehenden anapästischen Ansprachen mit Sicherheit auch einem einzelnen, den wir den Chorführer zu nennen pflegen, zugeschrieben werden, so ist es nicht unwahrscheinlich, dass hier vorliegt ein Vortrag in der Reihenfolge: Chorgesang: Chorführerrecitation: Schauspielerrecitation, d. h. die epirrhematischen Verse sind auf Chorführer und Schauspieler verteilt, wie schon Sept. 369 ff. die Trimeter, Medea 139 ff. die Anapäste auf zwei Schauspieler. Es scheint aber, als ob schon Hiketiden 734 ff. der Chorführer ausser dem Schauspieler an den Recitationsversen beteiligt ist, jedenfalls sondern sich von der Chorstrophe jedesmal zwei Chortrimer ab...».

Impressiona, em primeiro lugar, a classificação de «epirremáticos», atribuída por Kranz aos versos que formam os efímnios, sem consideração do que há de característico na sua estrutura. Efectivamente, compondo-se os efímnios de anapestos e metros líricos subsequentes, como afirma Fraenkel, não pode, de forma alguma, aceitar-se a referida classificação de «epirremáticos» nem o termo «recitação», que a seu respeito emprega Kranz. São, por isso, destituídas de fundamento as comparações que este autor estabelece entre os efímnios em questão

¹ *Hermes*, 54, p. 320.

² *Agam.*, III, p. 661.

e os epirremas dos *Sete Contra Tebas* e da *Medeia*, repartidos por dois actores.

O paralelo com as *Suplicantes*, em que Kranz admite a execução pelo Corifeu dos dois trímetros separados das estrofes do Coro, abre caminho a uma nova e mais convincente solução. É a hipótese de Mazon, segundo a qual os anapestos do efímnio pertenceriam ao Corifeu e a parte lírica ao Coro, na sua totalidade. Da minha preferência por esta hipótese darei as seguintes razões:

Com a distribuição referida, o Coro inteiro toma parte na lamentação pela morte do rei, que resulta, assim, mais dramática e impressionante; as repetições de pensamento nos efímnios tornam-se mais compreensíveis, se se admite que o Coro completo retoma o pensamento do Corifeu, intensificando-o ou ampliando-o; a sucessão anapestos — versos líricos recorda a estrutura corrente dos párodos ou estásimos em que a parte lírica é precedida de anapestos, muito provavelmente recitados pelo Corifeu (veja-se o texto citado de Kranz); a métrica da parte final dos efímnios, sendo essencialmente a mesma da parte coral anterior, como é evidente nas cláusulas, sugere a sua atribuição ao Coro indiviso.

Vejamos os aspectos mais importantes da análise métrica deste diálogo lírico-epirremático:

I. 1407-11 ~ 1426-30

υ υ υ υ _ _	δ
υ υ υ υ υ υ υ _ υ _ _	2 ia
υ υ υ υ _ _ υ υ υ υ υ _	2 δ = cr gl
υ υ υ υ _ _ υ υ υ υ _	2 δ = cr gl
x υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ _	2 δ
_ υ _ υ υ _ _	fer

Relativamente à unidade métrica das estrofes, saliente-se, com Alsen¹, o valor da pausa depois de *πασαμένα* (*φονολιβεῖ*, na antístrofe), que sugere a existência de um membro ambivalente: 2 δ, na interpretação corrente; *cr + gl*, segundo a nova interpretação. O crético

¹ *Op. cit.*, p. 183.

inicial realiza a transição do dímetro iâmbico anterior para os dócmios séguintes; o glicónico prepara a cláusula ferecrácia, que, deste modo, não surge arbitrariamente.

Idêntica interpretação se deve dar ao v. 1410 (= 1428).

II. 1448-54 ~ 1468-74

—υυ—x—υυ—υ— ¹	2 δ = co gl
—υ—υυ—	fer
υυ— υυ— υ— ²	ia cr ba
—υυ—υυ—υ—	4 da x—
υυ—υυ—υ— ³	lec
—υ— υ— υ—	ia cr cr
—υ— υ—υ—υ— ⁴	cr lec

Neste par antistrófico, o ritmo continua a ser, fundamentalmente, o mesmo do par antistrófico anterior: formam-no elementos iâmbicos, docmiacos, eólicos e uma série dactílica.

Acentua Alsen ⁵ o carácter ambivalente do v. 1448 (2 δ ou co gl), seguido de um ferecrácio. Ao v. 1451 (= 1471) cabe a interpretação de série dactílica (4 da x—), em vez do «decassílabo alcaico» da generalidade dos comentadores. A interpretação trocaica, dada por Wilamowitz aos três últimos versos da estrofe, foi, com razão, abandonada por Schroeder, que propôs uma interpretação iâmbica, aceite por Fraenkel e Kraus ⁶.

¹ Conservo, na antístrofe, a lição dos manuscritos ἐμπίπτεις. Cf. Fraenkel, nota ao v. 1468.

² Mantenho, na estrofe, o texto tradicional: μόλοι τὸν αἰεὶ φέρονσ' ἐν ἡμῖν. Vide Denniston-Page, nota aos vv. 1448-51.

³ Colometria de Kraus: φύλακος εὐμενεστάτου/καὶ πολλὰ τλάντος γυναικὸς διαί (na estrofe); ἐπὶ δὲ σώματος δίκαν/μοι κόρακος ἐχθροῦ σταθεὶς ἐννόμως (na antístrofe).

Sobre a conservação das formas καί e μοι, que vários editores indevidamente eliminam, veja-se Kraus, *Strophengestaltung...*, p. 94, nota 2.

⁴ O último verso da antístrofe apresenta-se «corruptus et lacunosus» (Wilamowitz).

⁵ *Op. cit.*, p. 187.

⁶ Groeneboom, que segue em parte Wilamowitz, dá a estes versos uma inaceitável interpretação iambo-trocaica.

Efímnio 1.^o (1455-61)

<i>Corifeu:</i>	υ _	Interj.
	υ υ υ υ _ υ υ _ _	2 <i>an</i>
	_ υ υ _	<i>an</i>
	_ _ υ υ _ υ υ _	<i>par</i>
<i>Coro:</i>	_ υ υ υ _ _ υ υ υ υ _ ¹	2 δ
	υ υ _ υ υ _ υ υ _	3 <i>ia</i>
	υ υ υ _ _ υ υ υ _	<i>cr it</i>

Saliente-se a presença de um trimetro iâmbico cantado e o paralelismo das cláusulas da estrofe e do efímnio (*cr lec*, na estrofe; *cr it*, no efímnio).

III. 1481-88 ~ 1505-12

_ υ υ υ υ _ ²	<i>hem</i>
_ υ υ υ υ υ υ _	4 <i>da</i> υ υ _ _ = - υ υ <i>hip</i>
_ _ υ υ υ _	^ <i>hip</i>
_ υ υ υ _ ³	<i>fer</i>
υ υ _ υ υ _ υ υ _ υ υ _	4 <i>ia</i>
υ υ _ υ υ _ υ _	2 <i>ia ba</i>
υ _ υ υ υ υ _	<i>hip</i>

Notarei, em primeiro lugar, o carácter ambivalente do v. 1482: 2 *da* + cláusula _ υ _ , em Denniston-Page; hiponacteu de base trissilábica, em Alsen. Deste modo, o verso em questão continua o ritmo

¹ Sobre o texto deste verso diz, acertadamente, Fraenkel que, na falta de elementos fornecidos pela correspondência métrica, a restauração de Wilamowitz tem a probabilidade exigível a um caso desta natureza. Vide *Agam.*, nota ao v. 1458 e segs..

² ἡ μέγαν οἰκοσινῆ (estrofe): texto conjectural de Wilamowitz, que vale na medida em que cria, com poética originalidade, um equivalente métrico do verso correspondente da antístrofe. Mas a felicidade do achado (Vide Fraenkel, *Agam.*, nota ao v. 1481) não invalida a crítica de Denniston-Page: «Supplements of the type of οἰκοσινῆ ('house-destroying', Wilamowitz; the word is his own invention) are merely speculative» (*Op. cit.*, nota ao v. 1481).

³ Com Denniston-Page, leio, na estrofe, ἀγορέστων (forma dos manuscritos).

dactílico do *kolon* inicial, ao mesmo tempo que estabelece a transição para o *kolon* eólico seguinte. Na interpretação deste *kolon* (v. 1483) reina a maior divergência entre os autores. Fixemos, desde já, que não há motivo para abandonar a colometria fixada por Wilamowitz na sua edição, adoptada posteriormente por Schroeder, Mazon, Denniston-Page, etc.. A hesitação revelada por Wilamowitz em dois passos de *Gr. Verskunst* (pp. 249 e 390) não vem apoiada em argumentos que a justifiquem. A discussão do sentido do passo, feita por Fraenkel nas notas aos vv. 1482, 1483 e 1484, não dá razão ao ilustre editor do *Agamémnon*, que, depois de analisar o problema da lição ἀγορέστον, escreve: «That is not only complicated, but obscure. If my metrical analysis is correct, the kolon φεῦ φεῦ κακὸν αἶνον, which has no syntactic connexion with what follows, is also marked off as a separate metrical unit»¹.

Por outro lado, que o sentido de αἶνεϊς é o afirmado por Paley e Liddell-Scott parece-me altamente provável. A este respeito observa, com justeza, Rose: «What has Klytaimestra said of the *daimon* that could be called a laudation of him?»². Com esta reserva, considero certa a interpretação do passo por Denniston-Page, que tem o mérito de tratar com respeito a tradição. «Todt's conjecture ἀγορέστον — lê-se na nota aos vv. 1481-4 — on which τόχας will be dependent, may be correct but is not called for by any definable fault in the tradition».

Tomando, pois, por base a colometria de Wilamowitz na sua edição de Ésquilo³, julgo forçada a interpretação deste autor (enóplio ou paremiaco) e correcta, embora expressa de modo pouco feliz, a de Denniston-Page (*tel + -*)⁴. Trata-se, por outras palavras,

¹ *Agam.*, nota ao v. 1484.

² *A commentary...*, II, nota ao v. 1482.

³ A págs. 249 (nota 1) de *Gr. Verskunst*, pronuncia-se Wilamowitz a favor de uma nova colometria dos vv. 1483-5, que permite outra interpretação métrica: reizianum e variante do decassílabo alcaico (ou do hiponacteú). O recurso a esta hipótese da variante revela desde logo o carácter discutível da interpretação.

No seu comentário métrico a este par antistrófico (*Agam.*, p. 661), admite Fraenkel a legitimidade das soluções propostas por Wilamowitz em *Aeschyli Tragoediae* (enóplio e ferecrácio) e *Gr. Verskunst* (reizianum e variante do hiponacteú). A sua preferência vai, porém, como sabemos, para a última solução.

⁴ Esta notação, de que discordo porque compromete, em certa medida, a unidade do *kolon*, é esclarecida na seguinte observação: «The third line bears the same relation to the telesillean (υ-υυ-υ-) as the hipponactean to the glyconic» (*Op. cit.*, p. 237).

de um hiponacteu acéfalo ¹, perfeitamente integrado na unidade da composição.

Efímnio 2.º (1489-96 = 1513-20)

<i>Corifeu:</i>	— — — —	υ υ — υ υ —	2 <i>an</i>
	— υ υ — —		<i>an</i>
	υ υ — υ υ —	υ υ — —	<i>par</i>
	— — υ υ —	υ υ — υ υ —	2 <i>an</i>
	υ υ — υ υ —	υ υ — —	<i>par</i>
<i>Coro:</i>	— — —		<i>mol</i> (Interj.)
	— — — υ υ — υ —		<i>gl</i>
	υ υ — υ υ —	²	Variante de 2 <i>ia</i> e de <i>tel</i>
	— υ υ — υ υ —	—	— υ υ <i>hip</i>

A análise do efímnio 2.º põe, em primeiro lugar, o problema complicado da interpretação do v. 1495. Na impossibilidade de chegar aqui a uma conclusão segura, recomenda-se uma atitude de conciliação: o *kolon* obscuro parece combinar na sua estrutura uma variação de dímetro iâmbico (Groeneboom) e de telesileu (Fraenkel). Como variante do dímetro iâmbico continua o *metron* iâmbico sincopado inicial (*mol*); como variante do telesileu estabelece a transição do glicónico anterior para o hiponacteu final.

A interpretação da cláusula como um hiponacteu de base trissilábica permite-me manter a correspondência com a cláusula do par antistrófico respectivo, que ocorre, sem sombra de dúvida, nos outros dois efímnios.

IV. 1530-36 ~ 1560-66

υ — υ —	— υ —	υ — —	<i>ia cr ba</i>
— υ υ —	υ — —	³	<i>co ba</i>

¹ Sobre este *kolon* cólico veja-se Snell, *Gr. Metrik*, p. 35 e Koster, *Traité de métrique grecque...*, p. 233.

² Não vejo razão suficiente para abandonar o texto tradicional: *δολίοι μόρῳι δαμείς*. Cf. a nota de Denniston-Page aos vv. 1495-6.

³ *εὐπάλαμον μέριμναν*, na estrofe (Mazon, Murray, etc.): o argumento de Fraenkel («But as the use of *στερέω* and *στέρομαι* with the genitive is much more common...» — nota ao v. 1531) para justificar a sua leitura *εὐπαλάμων μεριμνᾶν*, que é também a de Wilamowitz, tem escasso valor.

υ_υ_ _υ_ υ_ _	<i>ia cr ba</i>
x_υ_ _υ_ υ_υ_ 1	<i>ia cr ia</i>
υ_υ_ _υ_ υ_ _ 2	<i>ia cr ba</i>
υ_υ_ υ_υ_ υ_υ_	<i>3 ia</i>
υ_ _ _υ_ υ_ _	<i>ba cr ba </i>

Caracteriza-se este par antistrófico pela utilização exclusiva de elementos iâmbicos: a unidade do metro contribui poderosamente para a expressão do sentimento de terror religioso que domina o Coro no final do diálogo lírico-epirremático.

Efímnio 3.º (1537-50)

<i>Corifeu:</i>	_ _ _ _ υ_υ_υ_ 3	<i>2 an</i>
	_ _ υ_υ_ υ_υ_υ_ 3	<i>2 an</i>
	_ _ υ_υ_ υ_υ_ _	<i>par</i>
	υ_υ_ _ _ υ_υ_ _ _	<i>2 an</i>
	_ υ_υ_ _ _ _ _ _	<i>2 an</i>
	_ υ_υ_ _ _ υ_υ_ _ _	<i>2 an</i>
	_ _ υ_υ_ υ_υ_ _ _	<i>2 an</i>
	υ_υ_υ_υ_ υ_υ_ _	<i>par</i>
<i>Coro:</i>	_ υ_υ_υ_υ_υ_υ_υ_υ_ _	<i>5 da^υ _ _</i>
	_ υ_υ_υ_ _ _	<i>3 da^υ _ _ = co ba</i>
	υ_ _ _υ_ υ_ _	<i>ba cr ba </i>

Notarei, em primeiro lugar, a identidade das cláusulas da estrofe e do efímnio (*ba cr ba*).

A análise métrica do efímnio levanta, mais uma vez, a questão das cláusulas dactílicas: à interpretação logaédica do v. 1548 (Wilamowitz 4;

¹ Em vez de *μέλει* (na antístrofe) leio *μίμνει*, com a maioria dos editores.

² Não há motivo para seguir Wilamowitz na sua correcção da forma *λήγει* (na estrofe). A tradição manuscrita é aqui suficientemente inteligível.

³ Colometria de Mazon, Murray, etc.: *ὡ γὰ γὰ, εἴθ' ἐμ' ἐδέξω/πρὶν τόνδ' ἐπιδεῖν ἀργυροτόχον*.

⁴ A nova interpretação métrica dos vv. 1548-9, proposta por Wilamowitz a págs. 292 de *Gr. Verskunst* é destituída de interesse.

Fraenkel; Kraus) substituo a escansão dactílica, terminada pela cláusula $\text{—} \cup \text{—} \text{—}$.

Chamarei, finalmente, a atenção para o carácter ambivalente do v. 1549: série dactílica (3 $da \cup \text{—} \text{—}$), continuando o *kolon* anterior; dímetro iâmbico cataléctico com a náclase, conduzindo ao trímetro final.

VI. COÉFORAS

O único diálogo lírico-epirremático das *Coéforas* (vv. 315-422) situa-se no 1.º episódio e constitui a primeira parte ¹ do famoso *κομμός*, desempenhado por Orestes, Electra e o Coro.

A 1.^a *triade* opõe ao desânimo e incerteza de Orestes (*estrofe 1.^a*) a palavra confiante do Coro (*estrofe 2.^a*), que parece não ter qualquer efeito no espírito perturbado de Electra (*antístrofe 1.^a*). Às suas interrogações angustiadas (τί τῶνδ' εὔ, τί δ' ἄτερ κακῶν; οὐκ ἀτρίακτος ἄτα;) responde o Corifeu com os seus anapestos vibrantes de esperança (1.º *epirrema*):

ἀλλ' ἔτ' ἂν ἐκ τῶνδε θεὸς χρήζων
θείη κελάδους εὐφθογγότερους·
ἀντὶ δὲ θρήνων ἐπιτυμβιδίων
παιῶν μελάθροισ ἐν βασιλείοις
νεοκρᾶτα φίλον κομίσειεν.²

Na 2.^a *triade*, o desalento de Orestes exprime-se sob a forma de um desejo irrealizável (*estrofe 3.^a*), cujo carácter gratuito o Coro acentua, com referência à morte ignominiosa de Agamémnon e sua situação diminuída no além (*antístrofe 2.^a*)³. A aparente harmonia de senti-

¹ Da divisão do *κομμός* em duas partes fundamentais, epirremática e não epirremática, falam, por ex., Schadewaldt, a págs. 315 do seu notável ensaio *Der Kommos in Aischylos' Choephoren*, publicado no n.º 67 de «Hermes», e Lesky, a págs. 25 do não menos notável trabalho *Der Kommos der Choephoren*.

² vv. 340-4.

³ A interpretação dada a esta antístrofe por Lesky (*Der Kommos...*, p. 47 e segs.) é inferior à de Schadewaldt (*Der Kommos...*, p. 326 e segs.), seguida por Mazon

mento que une Orestes e o Coro é reforçada pela participação de Electra (*antístrofe* 3.^a), que exagera a irrealidade dos votos de Orestes a um ponto que provoca a intervenção enérgica do Corifeu (*epirrema central*):

ταῦτα μὲν, ὦ παῖ, κρείσσονα χρυσοῦ,
μεγάλῃς δὲ τύχῃς καὶ ὑπερβορέον¹
μείζονα φωνεῖς· δύνασαι γάρ.
ἀλλὰ διπλῆς γὰρ τῆσδε μαράγνης
δοῦπος ἱκνεῖται τῶν μὲν ἄρωγοὶ
κατὰ γῆς ἤδη, τῶν δὲ κρατούντων
χέρεσ οὐχ ὅσαι — στυγερόν τούτῳ,²
παισὶ δὲ μᾶλλον γεγένηται.³

E a impunidade dos assassinos de Agamémnon, assim cruamente evocada, faz progredir Orestes, de forma decisiva, no caminho que o conduz à acção⁴: o castigo de Clitemnestra⁵ surge de repente ao seu espírito como uma exigência da própria justiça, encarnada em Zeus (*estrofe* 4.^a). É então que o Coro exprime, sem rodeios, o seu pensamento de que Clitemnestra e Egisto devem morrer (*estrofe* 5.^a). E, como

(*Eschyle*, II, p. 93), Groeneboom (*Aeschylus' Choephoroi*, p. 162), etc.. Não seria natural a reacção do Coro, opondo à lamentação de Orestes, que será continuada por Electra, uma imagem feliz da vida de Agamémnon no além. Tal atitude representaria uma quebra na unidade da tríade, que o argumento da correspondência de sentido com a estrofe respectiva (Lesky, *Der Kommos...*, p. 54) não pode compensar. Não será excessivo aprisionar o génio do Poeta numa cadeia de infundáveis correspondências, em que tudo parece previsto como num mecanismo perfeito?

¹ δέ (Mazon, Murray, etc.): Wilamowitz corrige, desnecessariamente, a tradição.

² O texto dos vv. 378-9 é o de Mazon, construído a partir de correcções de Dorat (στυγερόν) e de Bamberger (τούτοι). Sobre a problemática desta restituição veja-se Lesky, *Der Kommos...*, pp. 62-3.

³ vv. 372-9.

⁴ Sobre esta interpretação, que é a de Schadewaldt, escreve Lesky: «Gewiss hat Schadewaldt recht mit seinem Einspruche gegen eine Auffassung, die hier Orestes unter seiner Aufgabe unterliegen und deshalb die Intervention des Gottes anrufen lässt. Die Richtung der Bewegung ist die umgekehrte: Orestes nähert sich auf einem neuen Wege seiner Tat...» (*Der Kommos...*, p. 69).

⁵ Assim interpreto τοκεῦσι de acordo com Mazon e Groeneboom. A nota que este último autor dedica ao passo em questão refuta satisfatoriamente a argumentação de Schadewaldt e Lesky.

Electra, ecoando a atitude de Orestes, pede aos deuses justiça contra a injustiça (*antístrofe* 4.^a), o Corifeu apoia este pedido com a menção daquela antiga lei que manda vingar o sangue com o sangue (1.^o *ante-pirrema*):

ἀλλὰ νόμος μὲν φονίας σταγόνας
 χυμένας ἐς πέδον ἄλλο προσαιτεῖν
 αἷμα. βοᾷ γὰρ λοιγὸς Ἑρινὸν
 παρὰ τῶν προτέρων φθιμένων ἄτην
 ἑτέραν ἐπάγουσαν ἐπ' ἄτηι.¹

Mas Orestes recai no desânimo e perturbação iniciais (*estrofe* 6.^a), o que provoca uma reacção estimulante do Coro (*antístrofe* 5.^a), apoiada na antístrofe final, onde Electra se mostra empenhada em modificar a disposição de Orestes: τί δ' ἂν φάντες τόχοιμεν;²

Que pouco falta para alcançar este objectivo, mostra-o a segunda parte do *κομμός*, iniciada por uma estrofe cantada pelo Coro e por Electra, a que se segue a famosa estrofe em que Orestes adere, de toda a sua alma, à decisão do matricídio³. Deste modo, pode afirmar-se

¹ vv. 400-4.

² Sobre a interpretação destas palavras, cf. Lesky, *Der Kommos...*, p. 82 e segs..

³ O problema complicado do lugar desta estrofe na segunda parte do *κομμός* deve, quanto a mim, ser resolvido a favor da tradição. No que respeita à métrica, a argumentação de Lesky para defender a transposição da estrofe 434 e segs. está longe de ser convincente. Que se ache uma determinada correspondência das estrofes ou das tríades mais natural ou artística, não é razão que valha. Ou há respeito pela tradição, ou a tarefa do editor se converte numa aventura baseada no arbítrio e subjectividade do gosto. O facto (por vezes altamente controverso) de ter havido transposições de versos ou grupos de versos no texto de Ésquilo não autoriza a modificar a tradição sem um motivo ponderoso. Schadewaldt anda melhor, conservando-a.

Na realidade, a estrutura do *κομμός*, fazendo suceder à forma mesódica a palinódica e terminando pela forma usual de correspondência estrófica no drama (AA'; BB'), é cheia de interesse e originalidade. Quanto à divisão da 1.^a e 4.^a estrofes pelo Coro e Electra, veja-se o fim do *κομμός*, em que as estrofes do primeiro par são distribuídas por Orestes, Electra e o Coro. O mais curioso é que até isto serve de argumento a Lesky para apoiar a sua tese (*Der Kommos...*, p. 102).

Há ainda a dificuldade, criada pela transposição, de a uma estrofe de Orestes se seguir uma estrofe iniciada pelo mesmo Orestes. A explicação do facto pelo movimento cénico (Lesky) ou pela perda de um sistema anapéstico (Wilamowitz) não impede que o começo da invocação (v. 456) fique perfeitamente depois da estrofe de incitamento do Coro (vv. 451-5). As últimas palavras de Electra e do Coro

que a parte epirremática do *κομμός* é aquela em que se elabora a identificação de Orestes com o acto ordenado pelo deus, se vencem todas as resistências ao matricídio, graças à intervenção do Coro e, por fim, à colaboração de Electra¹. A *ῥῆσις* anterior ao *κομμός* não mostra Orestes decidido senão de fora, por impulso externo de Apolo². Os muitos desejos de que ele fala no v. 299 e segs.³ pressupõem outros muitos em contrário, que o *κομμός* vai revelar e anular. A atormentada luta interior, que finalmente decide da acção, trava-se na parte epirremática, que é de uma harmonia e coesão perfeitas.

A suposta falta de um epirrema depois da 4.^a tríade, admitida por Lesky⁴, compromete esta perfeição, sugerindo uma infracção às regras que importa explicar. Na realidade, não há tal falta. A primeira parte do *κομμός* termina naturalmente com a 4.^a tríade, cabendo aos epirremas uma função organizadora das tríades, que se dispõem em dois grupos, cada um dos quais compreende um par⁵. A correspondência dos epirremas *a* (vv. 340-4) *a'* (vv. 400-4) prova a unidade

determinaram Orestes pelo fortalecimento da sua resolução. É verdade que Orestes não lhes responde (Lesky, *Der Kommos...*, p. 106), mas, depois da estrofe decisiva, esta atitude resulta profundamente dramática.

Em conclusão, o que importa acima de tudo discutir é se a tradição se entende ou não. Não estarão alguns modernos comentadores, na expressão exacta de Broadhead (*Op. cit.*, p. LXIII), a querer melhorar o próprio Ésquilo?

¹ A análise deste *κομμός*, feita por Lesky na obra várias vezes citada, é modelar e, quanto a mim, certa nas suas conclusões.

² Esta a interpretação de Lesky: «Wir wollen es sorgsam festhalten, dass uns die ganze Partie einen Orestes zeigt, der durch Apollons Gebot von aussen an seine Tat herangeführt wird» (*Der Kommos...*, p. 19).

³ πολλοὶ γὰρ εἰς ἓν συμπίνουσιν ἡμεροί,
θεοῦ τ' ἐφετμαὶ καὶ πατρὸς πένθος μέγα,
καὶ πρὸς πιέζει χρημάτων ἀχρημία,
τὸ μὴ πολίτας εὐκλεεστάτους βροτῶν,
Τροίας ἀναστατήρας εὐδόξωι φρενί,
δυοῖν γυναικοῖν ὧδ' ὑπηκόοντες πέλειν.

⁴ *Der Kommos...*, p. 88.

⁵ Isto mesmo é observado por Lesky: «Die Triaden sind in sich durch die Responsion der Aussenstrophen geschlossen, sie sind paarweise, die erste mit der zweiten, die dritte mit der vierten, durch die Responsion der dem Chore gehörenden Mittelstrophen verbunden. Dadurch setzen sich zwei Hälften ab, was durch den grösseren Umfang des mittleren Epirrhemas und seine besondere inhaltliche Bedeutung bestätigt wird» (*Der Kommos...*, p. 113).

da composição épirremática, estruturada em torno do epirrema central. Estrutura originalíssima, em que ao esquema vulgar Aa A'a' se substitui uma construção complexa de artísticas correspondências: ABA' a CB'C' b DED' a' FE'F' ¹. A primeira estrofe de cada tríade é cantada por Orestes, os mesodos pelo Coro, as antístrofes por Electra; os epirremas, de ritmo anapéstico, são recitados pelo Corifeu.

A classificação de «mesódica», normalmente atribuída à forma da primeira parte do κομμός, é posta em causa por Kannicht, com base numa nova e engenhosa interpretação do texto de Heféstion. O exame desta questão servirá para confirmar o valor da terminologia tradicional.

Afirma Kannicht ² que a definição dada por Heféstion dos παλινωδικά não corresponde ao esquema usual a bb'a'. Este esquema seria uma forma mais simples dos ἀντιθετικά, cuja estrutura a b c...c'b'a' Heféstion descreve na continuação da sua análise das várias combinações estróficas. Outra seria, pois, a noção que este autor teria de παλινωδικά e essa noção, segundo Kannicht, corresponderia precisamente ao esquema da parte triádica do κομμός das Coéforas: a b a' c b' c'...

Citarei, em primeiro lugar, as definições de Heféstion:

Μεσωδικὰ δὲ ἐν οἷς περιέχει μὲν τὰ ὅμοια, μέσον δὲ τὸ ἀνόμοιον τέτακται. Παλινωδικὰ δὲ ἐν οἷς τὰ μὲν περιέχοντα ἀλλήλοις ἐστὶν ὅμοια, ἀνόμοια δὲ τοῖς περιεχομένοις· τὰ δὲ περιεχόμενα ἀλλήλοις μὲν ὁμοιά ἐστιν, ἀνόμοια δὲ τοῖς περιέχουσι.

E mais adiante:

Ἀντιθετικά δὲ ἐστὶν, ὁπόταν ὁ ποιητὴς γράφῃ ὅποσα δήποτε κῶλα [ὥς] ἀνόμοια καὶ ὥς βούλεται, εἴτα τούτων ἀνταποδῶ τῷ μὲν τελευταίῳ

¹ Cf. Koster, *Op. cit.*, pp. 299-300. Na análise da estrutura palinódica, correspondente aos vv. 423-455, há em Koster várias inexactidões relativamente à transposição da estrofe 434-8, praticada por Schütz e defendida, entre outros autores, por Wilamowitz. Escreve Koster: «Wilamowitz et Schroeder ont accepté la transposition proposée par Schütz en insérant la quatrième strophe entre la première et la seconde; ainsi, ils obtiennent la structure antistrophique ordinaire (AA' BB'). Mazon a eu raison de ne pas changer l'ordre traditionnel» (p. 300, nota 1).

Ora o que Schütz, na realidade, fez foi deslocar a segunda estrofe (vv. 434-8) para depois da quarta (vv. 445-55), donde resulta o esquema ABA'B' (ou ABC A'B'C', considerando A e A' como conjuntos de duas estrofes) e não AA' BB', como pretende Koster.

² *Op. cit.*, p. 50.

τὸ πρῶτον, τῷ δὲ δευτέρῳ ἀπὸ τέλους τὸ δεύτερον, καὶ οὕτω πάντα κατὰ τὸν αὐτὸν λόγον.¹

A estes textos juntarei um passo do capítulo anterior do mesmo livro, em que a origem das formas «periódica» e «palinódica» é interpretada em função do número dos seus elementos:

ἐὰν δὲ ὑπερεξαγάγῃ τὴν τριάδα, γίνονται καὶ ἄλλαι ἰδέαι δύο. ἤτοι γὰρ περιωδικά ἐστιν, ὅταν αἱ μὲν ἐκατέρωθεν ἀνόμοιοι ᾧσιν <ἀλλήλαις, αἱ δὲ ἐν μέσῳ> ἀλλήλαις μὲν ὅμοιοι, ταῖς δὲ περιεχούσαις ἀνόμοιοι· ἢ παλινωδικά, ὅταν αἱ ἐκατέρωθεν ἀλλήλαις μὲν ᾧσιν ὅμοιοι, <ταῖς δὲ ἐν μέσῳ ἀνόμοιοι> καὶ αἱ ἐν μέσῳ ταῖς μὲν περιεχούσαις ἀνόμοιοι, <ἀλλήλαις δὲ ὅμοιοι>.²

A análise da definição dos παλινωδικά leva à convicção de que Heféstion não se está a referir a duas estruturas conexas de três elementos. A expressão ἀνόμοια δὲ τοῖς περιεχομένοις, em que ἀνόμοια concorda com τὰ περιέχοντα, mostra que o plural περιεχόμενοις pressupõe um grupo de, pelo menos, quatro, e não três, elementos. Que são quatro, prova-o a continuação da frase: τὰ δὲ περιεχόμενα ἀλλήλοις μὲν ὁμοιά ἐστιν...

Por outro lado, não seria natural que as formas consideradas excedessem a tríade em mais do que um elemento. A confirmá-lo está o facto de, só nos números seguintes (9 e 10), Heféstion se referir às formas κατὰ περικοπὴν ἀνομοιομερῆ e aos ἀντιθετικά.

A interpretação de Kannicht complica, pois, forçadamente, a questão, ao mesmo tempo que abstrai, arbitrariamente, da existência dos μεσωδικά. A correspondência métrica dos mesodos em cada par de tríades não constitui, evidentemente, uma inovação que justifique esta atitude revolucionária. Quanto à filiação dos παλινωδικά nos ἀντιθετικά, defendida por Kannicht, não se vê porque é que a forma primitiva havia de ser precisamente a mais complicada. Mais uma vez a preocupação da génese das formas intervém na análise, que devia ser objectiva, dos textos.

¹ Hephaestionis Enchiridion, Περὶ ποιήματος, IV, 4, 6.

² Op. cit., III, 8.

Considerarei, seguidamente, os aspectos mais importantes da interpretação métrica das partes líricas:

A. 315-22 $\hookrightarrow$ A'. 333-39

—υ—υ—υ—	υ—υ—υ—	—υ— <i>gl</i> <i>it</i>
υ—υ—υ—υ—	—υ— υ—	<i>gl</i> <i>co ba</i>
υ—υ—υ—	—υ— υ—	<i>tel</i> <i>co ba</i>
υ—υ—υ—	—υ— υ—	<i>gl</i> <i>co ba</i>

Cada estrofe deste par compreende, segundo a análise de Wilamowitz, quatro tetrâmetros assinartetos, compostos de um glicónico inteiro ou acéfalo e de um itifálico ou dímetro coriâmbico cataléctico. Saliente-se a base trissilábica do glicónico inicial ¹ e a sinafia que caracteriza o 3.º assinarteto ².

Uma interpretação mais unitária da estrofe é, no entanto, possível: basta considerar o 2.º membro dos três últimos assinartetos (*co ba*) como um dímetro iâmbico cataléctico com anáclase, em harmonia com a interpretação iâmbica de itifálico inicial.

B. 323-32 $\hookrightarrow$ B'. 355-62

υ—υ— υ—υ— υ—υ—	3 <i>ia</i>
—υ—υ—υ—υ— ³	<i>gl</i>
—x—υ—υ—	<i>fer</i>
υ—υ—υ—υ—	<i>anac</i> <i>l</i>
υ—υ—υ—υ—	<i>anac</i> <i>l</i>
υ—υ—υ—υ— ⁴	<i>anac</i> <i>l</i>
υ—υ—υ—υ— ⁵	<i>anac</i> <i>l</i>
υ—υ—υ—υ—	<i>hip</i>

¹ Esta solução é preferível ao ibiceio de Schroeder e Kraus.

² Veja-se a este respeito Wilamowitz, *Gr. Verskunst*, p. 122.

³ De acordo com a interpretação referida na nota 3 da pág. 102, mantenho, na antístrofe, a lição dos manuscritos *ἐμπρέπων*.

⁴ Com Mazon, mantenho, na estrofe, a partícula *τε*.

⁵ Na antístrofe, leio *πιπλάντων* (correção de Heath, adoptada por Mazon e Murray).

Com Kraus ¹, releve-se a adequação ao sentido do trimetro iâmbico inicial e a sinafia deste *kolon* com o seguinte.

Afirma Alsen ² o carácter ambivalente do v. 326 (*fer* ou 2 *io*), que exprimiria a transição do glicónico do v. 325 para os iónicos anacásticos dos vv. 327 e segs. O valor desta afirmação é diminuído pela estrutura métrica do verso correspondente da antístrofe, que não é susceptível de uma interpretação iónica.

Neste sentido da unidade das estrofes, observarei que os *kola* eólicos do início e o hiponacteu da cláusula não contrastam com os iónicos anacásticos: estes podem, de facto, entender-se como uma variante do hiponacteu, em que ao coriambo central se substituísse um crético.

C. 345-54 ~ C'. 363-71

—υ—υ—	ΛΛ gl
—υ—υ—υ— ³	gl
υ— υ— υ— ⁴	ba cr ba
υ—υ— υ— υ—	ia cr ba
υ— υ— υ— υ—	4 ba
x —υ—υ—υ— ⁵	Λfer ^d
x —υ—υ—υ— ⁶	Λhip
—υ—υ—υ—	ΛΛ hip = co ba

¹ *Strophengestaltung...*, pp. 101-2.

² *Op. cit.*, p. 201.

³ Na antístrofe, mantenho a lição dos manuscritos πάτερ (Mazon, Murray, etc.).

⁴ Com Mazon e Murray, leio, na antístrofe, ἄλλω (correção de Stanley).

⁵ Na estrofe, defendo a lição dos manuscritos κτίσας (adoptada por Murray): primeiro, porque a corrupção do verso correspondente da antístrofe tira todo o valor ao argumento da correspondência métrica; depois, porque esta correspondência se refere à base de um *kolon* eólico, cujos elementos, como se sabe, têm carácter ancípite.

Na antístrofe, leio, com Wilamowitz, <τότ' ἦν> θανατηφόρον αἶσαν, que permite uma compreensão satisfatória do sentido, desde que se entenda a forma *τινα* do verso seguinte referida a Electra e Orestes. Esta hipótese é mencionada por Lesky (*Der Kommos...*, p. 57 e segs.), que, no entanto, se pronuncia a favor de uma outra hipótese, que refere *τινα* a Egisto. Não me parece que a interpretação tenha progredido com a ideia de Lesky. A unidade essencial de pensamento, que caracteriza esta tríade, fica mais bem assegurada com a primeira das duas interpretações, pela qual os últimos versos da 3.^a estrofe correspondem, no sentido, ao último verso da 1.^a estrofe (δῶμασιν εὐφώρητον).

⁶ Não vejo motivo para recusar, na antístrofe, a lição dos manuscritos πρόσσω. Acho abusiva esta sistemática redução das consoantes geminadas para

O *kolon* inicial $\text{—}\cup\cup\cup\cup\text{—}$ (membrum saepe inter glyconeos obvium, na expressão de Wilamowitz) é adequadamente interpretado por Schroeder como um glicónico duplamente acéfalo¹. A interpretação eólico-iâmbica, dada por Alsen a esta estrofe, é superior à interpretação corrente, que complica a estrutura métrica com a admissão de *kola* variados (δ , enóplios, dímetro coriâmbico cataléctico, glicónico, iam-bos)². Assim, os enóplios de Wilamowitz ou Kraus são analisados por Alsen como $\text{—}\cup\text{pher}^d$ ³ e $\text{—}\cup\text{hipp}$, respectivamente, o *kolon* final como um hiponacteu duplamente acéfalo (ou dímetro iâmbico cataléctico com anáclase), em vez do dímetro coriâmbico cataléctico de Wilamowitz.

D. 380-84 $\hookrightarrow$ D'. 394-99

$\text{—}\cup\cup\cup\cup\text{—}$	<i>hem</i>
$\text{—}\cup\cup\cup\cup\text{—}$ ⁴	<i>hem</i>
$\text{—}\text{—}\cup\cup\text{—}$ ⁵	<i>esp ia</i>
$\text{—}\text{—}\cup\cup\cup\cup\text{—}$	<i>hem ba = 4 da[∨]∧[—] = esp co ba = hip</i>
$\cup\text{—}\cup\cup\cup\text{—}$	<i>hip</i>
$\text{—}\cup\cup\cup\cup\cup\text{—}$ ⁶	<i>hem ba = 4 da[∨]∧[—] = ∪∪hip </i>

obter uma perfeita correspondência métrica. Tal como no *kolon* anterior, o primeiro elemento é ancípite.

¹ Assim o entendem também Alsen e Kraus. Este último autor escreve: «Das Glied *edite regibus* steht vor einem *glyc*, als verkürzte Form, aus der sich die volle entwickelt» (*Strophengestaltung...*, p. 102).

Sobre a classificação de «dodrans», que a este *kolon* dá Groeneboom, formula Alsen um acertado comentário: «Groeneboom nennt dies Kolon dodrans (nach O. Schröder) und verweist dazu auf Koster, *Traité* X. 10 S. 176 f. Doch halte ich diese «Benennung-um-jeden-Preis» für falsch. Dem metrischen Verständnis ist sie abträglich, ohne einen wirklichen Nutzen dagegenhalten zu können. Wichtiger ist es, die Beziehungen der Kola zueinander klarzustellen» (*Op. cit.*, p. 204).

² Cf. as análises de Wilamowitz, Schroeder, Groeneboom e Kraus.

³ Sobre alargamentos internos nos períodos eólicos, cf. Snell, *Gr. Metrik*, p. 35 e segs..

⁴ Mantenho, na estrofe, a lição dos manuscritos $\tau\epsilon$. Veja-se o aparato crítico da edição de Murray.

⁵ Colometria de Groeneboom e Alsen.

⁶ Considero correcto o $\delta\mu\omega\varsigma$ da tradição (Mazon, Murray, etc.). Relativamente à interpretação que deste $\delta\mu\omega\varsigma$ dão Blaydes, Mazon, etc. aceito a objecção de Lesky, a págs 67 do seu ensaio sobre o $\kappa\omicron\mu\mu\acute{o}\varsigma$: «In der Auffassung von Blaydes ist zunächst die Deutung von $\delta\mu\omega\varsigma$ unhaltbar. Dieses $\delta\mu\omega\varsigma$ muss sich auf ein gegenstrebendes Moment beziehen, das im Vorhergehenden bezeichnet ist».

Como, porém, já declarei na nota 5 da pág. 103, refiro $\tau\omicron\kappa\epsilon\upsilon\sigma\iota$ a Clitemnestra.

Reconheça-se, com Groeneboom, o valor de dímeter iâmbico sincopado que cabe ao v. 382. O carácter plurivalente do v. 383 é posto em relevo por Alsen: $- - / - \cup \cup - \cup / - -$ (*hem ba* = 4 *da*[∪] - - = *sp/cho ba* = *hipp*). Deste modo, a pausa depois do primeiro espondeu estabelece a transição do dímeter iâmbico anterior para o *kolon* seguinte. Também a possibilidade de interpretação *hem ba* integra os *hem* iniciais na estrutura da estrofe. Como a interpretação eólica do mesmo *kolon* se coaduna com a do *kolon* seguinte, realiza-se a unidade da estrofe neste *kolon* central.

A mesma interpretação eólica ($- \cup \cup$ *hip*) pode ser dada ao *kolon* final (Groeneboom; Alsen), em vez do decassílabo alcaico de Wilamowitz, Schroeder e Kraus. A interpretação *hem ba* e a interpretação dactílica (4 *da*[∪] - -), consideradas também por Alsen, conferem a este *kolon* um valor de síntese final das características métricas fundamentais da estrofe.

E. 385-92 $\hookrightarrow$ E'. 410-17

$\cup - -$ $- \cup \cup \cup \cup -$	<i>ba lec</i>
$- \cup \cup -$ $\cup - -$	<i>co ba</i>
$- \cup \cup -$ $\cup - -$	<i>co ba</i>
$- \cup \cup -$ $\cup - -$	<i>co ba</i>
$- \cup \cup -$ $\cup - -$ ¹	<i>co ba</i>
$\cup - -$ $\cup - -$ $\cup - -$ ²	3 <i>ba</i>
$- \cup \cup -$ $- \cup \cup -$	2 <i>co</i>
$- \cup \cup \cup \cup -$	<i>lec</i>

O ritmo eólico-dactílico cede agora o passo ao ritmo iâmbico, que vai dominar na segunda parte do κομμός. Aos 4 dímeters *co ba* reconheço um carácter de dímeters iâmbicos catalécticos com anáclase, de harmonia com a interpretação dada por Wilamowitz ao v. 390 (tres bacchei: iambi) e aos dois *kola* finais (tetrameter constans e duobus

¹ Na estrofe, a lição *oĩon*, proposta por Hermann, embora se não possa garantir, oferece, no entanto, um texto inteligível. A interpretação de *φρενός* como um genitivo partitivo (Wilamowitz), rejeitada por Lesky (*Der Kommos...*, p. 71), é perfeitamente aceitável.

² Nos três últimos versos da antístrofe o texto apresenta-se gravemente corrupto.

choriambis + dimeter iambicus a principio concisus). Sugestiva a observação de Kraus¹ de que os dímetros centrais (*co ba*) ocorrem desdobrados na parte final da estrofe (3 *ba*; 2 *co*).

F. 405-09 ↪ F'. 418-22

υ _ _ _ υ _ υ _ υ _	<i>ba lec</i>
υ υ υ υ υ _ υ _ υ υ υ _	2 δ
υ _ υ _ _ υ _ υ _ υ _	<i>ia lec</i>
υ _ υ _ _ υ _	<i>ia cr</i>
υ _ υ _ _ υ _ υ _ _	<i>ia it</i>

Acentue-se, em primeiro lugar, que a interpretação docmíaca do v. 406 (Wilamowitz; Groeneboom; Kraus) é preferível à interpretação iâmbica (Schroeder). A introdução do ritmo docmíaco quadra perfeitamente com a emoção que se espelha no imperativo *ἴδετε*.

A análise do penúltimo *kolon* é complicada escusadamente em Groeneboom pela admissão de uma mistura de ritmos iâmbico e trocaico (*ia. tr. cat.*). Trata-se, na realidade, de um dímetro iâmbico sincopado com a forma *ia cr*, que, segundo a observação correcta de Kraus, representa um abreviamento do verso anterior (*ia lec*, ou seja, *ia cr ia*).

¹ *Strophengestaltung...*, p. 102.

VII. EUMÉNIDES

São dois os diálogos lírico-epirremáticos das *Euménides*:

a) vv. 778-891:

A sentença do tribunal, instituído por Atena, lança as Erínias no desespero. A *estrofe 1.^a* dá expressão à sua raiva sem limites contra a cidade que as despojou das suas honras. No *1.º epirrema*, Atena procura consolar as Erínias, salientando que a igualdade no número de votos as liberta de toda a humilhação e que a justificação de Orestes parte do próprio Zeus:

ἐμοὶ πίθεσθε μὴ βαρυστόνως φέρειν.
οὐ γὰρ νενίκησθ', ἀλλ' ἰσόψηφος δίκη
ἔξῃλθ' ἀληθῶς, οὐκ ἀτιμίαι σέθεν.
ἀλλ' ἐκ Διὸς γὰρ λαμπρὰ μαρτύρια παρῇν,
αὐτός θ' ὁ χρήσας αὐτὸς ἦν ὁ μαρτυρῶν,
ὥς ταῦτ' Ὀρέστην δρῶντα μὴ βλάβας ἔχειν.¹

Mas, como a sua oferta de um culto em Atenas deixa as Erínias indiferentes (a *antístrofe 1.^a* repete a estrofe respectiva), a deusa recorre então às ameaças, que logo, hábilmente, abandona para insistir nas suas promessas de veneração da parte dos Atenienses (*1.º antepirrema*).

O *2.º par antistrófico* repete os motivos do par antistrófico anterior: as Erínias parecem incapazes de sair do círculo da sua revolta e da sua indignação. Mas Atena continua o seu trabalho de persuasão, insistindo nos benefícios que as Erínias podem tirar da cidadania ateniense,

¹ vv. 794-99.

em troca das bênçãos que derramarem sobre os cidadãos (2.^o *epirrema*). E o diálogo termina com uma última exortação de Atena às Erínias a que abandonem todo o ressentimento e aceitem as honras que ela e os Atenenses de todo o coração lhes oferecem (2.^o *antepirrema*).

A característica mais saliente deste diálogo lírico-epirremático consiste no predomínio das partes epirremáticas, a que o Poeta confia o papel determinante da acção: a força persuasiva das palavras de Atena procura debelar a crise provocada pela sentença do tribunal e anular o conflito que o acto de Orestes criara no plano divino ¹. «O problema humano resolvera-o o tribunal pela absolvição de Orestes; o problema divino resolve-o a Persuasão, que fala pela boca de Atena, congregando as divindades em luta. *Zeús ἀγοραῖος* obtém a vitória final ².

A repetição das estrofes é um processo artístico de traduzir o ressentimento concentrado, a ideia obsessiva da humilhação, que tortura as Erínias ³. A esta repetição corresponde, no plano estilístico, a expressão emocional, entrecortada de interjeições de dor, que contrasta com o carácter racional, essencialmente lógico, das falas de Atena. A eloquência está aqui posta ao serviço duma vontade ardente de conciliação.

Este diálogo lírico-epirremático representa, pois, a elaboração difícil de uma solução, que se atinge na esticomitia seguinte ⁴. Marca o momento decisivo em que se afrontam duas concepções opostas da acção já julgada, ainda cantonadas em suas posições irredutíveis. A indecisão da sentença, sublinhada por Atena no primeiro epirrema, não

¹ Desta fundamental relação entre o humano e o divino fala Snell, a págs. 135 de *Aischylos und das Handeln im Drama*, salientando que, em Ésquilo, a culpa do homem é sempre também culpa divina.

² Cf. vv. 973-4.

³ Cf. Groneboom, *Aeschylus' Eumeniden*, p. 207: «In de scene, die thans begint (778-915), uit het koor twee mal in identische Strophe en Antistrophe, simpel en treffend middel om de hardnekkigheid der onverbiddelijke dochters van *Núξ* te schilderen, haar toorn.»

⁴ Na análise desta esticomitia, W. Jens revela desconhecimento da função do anterior diálogo lírico-epirremático. Escreve este autor: «Wichtig ist, dass auch hier wieder die Entscheidung unmittelbar in der Stichomythie fällt, wobei freilich zu berücksichtigen bleibt, dass die Haltung des Chores, durch die vorangegangene *ῥῆσις* der Athene bestimmt, bereits zu Anfang der Stichomythie entgegenkommend ist» (*Op. cit.*, pp. 28-9). Ora não é exacto afirmar que a decisão das Erínias tenha sido determinada pela *ῥῆσις* anterior de Atena: é perfeitamente arbitrário isolar, na sua influência, a última parte da composição epirremática.

é apenas um argumento para convencer as Erínias, mas expressão exacta do carácter teòricamente insolúvel da questão ¹.

Compreende-se, por isso, que a pacificação das Erínias não a consiga Atena pela força de argumentos que justifiquem o matricídio. As Erínias cedem, no fundo, a uma exigência de harmonia, que as palavras de Atena sabem pôr em relevo: harmonia com os homens e, sobretudo, harmonia com os deuses.

Observa Pohlenz ² uma pretensa falta de motivação psicológica na mudança que se opera nas Erínias e a este respeito escreve:

«Überraschend kommt dieser Umschwung. In der Prometheus-trilogie waren Jahrhunderte nötig, damit der Titan und Zeus sich wandelten».

E mais adiante:

«Uns Modernen mag diese Wandlung psychologisch schwer begreiflich erscheinen; aber dafür können und sollen wir um so mehr empfinden, dass hier nicht ein Dichter spricht, der seelischen Vorgängen nachspürt, sondern der Prophet, der letzte religiöse Wahrheiten ans Licht ziehen will, die ihm selbst zu Glaubenstatsachen geworden sind».

Notarei, em primeiro lugar, que a comparação feita entre o *Prometeu* e as *Euménides* está longe de ser correcta.

No *Prometeu*, assistimos ao drama do Titã, despojado de todas as honras e condenado a um suplicio infamante pelo arbítrio e crueldade de Zeus. Nenhuma perspectiva de alívio próximo se abre aos olhos da vítima, cuja grandeza radica na dignidade com que aceita um sofrimento, imposto sem condições, e na heróica obstinação da sua resistência a um adversário mais forte e impiedoso. O próprio segredo que lhe dá alento para lutar não tem, na peça, qualquer reflexo positivo no adoçamento da atitude de Zeus.

Nas *Euménides*, pelo contrário, a vitória de Zeus realiza-se por intermédio da sentença de um tribunal, que as Erínias começaram por reconhecer. A inconformidade com a decisão deste tribunal coloca

¹ Cf. Pohlenz, *Die griech. Tragödie*, I, p. 124: «Und da ist die Stimmengleichheit der klare Ausdruck dafür, dass hier ein unlösbarer Konflikt vorliegt, in dem Anspruch gegen Anspruch, Pflicht gegen Pflicht, Recht gegen Recht steht, und dass kein Gott oder Mensch hier den inneren Konflikt durch einen Machtspruch aus der Welt schaffen kann».

² *Die griech. Tragödie*, I, pp. 125-6.

as Erínias em mau campo, de nada servindo dizer, como Pohlenz¹, que as Erínias aceitaram a jurisdição do tribunal por estarem certas do triunfo da sua causa. Isto, aliás, não é de todo exacto. Bastará recordar a primeira estrofe do 2.^o estásimo, em que a hipótese da derrota é considerada pelas Erínias:

νῦν καταστροφαὶ νέων
 θεσμίων, εἰ κρατή-
 σει δίκη καὶ βλάβη
 τοῦδε μητροκτόνου.
 πάντας ἤδη τόδ' ἔργον εὐχερεί-
 αι συναρμόσει βροτούς.
 πολλὰ δ' ἔτυμα παιδότηρῶτα
 πάθεα προσμένει τοκεῦσιν μεταῦθις ἐν χρόνῳ.²

Da mesma forma, as intervenções do Corifeu na última fase do julgamento, a partir do v. 711, exprimem todo o contrário da segurança em relação à natureza da sentença. A revolta sentida pelas Erínias ante a absolvição de Orestes é, psicológicamente, justificada, mas não tem a radicalidade do sentimento que domina o Titã agrilhado. Estes diferentes níveis de profundidade explicam, naturalmente, a duração da resistência.

Depois, há que contar com as características distintas da actuação de Zeus nas duas peças, claramente visíveis através das intervenções de Hermes, no *Prometeu*, e de Atena, nas *Euménides*.

A dureza brutal e a tirânica inflexibilidade do Zeus do *Prometeu* exprime-se logo nas primeiras palavras que ao Titã dirige o «criado dos deuses»:

σὲ τὸν σοφιστήν, τὸν πικρῶς ὑπέρπικρον,
 τὸν ἐξαμαρτόντ' εἰς θεοὺς ἐφημέροις
 πορόντα τιμάς, τὸν πρὸς κλέπτην λέγω·
 πατήρ ἄνωγέ σ' οὔστινας κομπεῖς γάμους
 ἀνδᾶν πρὸς ὧν ἐκεῖνος ἐκπίπτει κράτους.
 καὶ ταῦτα μέντοι μηδὲν αἰνικτηρίως,
 ἀλλ' αὖθ' ἕκαστα φράζε, μηδέ μοι διπλᾶς
 ὁδοὺς Προμηθεῦ προσβάλης· ὁρᾷς δ' ὅτι
 Ζεὺς τοῖς τοιούτοις οὐχὶ μαλθακίζεται.³

¹ *Die griech. Tragödie*, I, p. 125.

² vv. 490-8.

³ vv. 944-52.

Esta entrada não é, positivamente, uma atitude de quem está animado de bons propósitos de conciliação. Prometeu não poderia ceder em tais circunstâncias sem se negar a si próprio e se cobrir de ignomínia. Por isso, a sua resposta é a única possível e tem o selo da autenticidade:

σεμνόστομός γε καὶ φρονήματος πλέως
ὁ μῦθος ἔστιν, ὥς θεῶν ὑπηρέτου.
νέον νέοι κρατεῖτε καὶ δοκεῖτε δὴ
ναίειν ἀπενθῇ πέργαμ'. οὐκ ἐκ τῶνδ' ἐγὼ
δισσοὺς τυράννους ἐκπεσόντας ἡισθόμην;
τρίτον δὲ τὸν νῦν κοιρανοῦντ' ἐπόψομαι
αἰσχίστα καὶ τάχιστα. μή τί σοι δοκῶ
ταρβεῖν ὑποπτήσσειν τε τοὺς νέους θεούς;
πολλοῦ γε καὶ τοῦ παντὸς ἐλλείπω. σὺ δὲ
κέλευθον ἦνπερ ἦλθες ἐγκόνοι πάλιν
πεύσῃ γὰρ οὐδὲν ὦν ἀνιστορεῖς ἐμέ.¹

O diálogo continuará assim, definido em posições irredutíveis, até ao cataclismo final, em que a vontade despótica de Zeus, surda às misteriosas ameaças do Titã, atinge a sua expressão máxima.

Nas *Euménides*, Zeus socorre-se de um intermediário diferente para realizar os seus planos. Pela boca de Atena fala a Persuasão, cujos argumentos só indirectamente fazem apelo à violência:

οὐκ ἔστ' ἄτιμοι μῆδ' ὑπερθύμως ἄγαν
θεαὶ βροτῶν στήσητε δύσκηλον χθόνα.²
κἀγὼ πέποιθα Ζηρί, καὶ τί δεῖ λέγειν;
καὶ κληῖδας οἶδα δώματος μόνη θεῶν
ἐν ᾧ κεραυνός ἔστιν ἐσφραγισμένος
ἀλλ' οὐδὲν αὐτοῦ δεῖ.³

¹ vv. 953-63.

² Entendo, com Mazon, que não é necessária a correcção de *στήσητε*. Bastará admitir, no verbo *ἵστημι*, um novo uso metafórico do sentido atestado em frases do tipo da de Sófocles, O. C. 1040-1 (citada por Groeneboom, *Eumeniden*, p. 210, nota 5): οὐχὶ παύσομαι/πρὶν ἄν σε τῶν σῶν κύριον στήσω τέκνων.

³ vv. 824-9.

Zeus é, agora, uma divindade, identificada com a razão e com a justiça, cuja força tem maneiras discretas de se afirmar. A transformação das Erínias em Euménides é operada por esta razão actuante nas palavras de Atena, que, pouco a pouco, destrói todas as resistências. Desta progressiva cedência de posições testemunham as estrofes do Coro pela forma artística que a seguir indicarei.

As estrofes da 1.^a sizígia constituem uma explosão de sentimentos contra os deuses jovens, desprezadores das leis antigas, e contra a cidade de Atenas, que será objecto de uma vingança terrível, lenta e cruamente evocada:

*ἐγὼ δ' ἄτιμος ἢ τάλαινα βαρύκοτος
ἐν γαῖ τᾷδε, φεῦ,
ἰὼν ἰὼν ἀντιπενθῇ μεθεῖσα καρδίας,
σταλαγμὸν χθονὶ
ἄφορον· ἐκ δὲ τοῦ
λειχὴν ἄφυλλος ἄτεκνος, ἰὼ δίκη,¹
πέδον ἐπισύμενος
• βροτοφθόρους κηλῖδας ἐν χώραι βαλεῖ.²*

A oferta de um santuário em Atenas, feita no 1.^o epirrema, não encontra eco na antístrofe 1.^a, onde o Coro repete as expressões ardentes da sua ira. No 2.^o par antistrófico, já as estrofes dão conta do oferecimento de Atena e as ameaças da sizígia anterior se reduzem a uma breve e vaga expressão:

*ἐμὲ παθεῖν τάδε,
φεῦ,
ἐμὲ παλαιόφρονα, κατὰ τε γαῖν οἰκεῖν
ἀτίετον, φεῦ, μύσος.
πνέω τοι μένος
ἅπαντά τε κότον.
οἷ οἷ δᾶ, φεῦ.*

¹ Com Murray, mantenho a lição dos manuscritos *ἰὼ δίκη*.

² vv. 780-87.

τίς μ' ὑποδύεται πλευράς, <τίς> ὀδύνα¹
 θυμόν; ἄγε μᾶτερ¹
 Νύξ. ἀπὸ γάρ με τιμᾶν δαναϊᾶν θεῶν²
 δυσπάλαμοι παρ' οὐδὲν ἦσαν δόλοι.³

Agora é a ideia das honras perdidas que ocupa o pensamento das Erínias, já meio reconciliadas com Atenas. No epirrema e antepirrema finais, Atena anulará as últimas barreiras que se opõem à conciliação, pela insistência nas novas honras que esperam as Erínias numa cidade profundamente piedosa (θεοφιλεστάτη).

A progressão analisada destina-a, evidentemente, o Poeta a criar a verosimilhança psicológica, cuja ausência é injustamente assinalada por Pohlenz. Trata-se, por certo, de um processo delicado e subtil, mas compreensível numa arte requintada, que se encontra então na posse de todos os seus recursos.

Os dois partidos divinos, que pareciam inconciliáveis, conciliam-se por fim. O diálogo lírico-epirremático define-se por esta tensão de forças, este contraste profundo que se vai, insensivelmente, anulando. Nele, a acção das *Euménides* atinge o seu ponto mais alto e significativo⁴.

Relativamente à métrica das partes líricas:

I. 778-93 = 808-23

υ_υ_ υ_υ_	2 ia
υ_υ_υ_	δ
υ_υ_ υ_υ_ υ_υ_	3 ia
υ_υ_ υ_υ_ υ_υ_υ_	3 ia
υ_υ_υ_	δ

¹ O texto corrupto dos vv. 843-4 foi restituído da maneira menos violenta por Hermann (seguido por Mazon, Murray, Groeneboom) com a introdução de τίς a seguir a πλευράς. Esta solução é, paleograficamente, mais aceitável que a de Wilamowitz.

² Adopto aqui o texto de Mazon, que tem a virtude de não alterar a ordem de palavras da tradição.

³ vv. 837-46.

⁴ Recordem-se as palavras de Kitto, *Form and meaning in drama*, p. 85: «The climax of the trilogy is not the institution of the Court of the Areopagus, but the migration of the Erinyes from their old home in the darkness of Tartarus (*Eum.* 72) to their new home in the soil of Attica, and their conversion from blind and bloodthirsty persecutors (*Eum.* 186 ff) into awful defenders of that true Justice which is the only source of spiritual and material well-being».

—υ—υ—υ— υ—υ—υ—	2 <i>lec</i>
υ—υ—	δ
υυυ—υ—	δ
—υ— υυυυ— υ— ¹	2 <i>ia cr</i>
υυυυυ—	δ
υ—υ— —υ— —υ—	3 <i>ia</i>
υ— υ— ²	2 <i>ba</i>
υ— υ— υ—	3 <i>ba</i>
υυυυ— υυυ—	<i>ia cr</i>
υ—υ—	δ
—υ— υ—	<i>co ba</i>

Saliento, em primeiro lugar, a presença de trímetros iâmbicos, cantados, de grande expressividade.

A interpretação iâmbica dos dois lecitios, dos dois *kola* baquíacos e da cláusula *co ba* dispensa qualquer comentário.

II. 837-46 = 870-80³

υυυ—υ—	δ
—	Interj.
υυυ—υυυ υυυ—	2 δ
υυυ— υ—	2 <i>cr</i>
υ—υ—	δ
υ—υυυ—	δ
— —	Interj. (2 <i>esp</i> ou <i>extra metrum</i>)
—υυυυ— —υυυ—	<i>hipod</i> δ
—υ—υυ—	<i>fer</i>
—υυ—υ— ———	δ (= <i>agl</i>) δ
—υυ—υ— υ—υ—	2 δ

¹ O texto deste verso é tratado na nota 1 da pág. 118 deste trabalho.

² A partir do v. 789 adopto a colometria e o texto de Mazon, com excepção do v. 791, em que este editor se afasta, desnecessariamente, da tradição:

στενάζω· τί ῥέξω;
 γένωμαι δυσόιστα πολίταις·
 ἔπαθον, ἰώ, μεγάλα, τοι,
 κόραι δυστυχεῖς
 Νυκτὸς ἀτιμοπενθεῖς.

³ Sobre o texto desta estrofe, v. pp. 118-9.

Neste par antistrófico releve-se o carácter *extra metrum* da interjeição $\varphi\epsilon\tilde{\upsilon}$ ¹, que sucede ao dócmio inicial.

No que respeita ao v. 839 ($\acute{\alpha}\tau\acute{\iota}\epsilon\tau\omicron\nu$, $\varphi\epsilon\tilde{\upsilon}$, $\mu\acute{\upsilon}\sigma\omicron\varsigma$), entendo, com Wilamowitz, que a tradição deve manter-se. A supressão de $\varphi\epsilon\tilde{\upsilon}$, proposta por Wecklein, ou a transposição desta palavra para o fim do verso, proposta por Hermann, determinariam a existência de um dócmio, mas os dois créticos da tradição, equivalentes a um dímetro iâmbico, satisfazem inteiramente.

O v. 842 ($\omicron\tilde{\iota}\ \omicron\tilde{\iota}\ \delta\tilde{\alpha}$, $\varphi\epsilon\tilde{\upsilon}$) é constituído por interjeições, não havendo razão para tratar diferentemente a interjeição final (Kraus) ou para a reduplicar (Bothe; Groeneboom). Ou se consideram as citadas interjeições *extra metrum* ou como 2 espondeus, que equivalem a um dímetro iâmbico.

De acordo com a colometria de Mazon, Murray, etc., o v. 844 fica constituído por um ferecrácio. Note-se o carácter ambivalente do *kolon* seguinte ($\delta = \text{mgI}$), que estabelece a transição daquele *kolon* eólico para os dócmios do final da estrofe.

O ritmo iambo-dócmíaco do 1.º par antistrófico continua, portanto, no 2.º par antistrófico, com o predomínio acentuado dos dócmios e a pequena variação de um *kolon* eólico isolado.

b) vv. 916-1031:

Reconciliadas, as Erínias começam o seu hino de bênçãos a Atenas, a quem desejam todos os bens de um solo fecundo (*estrofe 1.ª*). O júbilo que lhe causam estes votos exprime-o Atena pelo elogio destas divindades poderosas, cuja acção não deixa impunes os crimes dos homens (*1.º epirrema*). E o Coro abençoa os campos e os rebanhos (*antístrofe 1.ª*) ante o entusiasmo de Atena, que celebra o poder das Erínias veneráveis junto dos deuses e dos homens (*antepirrema 1.º*). O Coro dirige agora as suas bênçãos para os homens (*estrofe 2.ª*) e Atena rejubila com o êxito dos seus esforços, inspirados por Ζεὺς ἄγοραῖος (*2.º epirrema*):

$\tau\acute{\alpha}\delta\epsilon\ \tau\omicron\iota\ \chi\acute{\omega}\rho\alpha\iota\ \tau\eta\mu\eta\iota\ \pi\rho\omicron\varphi\rho\acute{\omicron}\nu\omega\varsigma$
 $\epsilon\pi\iota\kappa\rho\alpha\iota\nu\omicron\mu\acute{\epsilon}\nu\omega\nu\ \gamma\acute{\alpha}\nu\upsilon\mu\alpha\iota\ \sigma\acute{\tau}\epsilon\rho\gamma\omega$
 $\delta'\ \omicron\mu\mu\alpha\tau\alpha\ \Pi\epsilon\iota\theta\omicron\upsilon\varsigma,\ \omicron\tau\iota\ \mu\omicron\iota\ \gamma\lambda\omega\tilde{\omega}\sigma\sigma\alpha\nu$

¹ A inclusão desta interjeição no metro forçou Dale à hipótese desnecessária de um dócmio com a forma $\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}$ (*Op. cit.*, p. 109).

καὶ στόμ' ἐπωπαῖ πρὸς τάσδ' ἀγροῖως
 ἀπανηραμένας· ἀλλ' ἐκράτησε
 Ζεὺς ἀγοραῖος· νικᾷ δ' ἀγαθῶν
 ἔρις ἡμετέρα διὰ παντός.¹

Na *antístrofe* 2.^a, o Coro exprime o desejo de que a concórdia reine entre os cidadãos, a quem Atena, no 2.^o *antepirrema*, aconselha a nunca faltar com as honras devidas a tais deusas para glória da sua cidade, norteadas pela justiça. O Coro despede-se então dos Atenenses com votos de felicidades (*estrofe* 3.^a), retribuídos por Atena, que convida as Erínias a descer à sua nova morada, em solene procissão, acompanhada das reflexões piedosas dos cidadãos (3.^o *epirrema*). E o Coro repete os seus votos de felicidades e as suas promessas de protecção (*antístrofe* 3.^a), que Atena elogia, ao mesmo tempo que convida os melhores dos Atenenses a incorporarem-se na procissão, que conduzirá as Erínias ao seu santuário (3.^o *antepirrema*).

Salientarei, em primeiro lugar, que, nesta composição epirremática, o diálogo é praticamente inexistente. Os votos formulados, líricamente, pelo Coro são acompanhados dos comentários de Atena, que se entusiasma com o desfecho feliz dos acontecimentos e dirige conselhos aos Atenenses. Mas a independência das partes líricas em relação às epirremáticas é quase total, como no diálogo epirremático anterior. A mesma concentração, no ódio ou no amor, caracteriza as Erínias, que o contraste das atitudes nos dois diálogos define completamente. No primeiro diálogo, a ausência de comunicação entre os seus participantes exprime a agudeza do conflito; no segundo, isola os votos das Erínias, reforçando-os.

Não há agora sombra de oposição entre o Coro e Atena. A mudança dos sentimentos reflecte-se no metro dos epirremas, que deixou de ser iâmbico para ser anapéstico, metro semi-lírico. O 3.^o antepirrema regressa, porém, ao ritmo iâmbico, o que constitui uma dificuldade, que passo a examinar.

Esta insólita variação do metro levou Peretti² a uma hipótese complicada de uma estrutura mesódica, que a análise da composição não justifica. É arbitrário separar do diálogo a ῥῆσις iâmbica final, que nele

¹ vv. 969-75.

² *Op. cit.*, p. 195. Também Groeneboom e Kraus excluem a ῥῆσις iâmbica do diálogo lírico-epirremático.

se integra naturalmente, constituindo o seu lógico desfecho. Observe-se o paralelismo evidente do pensamento entre o 3.^o epirrema e o antepirrema iâmbico final.

Se o argumento dos números tivesse algum valor, haveria a objectar que Peretti estabelece, erradamente, a correspondência numérica entre o 1.^o e o 3.^o epirremas. Mas da fragilidade de tais razões já falei neste trabalho, ao citar palavras justiceiras de Wilamowitz.

Considero, portanto, o diálogo lírico-epirremático terminado no v. 1031¹, limitando o êxodo aos dois pares antistróficos finais.

Reconheço no uso de um metro falado no antepirrema final uma forma expressiva de repetir o pensamento do epirrema correspondente e de marcar, com originalidade, o fim do diálogo lírico-epirremático. Simultaneamente, ganha relevo o êxodo lírico, cujo efeito seria enfraquecido se o não precedesse uma parte falada.

À liberdade da correspondência no número, presente desde o começo da produção dramática esquiliana que conhecemos, soma-se agora a liberdade da correspondência no metro das partes epirremáticas pertencentes à mesma sizígia.

Constitui este diálogo lírico-epirremático o fecho da trilogia, expressivamente situado longe de Orestes, da sua cidade e dos seus cruciantes problemas. Desfecho político², sim, em certa medida, mas não é apenas isso. A reconciliação das divindades, a solução dos problemas realiza-se numa atmosfera nova de paz, distante da agitação fatal da cidade dos Atridas. Não é, porém, nas bênçãos aos Atenienses que deve deter-se a nossa atenção. É o entendimento perfeito de Zeus com a Moira, de que fala o êxodo, que o Poeta sublinha neste diálogo final: símbolo desta conciliação é a entrada das Erínias na ordem nova,

¹ Atitude pouco clara em relação a este problema assume K. Münscher, que escreve: «Erscheint das als breit angelegte epirrhematische Partie, so folgt eine zweite, nachdem der Umschwung in der Stimmung der Erinyen eingetreten ist, 916-1020: der Chor singt 3 im wesentlichen trochäische Strophenpaare (916-25 = 937-48. 956-68 = 976-87. 996-1002 = 1014 bis 20), und als Epirrhemata lässt der Dichter hinter jedem Chorstück, so wie wir es zuerst im Prometheus 128 ff., dann im Agamemnon 1448 ff. kennenlernten, Athene in Anapaisten (20. 14. 14. 15. 14 + 7 Metren) sprechen, nur hinter der letzten Antistr. folgt statt dessen jambische Rhesis» (*Op. cit.*, p. 228).

² Cf. Groeneboom: «In deze grandiooze finale, waarin gebeden wordt voor het heil der door de goden gezegende stad, openbaart zich duidelijk het politieke karakter dezer tragedie en hoort men wel klanken, die herinneren aan de liturgie van den staatsgodsdienst» (*Eumeniden*, p. 220).

instituída por Zeus, que relega para o passado a insolubilidade de casos como o de Orestes, para os quais se encontrou, enfim, uma definitiva e puramente humana solução.

Analisarei, em seguida, a métrica das partes líricas:

I. 916-25 ~ 938-47

—υ— υ—υ—υ—	<i>cr lec</i>
—υ—υ—υ—	<i>lec</i>
— — υ—υ—υ— ¹	<i>esp lec</i>
υ—υ— υ—υ— ¹	<i>2 ia</i>
—υ—υ— ¹	<i>it</i>
—υ—υ—υ— ¹	<i>lec</i>
—υ—υ—υ— ²	<i>lec</i>
—υ—υ—υ— ³	<i>lec</i>
υ—υ— υ—υ— υ—υ— ³	<i>3 ia</i>
— — — — ⁴	<i>2 mol</i>
—υ—υ—υ—	<i>lec </i>

¹ Colometria de Schroeder:

Na estrofe: τὰν καὶ Ζεὺς ὁ παγκρατὴς ἄρης
τε φρούριον θεῶν νέμει,
ὄνσίβωμον Ἑλλά-
νων ἄγαλμα δαιμόνων.

Na antístrofe: φλογμὸς ὀμματοστερεῖς φωτῶν
τὸ μὴ περᾶν ὄρον τόπων·
μηδ' ἄκαρπος αἶα -
νῆς ἐφερπέτω νόσος

² Na antístrofe, leio, com Murray e Groeneboom: *μηλά τ' εὐθεοῦντα Πᾶν*. Prefiro, assim, à correcção de Dobrée (*εὐθεοῦντα γὰρ*) a de Meineke, que me parece mais plausível, do ponto de vista paleográfico.

³ Colometria de Schroeder: *θεσπίσασα πνευμένῳς/ἐπισσύτονς βίου τύχας ὀνησίμους* (na estrofe); *ξὺν διπλοῖσιν ἐμβροίσις/τρέφοι χρόνῳι τεταγμένοι γόνος <τ' αἰεί>* (na antístrofe).

No v. 945, conservo a lição *γόνος*, desnecessariamente corrigida por Wilamowitz. O sentido do passo, muito controverso, foi, provavelmente, bem entendido por Mazon, que, em nota à sua tradução, declara: «Il s'agit des mines de Maronée, dont la découverte au V^e siècle (cf. *Perses*, 238; Aristote, *Constitution d'Athènes*, XXII 7) a été un véritable «don des dieux». Plus elles produisent, plus elles «font honneur» aux dieux à qui Athènes les doit» (*Eschyle*, II, p. 167).

⁴ Com Mazon e Groeneboom, leio, na estrofe, *ἐξαμβροῦσαι* (correcção de Pauw). O argumento de Wilamowitz, de que o aoristo do verbo *βρούω* não é atestado, parece-me pouco convincente.

À colometria de Wilamowitz prefiro a colometria de Schroeder, que me permite dar ao itifálico e aos lecítios uma interpretação iâmbica¹ e me proporciona uma visão mais simples e unitária da estrofe. Com a interpretação iâmbica de Schroeder desaparece o carácter de ambiguidade métrica, afirmado por Dale², e a respectiva mistura de *kola* iâmbicos e trocaicos, admitida por vários autores (além de Dale, Fraenkel, Groeneboom e Kraus). Com Schroeder negarei, portanto, o carácter trocaico ao 3.^o *kolon*, que analiso em *esp lec*, seguido de um dímetro iâmbico.

Sobre o penúltimo *kolon* direi, com Wilamowitz: «versus paenultimus utrum dimeter (molossi duo) an trimeter (tres spondei) sit, dici nequit». Efectivamente, a hipótese de um trímetro iâmbico sincopado quadra, perfeitamente, com o trímetro iâmbico anterior, a hipótese de um dímetro com o lecítio final. A última hipótese, por menos complicada, parece-me, no entanto, a melhor.

Observe-se que a unidade da interpretação iâmbica corresponde a uma unidade real de pensamento e de sentimento, que as respectivas estrofes evidenciam. Não parece que as dissonâncias métricas pudessem servir o Poeta na expressão da harmonia dos votos do Coro³.

II. 956-67 ~ 976-87

— — — — —	2 <i>cr lec</i>
— — — — —	<i>lec</i>
— — — — — 4	5 <i>da</i>

¹ Cf. Snell, *Gr. Metrik*, p. 32.

² «Apart from the many choruses which shuttle backwards and forwards between iambic and trochaic, there are those whose movement is dominated by cola which are actually themselves ambiguous. The commonest colon of this class is the lekythion...». E mais adiante: «The lekythia turn first to trochaic, in the third colon, then lead into iambs towards the close» (*Op. cit.*, p. 94).

³ Sobre a adequação dos metros líricos aos sentimentos das personagens observa Earp que uma das características dos metros líricos, usados por Ésquilo, é a naturalidade, que parece, muitas vezes, reflectir o ritmo da fala corrente. Vide *The style of Aeschylus*, p. 161.

⁴ Com Murray, leio, na estrofe, *κῶτι' ἔχοντες* (entre vírgulas).

υ _ _ _ _ υ υ _ _ _ ¹	<i>ba esp co esp</i>
_ υ υ υ υ _	<i>hem</i>
_ υ υ υ υ _	<i>hem fem.</i>
_ υ υ υ υ _	<i>hem fem.</i>
_ υ υ υ υ _	<i>lec</i>
_ _ _ υ υ υ υ	<i>esp lec </i>

Em primeiro lugar, reconheço, com Wilamowitz², a continuidade do ritmo entre este par antistrófico e o anterior, estabelecida pelos três dímetres iâmbicos iniciais (trocaicos em Wilamowitz).

A transição para o ritmo dactílico do *kolon* seguinte e deste para o iâmbico realiza-se, na estrofe, por meio dos fins de palavra: *ἀνδροτυχεῖς* (coriambo) e *ἔχοντες* (baquio) sugerem, no *kolon* dactílico, a presença do ritmo iâmbico. Neste sentido, a antístrofe isola apenas o baquio final de transição para o tetrâmetro iâmbico subsequente.

Uma observação semelhante faz Alsen em relação ao v. 965 (=985), em que o fim de palavra sugere, no princípio do *kolon*, a existência de um coriambo, que conduz aos iambos finais.

A mesma preocupação da unidade métrica da estrofe levou Alsen a afirmar o carácter ambivalente do v. 960 (=981), cuja interpretação iâmbica se deve a Schroeder³: *ba sp / ch sp = υ 2 da_Λ / 3 da_Λ*⁴. Por este meio, segundo Alsen, estabelece o Poeta a transição para os *kola* dactílicos seguintes.

E a estrofe termina por uma repetição dos motivos iâmbicos iniciais⁵.

¹ Na primeira parte do *kolon* da estrofe leio *θεαί τ' ὦ Μοῖραι* (correção de Hermann, aceite por Murray e Groeneboom). Da superioridade do texto de Hermann relativamente ao de Wilamowitz fala Fraenkel, na nota 2 da p. 284 do seu comentário ao *Agamémnon*.

² «tres dimetri trochaici numeros primae strophae continuant».

³ Cf. Kraus, *Strophengestaltung...*, p. 113.

⁴ Recorde-se a análise desta estrofe por Dale: «Here is a mixture of iambo-trochaic and dactylic, and in the middle two cola which are identical with two forms of dochmiac but might equally well here be sincopated iambic υ _/_ _ (cf. the final clausula) and contracted blunt hemiepes _ υ υ υ υ _ respectively» (*Op. cit.*, p. 104).

Vê-se, portanto, que também Dale admite a possibilidade da interpretação dactílica para uma parte do *kolon* em discussão.

⁵ Cf. Kraus, *Strophengestaltung...*, p. 114.

III. 996-1002 ~ 1014-20

—υ—υ—υ—υ— —	5 da $\sim\sim\sim$
—υ—υ—υ— —υ—υ—υ—	2 lec
—υ—υ—υ— —υ—υ—υ—	2 lec
—υ—υ—υ— —υ—υ—υ— ¹	2 lec

Na análise deste par antistrófico, contesto mais uma vez o carácter logaédico ao *kolon* inicial (Wilamowitz, Dale, Kraus), que interpreto como uma série dactílica, terminada pela cláusula —υ—, portanto como 5 da $\sim\sim\sim$. A sugestão *co ba*², criada pelas palavras *αἰσιμίαισι πλούτου* realiza a transição para os *kola* iâmbicos seguintes (3 pares de lecítios).

Este final iâmbico, de intenso efeito pela acumulação dos lecítios, facilita a passagem dos epirremas ao ritmo iâmbico, que se verifica no antepirrema final.

¹ Com Murray, mantenho, na antístrofe, a forma dos manuscritos *εὐσεβοῦντες*, apoiada, segundo este editor, pela forma *εὐσεβοῦσι* do v. 338 do *Agamémnon*. Cf. a nota de Fraenkel a este verso, na sua edição do *Agamémnon*.

² Cf. a análise de Schroeder.

CONCLUSÕES

Neste último capítulo traçarei as linhas gerais da evolução do diálogo lírico-epirremático esquiliano, dentro das coordenadas em que se moveu a minha investigação.

A análise dos diálogos lírico-epirremáticos dos *Persas*, a primeira das tragédias conservadas de Ésquilo, situa-nos numa fase já adiantada desta evolução, cujas formas e desenvolvimentos anteriores ignoramos. De qualquer forma, a composição epirremática surge-nos liberta dum hipotético modelo primitivo¹, que fixaria o metro e o número das partes epirremáticas e o modo da sucessão μέλος — ὁῆσις.

Quanto ao último ponto, o 1.º diálogo lírico-epirremático dos *Persas* demonstra, se é correcta a minha interpretação, que a precedência das estrofes em relação aos epirreemas não é regra obrigatória do género e que, portanto, a qualidade de «resposta», comumente atribuída aos epirreemas², pertence tanto a estes como às partes líricas. De resto, o problema está mal posto, quando baseado na ordem dos elementos da composição epirremática, porque o que frequentemente se verifica, desde o início da produção dramática conservada de Ésquilo, é o entrelaçamento das partes líricas e das epirremáticas, de tal modo que o diálogo surge natural e se desenvolve em cadeia, como na vida.

Esta íntima coesão do diálogo lírico-epirremático esquiliano é acompanhada da sua progressiva integração na economia dramática, ao longo duma evolução que parte dos *Persas*. A *Oresteia* mostrará concluído este processo de organização dos elementos dramáticos

¹ Cf. Fraenkel, *Agam.*, III, pp. 487-8. Veja-se a transcrição relativa à p. 488, a págs. 77 deste trabalho.

² Vide, por ex., Kranz, *Stasimon*, p. 20.

numa unidade superior, para que o Poeta tende de maneira cada vez mais consciente.

Lugar especial nesta evolução ocupam os *Sete Contra Tebas*, a despeito das características arcaicas que os singularizam. Os diálogos lírico-epirrremáticos surgem aqui menos individualizados que nas peças anteriores (*Persas* e *Prometeu*), menos distintos da acção. Há uma fusão mais perfeita destas estruturas no tecido geral do drama, a par de uma ampliação que converte estes diálogos, de simples prelúdios, em cenas, mais ou menos extensas, que constituem uma unidade (a função de prelúdio continua, no entanto, na sizígia epirrremática do êxodo). A evolução dá-se no sentido de um desenvolvimento, que confere maior valor dramático a estes diálogos, onde a sucessão μέλος — ὅησις se traduz numa oposição de caracteres. Relativamente ao *Prometeu*, avulta agora a importância assumida pela parte falada e a consequente redução da parte lírica, que, ou tem proporções semelhantes àquela, exprimindo esta igualdade o contraste dramático entre coro e actor, ou se reduz a uma breve intervenção entre longas ὀήσεις, como na cena central. Este desequilíbrio justifica-se pelo relevo dado à personalidade de Etéocles, todo ele voltado para o exterior, absorvido pela necessidade da acção imperiosa e imediata, cujo mundo ideológico e sentimental se exprime melhor em versos falados do que em efusões líricas. Há, por isso, nesta peça como que uma aguda separação de planos, uma depuração do lírico e do dramático, que umas vezes quase se ignoram, outras vezes se chocam em fundos contrastes. Esta relação multiforme constitui o elemento mais original dos diálogos lírico-epirrremáticos dos *Sete Contra Tebas*, mas não será neste sentido que se processará a evolução. As *Suplicantes* restabelecerão o equilíbrio momentaneamente quebrado, conduzindo os elementos dramáticos aos seus limites normais.

Simultaneamente, tornam-se mais íntimas e complexas as relações do diálogo lírico-epirrremático com a acção, considerada não apenas em seu aparato exterior mas em suas delicadas conexões com a psicologia das personagens. Neste sentido pode afirmar-se que estamos perto da *Oresteia* e não será forçada a comparação do 1.º diálogo lírico-epirrremático das *Suplicantes* com o famoso κομμός das *Coéforas*.

Em ambos os diálogos o espectador assiste à luta por uma decisão travada no íntimo das personagens, colocadas ante a complexa problemática da acção. O conflito objectiva-se, porém, melhor nas *Suplicantes* através de um diálogo dramático em que as razões se cruzam

como espadas. A indecisão de Pelasgo traduz-se, discursivamente, num confronto de argumentos, que opõem o coro ao actor. Pelasgo tem no coro um adversário, que a sua dialéctica procura vencer.

O caso das *Coéforas* é diferente. Orestes está em luta consigo mesmo e, por isso, é menos estreita a relação entre a parte do coro e a do actor. O conflito aqui é mais íntimo e decorre mais na esfera lírica, em que o actor se move, do que na discursiva, ocupada pelo corifeu. O papel deste é discreto, limita-se a auxiliar a eclosão de um sentimento na alma de Orestes, que é o verdadeiro teatro da acção¹. Acção interna, psicológica, pelo menos tão importante como a outra que se materializa em acontecimentos externos, donde o absurdo duma interpretação, como a de Wilamowitz, que, do ponto de vista da acção, considera supérfluo o admirável trecho lírico². De supérfluo não há aqui nada, o que há é uma deslocação do interesse, que parte dos actos para a raiz dos mesmos actos e não se contenta com simples exterioridades.

Este aprofundamento da realidade, que caracteriza as partes «supérfluas» da *Oresteia*, é particularmente visível no 2.º diálogo lírico-epirremático do *Agamémnon*, que marca um novo e último estágio da relação do diálogo lírico-epirremático com a acção. Nele se desvendam os nexos subtis que unem as personagens aos seus actos, numa perspectiva quase intemporal. O tempo é um ingrediente secundário que se mistura com outros na obra do destino, porque o humano, afinal, é inseparável do divino. Esta verdade exprime-a o Coro em versos de profunda emoção religiosa:

ἡ μέγαν † οἴκοις τοῖσδε †
δαίμονα καὶ βαρύνηιν αἰνεῖς,

¹ A este respeito afirma Lesky: «Was im Verlaufe des Kommos an Orestes sichtbar wird, ist das Bild einer Entschlussfassung, ja das Bild einer Entscheidung, die er sich in schweren Qualen von der Seele ringt» (*Der Kommos...*, p. 116).

² Diz Wilamowitz: «Wenn es nur auf die handlung ankäme, könnte der ganze grosse wechselgesang, der nun folgt, fehlen: das gebet der vereinigten kinder an den vater im grabe steht in der folgenden iambischen scene. vielleicht darf man wirklich vermuten, dass der dichter das grosse lied, das als eine selbständige cantate völlig abgerundet sein wurde, nicht in einem zuge mit dem dialogue gedichtet, sondern als etwas fertiges eingefügt habe» (*Aischylos, Orestie. Zweites Stück: Das Opfer am Grabe*, p. 38).

φεῦ φεῦ, κακὸν αἶνον ἀτη-
 ρᾶς τύχας ἀκορέστον,
 ἰὼ ἰή, διὰ Διὸς παναιτίον πανεργέτα.
 τί γὰρ βροτοῖς ἄνευ Διὸς τελεῖται;
 τί τῶνδ' οὐ θεόκραντὸν ἔστιν;¹

O diálogo lírico-epirrremático serve agora para revelar os diferentes elementos da realidade que estruturam a acção humana. A acção dá lugar à reflexão sobre a acção.

Simultâneamente, o Poeta liberta-se da obrigatoriedade do uso do mesmo metro nas partes epirrremáticas: aos trímetros iâmbicos da primeira sizígia correspondem os anapestos das sizígias posteriores. Esta inovação do *Agamémnon* conduz, naturalmente, à liberdade documentada pelo último diálogo lírico-epirrremático das *Euménides*, em que a mudança de metro se realiza no interior da mesma sizígia epirrremática: o metro anapéstico é substituído pelo iâmbico no antepirrema final.

A análise dos *Persas* revela, como atrás observei, que já então a arte do Poeta não se contém em fórmulas demasiado rígidas. Se é exacta a afirmação de Fraenkel a respeito do uso normal e antigo dos trímetros iâmbicos nos epirremas², então deverá considerar-se o emprego dos tetrâmetros trocaicos catalécticos no 2.º diálogo lírico-epirrremático dos *Persas* como uma forma de reacção contra a vulgaridade do modelo iâmbico. Mas a realidade é que a ignorância em que estamos relativamente à poesia trágica anterior a 472 e, nomeadamente, às formas nela assumidas pela composição epirrremática, nos impede de formular um juízo seguro sobre o significado deste procedimento. Falta-nos, em especial, a parte da produção esquiliana, realizada antes da data referida, e a obra de Frínico, que Suda, de forma algo enigmática, classifica de *εὐρετής τοῦ τετραμέτρου*. A notícia de Aristóteles sobre o tetrâmetro trocaico pre-esquiliano³ é, neste sentido, de fraca utilidade porque se

¹ vv. 1481-8.

² É mais prudente Kranz, quando escreve: «Neben die Schauspielertrochäen und -jamben treten Anapäste, zuerst Prom. 128, wo freilich zugestanden werden muss, dass unser Material nicht ausreicht, dies mit Sicherheit als eine spätere Entwicklungsstufe zu bezeichnen» (*Stasimon*, p. 20).

³ *Ετι δὲ τὸ μέγεθος ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας, διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν, ὅψε ἀπεσεμνύνθη, τό τε μέτρον ἐκ τετραμέτρου ἱαμβεῖον ἐγένετο. τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν, λέξεως δὲ γενομένης αὐτῇ ἡ φύσις τὸ οἰκεῖον μέτρον εὔρεν (*Poética*, IV, 1449 a).

refere a um metro caracterizado por um *ethos* diferente do que distingue os tetrâmetros trocaicos esquilianos ¹. As palavras de Dario nada têm de *σατυρικόν* ou de *ὀρχηστικόν*...

Nestas circunstâncias, apenas será lícito afirmar que, ao tempo dos *Persas* (com os tetrâmetros trocaicos) e do *Prometeu* (com os anapestos), Ésquilo procura a variedade no tratamento métrico dos epirremas. Também a falta de correspondência numérica nas partes epirremáticas, que se encontra já nos *Persas*, documenta a independência do Poeta frente à presumível forma tradicional.

Se da relação numérica existente entre os epirremas passarmos a considerar a extensão relativa das partes líricas e das epirremáticas, concluiremos que a evolução pouco tem de uniforme, variando, pelo contrário, dentro dos limites que as conveniências artísticas impõem. Efectivamente, embora se possa vislumbrar, neste campo, uma tendência para o equilíbrio ao longo da produção esquiliana, em que os 2.^{os} diálogos lírico-epirremáticos do *Prometeu* e dos *Sete Contra Tebas* ocupam as posições extremas da evolução, no primeiro caso pelo predomínio da parte lírica, no segundo pelo predomínio da epirremática, todavia a análise da *Oresteia* mostra que a realidade não é tão simples como pode parecer a uma consideração demasiado superficial dos factos. Assim, o 2.^o diálogo lírico-epirremático do *Agamémnon* caracteriza-se, na sua primeira parte, por uma extensão maior dos epirremas em relação às estrofes, de acordo com a necessidade de salientar o papel do actor nesta conjuntura da peça. A embriaguez do triunfo apossou-se de Clitemnestra, incapaz de moderar a sua linguagem. Mas o entusiasmo das longas *ῥήσεις* vai ser dominado pela palavra perturbante do Coro, que conduz, lentamente, Clitemnestra a novas perspectivas sobre a acção.

Na primeira parte do *κομμός* das *Coéforas*, o desequilíbrio verifica-se em favor das estrofes, organizadas em tríades, que breves sistemas anapésticos separam. Esta brevidade dos epirremas não está, por certo, em relação com a sua importância na economia da composição ². Cabe-lhes um papel decisivo no desenvolvimento do diálogo, cujo movimento determinam em suas rápidas mas incisivas intervenções. E não é insignificante o facto de as estrofes do Coro não alterarem este

¹ Veja-se sobre esta matéria Peretti, *op. cit.*, p. 76.

² Sobre a função dos epirremas no *κομμός* veja-se Lesky, *Der Kommos...*, p. 133.

movimento, que passa intacto das estrofes de Orestes para as de Electra ¹. A coesão dos elementos líricos é um aspecto importante da unidade da composição, centrada na pessoa de Orestes. O valor funcional dos epirremas não deve, porém, fazer perder de vista que todo o peso da acção recai sobre o actor, cujo drama de consciência polariza a atenção dos espectadores. Compreende-se, em tais circunstâncias, o desenvolvimento assumido pela parte lírica e a complexidade da métrica que, naturalmente, lhe corresponde.

A análise métrica das partes líricas, efectuada ao longo deste trabalho, leva à conclusão de que, neste capítulo, cabe ao ritmo iâmbico o papel de maior relevo na evolução do diálogo lírico-epirrêmático. Entre os elementos que, mais frequentemente, se lhe associam, distinguem-se os elementos docmíacos, que, provavelmente pela primeira vez na literatura grega conservada ², fazem a sua aparição no 2.º diálogo lírico-epirrêmático do *Prometeu*. Pode bem acontecer, aliás, que a relação existente entre o ritmo iâmbico e o docmíaco seja mais íntima do que a que resulta da sua conjugação frequente na mesma estrutura métrica. Recorde-se o problema tão debatido da origem do dócmio.

A unidade métrica das estrofes, que, constantemente, salientei no decurso da minha investigação, assenta, em geral, no princípio designado por Snell de «gleitender Übergang» e é um aspecto importante do espírito orgânico que informa a criação esquiliana, de que a trilogia ligada é a mais perfeita expressão. Creio que esta unidade se integra, normalmente, numa unidade métrica mais vasta, a da composição lírico-epirrêmática. Independentemente do referido predomínio do ritmo iâmbico nas partes líricas, não é, por certo, ocasional o regular carácter iâmbico das cláusulas, pelas quais se estabelece a transição entre as estrofes e os epirremas iâmbicos correspondentes. Se tal transição é menos marcada nas composições cujos epirremas são de ritmo anapéstico ³, isso pode dever-se ao facto de, em tais casos, a unidade métrica referida estar assegurada pelo carácter semi-lírico dos anapestos empregados.

¹ Só na 4.ª tríade a estrofe de Electra reage sobre a de Orestes sob a influência do último epirrema.

² Veja-se Snell, *Gr. Metrik*, p. 52.

³ Pela expressão «menos marcada» entendo, por ex., a relação entre uma série dactílica crescente e um *kolon* anapéstico, tal como se verifica no párodo do *Prometeu*.

Relativamente à função do diálogo lírico-epirremático na tragédia de Ésquilo, ressalta a sua utilização, ora como prelúdio de cenas fundamentais, ora como cena completa, destinada a debater a problemática dos acontecimentos. Por vezes, o seu contributo é mais subtil, como no caso do párodo do *Prometeu*, que introduz o motivo do segredo, decisivo para o desenrolar da acção na trilogia, mas, em todos os casos, o recurso a este tipo de diálogo assinala um momento significativo na economia dramática.

A divisão normal do diálogo lírico-epirremático por coro e actor aparece, na prática, sujeita a variações, que imprimem a esta forma de composição movimento e vida. O total desempenho do diálogo por actores (2.º diálogo do *Prometeu*) ou por semi-coros (4.º diálogo dos *Sete Contra Tebas*) tem o sentido de atitudes extremas que, a este respeito, foram assumidas pelo Poeta. Mas outras delicadezas surgem a dar variedade e expressão à composição epirremática. Salientarei a participação de dois actores na recitação dos epirremas, como na cena central dos *Sete Contra Tebas*; a atribuição ao Corifeu de um papel que o distingue do Coro, como no 2.º diálogo lírico-epirremático das *Suplicantes* ou no *κομμός* das *Coéforas*; a utilização de efimnios, que alargam as dimensões da parte lírica, como no 3.º diálogo das *Suplicantes* ou no 2.º diálogo do *Agamémnon*. A justificar esta variedade há sempre uma intenção artística definida, que, normalmente, consiste em valorizar a actuação de um dos participantes no diálogo. Já atrás me referi a este assunto, ao analisar a importância do papel de Orestes no *κομμός* das *Coéforas*.

Concluirei com algumas palavras sobre o espírito que presidiu à realização deste trabalho.

O tratamento deste tema em muitos dos autores citados comunicou-me, por vezes, a impressão de os diálogos lírico-epirremáticos estarem a ser entendidos com uma espécie de estruturas pre-fabricadas, a que os poetas recorrem segundo a necessidade de momento. A preocupação das origens desvia, assim, a atenção dos investigadores para longe da realidade concreta, única, que constitui cada obra de arte. De tal orientação sofre a compreensão da tragédia grega, que é, frequentemente, encarada do exterior, em sua evolução formal, externa, dominada pela ideia da história, alheia à contribuição decisiva das grandes personalidades criadoras.

A minha análise dos diálogos lírico-epirremáticos partiu de um ponto de vista diferente, ao relegar para segundo plano as considerações

e hipóteses da história para se dedicar à compreensão do género «por dentro», mostrando como os diálogos estudados constituem elementos duma estrutura dramática em que desempenham a sua função específica, de acordo com uma intenção de arte, que fornece a mais certa e mais válida explicação.

Renunciei, por isso, a esquemas demasiado rígidos de evolução, sempre precários e sujeitos a um desmentido vindo dos papiros de Oxirinto. O caso das *Suplicantes* é de uma eloquência sem par. Nunca é demais lembrar que as obras dos trágicos gregos chegaram até nós reduzidas a um número escasso, que permite apenas uma visão parcial da actividade literária dos autores. E o facto de as obras conservadas pertencerem todas ao período da maturidade compromete ainda mais as conclusões porque estamos a trabalhar num período em que se somam as experiências passadas e se estabelecem caprichosas relações e desenvolvimentos, que desnorteiam os investigadores, empenhados em demonstrar as suas teorias.

Mas, se abstrairmos das construções frágeis, temos o terreno seguro das obras, em que há ainda muito a desbravar, apesar de um interesse de séculos, que parece não ter fim. A esta tarefa colectiva dá o presente trabalho a sua modesta colaboração.

BIBLIOGRAFIA

- ALSEN, F. D. — *Die metrischen Übergänge in den Chorliedern des Aischylos*. Diss. Hamburg, 1955 [dactil.].
- BROADHEAD, H. D. — *The Persae of Aeschylus*. Cambridge, 1960.
- CORNFORDE, F. M. — *The so-called KOMMOΣ in Greek tragedy*, «The Classical Review», Vol. XXVII (1913), p. 41 e segs..
- DALE, A. M. — *The lyric metres of Greek drama*. Cambridge, 1948.
- DEICHGRÄBER, K. — *Die Perser des Aischylos*, «Nachrichten von der Akademie der Wissenschaften in Göttingen», 4. Band (1940-41), pp. 155-202.
- DENNISTON, J. D.-PAGE, D. — *Aeschylus, Agamemnon*. Oxford, 1960.
- DIEHL, E. — *Κομμοί*, RE, 21. Halbband, 1921.
- EARP, F. R. — *The style of Aeschylus*. Cambridge, 1948.
- FRAENKEL, ED. — *Der Einzug des Chors im Prometheus*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Vol. XXIII (1954), pp. 269-284.
- *Lyrische Daktylen*, «Rheinisches Museum für Philologie», 72. Band (1917-18), pp. 161-97; 321-52.
- *Die sieben Redepaare im Thebaner drama des Aischylos*, «Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse», Heft 3 (1957), pp. 1-61.
- *Agamemnon*. Oxford, 1950, 3 vols..
- *Die Kassandraszene der Orestie*. Stuttgart, 1937.
- GRÉGOIRE, H.-MÉRIDIÉ, L. — *Euripide*, Tome V. Paris, «Les Belles Lettres», 1950.
- GROENEBOOM, P. — *Aischylos' Perser*. Übersetzung aus dem Holländischen von Helga Sönnichsen. Göttingen, 1960 (o original é de 1930).
- *Aeschylus' Prometheus*. Groningen, 1928.
- *Aeschylus' Agamemnon*. Groningen, 1944.
- *Aeschylus' Choephoroi*. Groningen, 1949.
- *Aeschylus' Eumeniden*. Groningen, 1952.
- HARDY, J. — *Aristote, Poétique*. Paris, «Les Belles Lettres», 1952².
- Hephaestionis Enchiridion*, cum commentariis veteribus, edidit CONSBRUCH, M. Lipsiae, 1906.
- Hesychii Alexandrini Lexicon*, curavit SCHMIDT, M. Jenae, 1867.

- HÖLZLE, R. — *Zum Aufbau der lyrischen Partien des Aischylos*. Marbach, 1934.
- ITALIE, G. — *Aeschylus' Zeven Tegen Thebe*. Leiden, 1950.
- JENS, W. — *Die Stichomythie in der frühen griechischen Tragödie*. München, 1955.
- KANNICHT, R. — *Untersuchungen zu Form und Funktion des Amoibaion in der attischen Tragödie*. Diss. Heidelberg, 1957 [dactil.].
- KITTO, H. D. F. — *Form and meaning in drama*. London, 1959.
- KOSTER, W. J. W. — *Traité de métrique grecque suivi d'un précis de métrique latine*. Leyde, 1953².
- KRANZ, W. — *Zwei Lieder des «Agamemnon», «Hermes», Band 54 (1919), pp. 301-20.*
— *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*. Berlin, 1933.
- KRAUS, W. — *Strophengestaltung in der griechischen Tragödie*. Wien, 1957.
— *Aischylos, Die Schutzsuchenden*. Frankfurt/Main, 1948.
- LEO, F. — *Der Monolog im Drama*. Berlin, 1908.
- LESKY, A. — *Die tragische Dichtung der Hellenen*. Göttingen, 1956.
— *Der Kommos der Choephoren*. Wien, 1943.
- LIDDELL, H. G.-SCOTT, R. — *A Greek-English lexicon*. A new edition revised and augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones, with the assistance of Roderick Mckenzie and with the co-operation of many scholars. Oxford, 1948⁹.
- MAAS, P. — *Θοῖνος*, RE, Zweite Reihe, Sechster Band, 1937.
— *Greek metre*. Translated by Hugh Lloyd-Jones. Oxford, 1962.
- MASQUERAY, P. — *Théorie des formes lyriques de la tragédie grecque*. Paris, 1895.
- MAZON, P. — *Eschyle*. Paris, «Les Belles Lettres». Tome I, 1953⁶. Tome II, 1955⁶.
— *Homère, Iliade*. Paris, «Les Belles Lettres», 4 vols. (Tome I: 1955).
- METTE, H. J. — *Die Fragmente der Tragödien des Aischylos*. Berlin, 1959.
— *Aischylos Prometheia*. Heidelberg, 1953.
- MÜNSCHER, K. — *Der Bau der Lieder des Aischylos*, «Hermes», Band 59 (1924), pp. 204-231.
- MURRAY, G. — *Aeschyli septem quae supersunt tragoediae*. Oxonii, 1960².
- NESTLE, W. — *Die Struktur des Eingangs in der attischen Tragödie*. Stuttgart, 1930.
- NILSSON, M. P. — *Der Ursprung der Tragödie*, «Neue Jahrbücher für das klassische Altertum», XXVII (1911), p. 609 e segs.
- PATZER, H. — *Die Anfänge der griechischen Tragödie*. Wiesbaden, 1962.
- PERETTI, A. — *Epirrema e tragedia*. Firenze, 1939.
- POHLENZ, M. — *Die griechische Tragödie*. Göttingen, 1954², 2 vols..

- PORZIG, W. — *Aischylos. Die attische Tragödie*. Leipzig, 1926.
- REINHARDT, K. — *Aischylos als Regisseur und Theologe*. Bern, 1949.
- ROSE, H. J. — *A commentary on the surviving plays of Aeschylus*. Amsterdam, 1957 (1.^o vol.); 1958 (2.^o vol.).
- SCHADEWALDT, W. — *Monolog und Selbstgespräch*. Berlin, 1926.
- *Der Kommos in Aischylos' Choephoren*, «Hermes», 67. Band (1932), pp. 312-54.
- SCHMID, W. — *Untersuchungen zum Gefesselten Prometheus*. Stuttgart, 1929.
- SCHMID, W.-STÄHLIN, O. — *Geschichte der griechischen Literatur*. Erster Teil, zweiter Band. München, 1959.
- SCHROEDER, O. — *Aeschyli Cantica*. Lipsiae, 1916².
- SNELL, B. — *Griechische Metrik*. Göttingen, 1962³.
- *Die Entdeckung des Geistes*. Hamburg, 1955³.
- *Aischylos und das Handeln im Drama*, «Philologus», Supplementband XX, Heft I. Leipzig, 1928.
- Suidae Lexicon*, edidit ADA ADLER. Lipsiae, 1928-38, 5 vols..
- THEILER, W. — *Die Gliederung der griechischen Chorliedstrophe*, «Museum Helveticum», 12. Jahrgang (1955), pp. 181-200.
- UNTERSTEINER, M. — *Guida bibliografica ad Eschilo*. Arona, 1947.
- VÜRTHEIM, J. — *Aischylos' Schutzflehende*. Amsterdam, 1928.
- WECKLEIN, N. — *Äschylos, Die Schutzflehenden*. Leipzig, 1902.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. von — *Aeschyli Tragoediae*. Berolini, 1958².
- *Griechische Verskunst*. Darmstadt, 1958².
- *Aischylos Interpretationen*. Berlin, 1914.
- *Aischylos, Orestie. Zweites Stück: Das Opfer am Grabe*. Berlin, 1896.
- ZIELINSKI, T. — *Die Gliederung der altattischen Komoedie*. Leipzig, 1885.