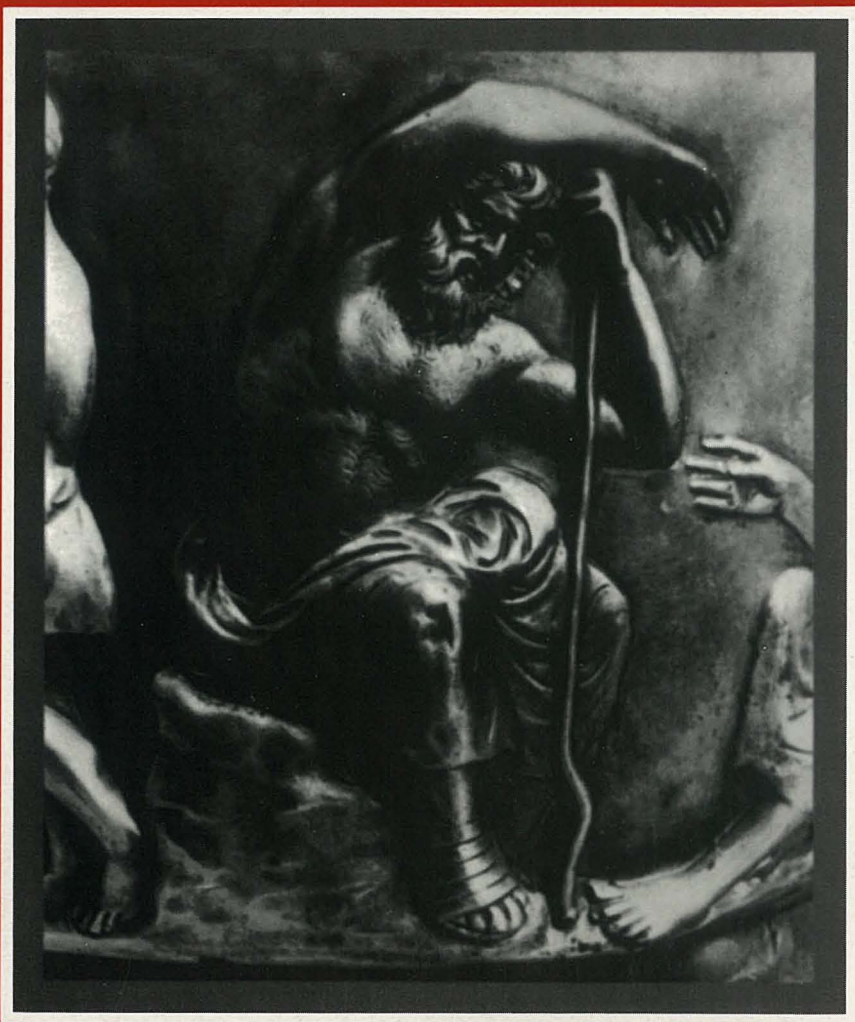


Estudos de Cultura Clássica — 4

Expectativa e Movimento no Filoctetes

Carlos Morais



Instituto Nacional de Investigação Científica

(Página deixada propositadamente em branco)

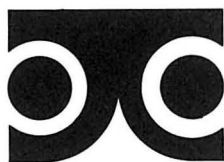
Expectativa e Movimento
no Filoctetes

(Página deixada propositadamente em branco)

Estudos de Cultura Clássica — 4

Expectativa e Movimento no Filoctetes

Carlos Morais



Centro de Estudos Clássicos
da Universidade de Coimbra
Coimbra
1991

Instituto Nacional de Investigação Científica

TÍTULO

EXPECTATIVA E MOVIMENTO NO "FILOCTETES"

1.^a edição: Abril de 1991

Série — Estudos de Cultura Clássica: 4

ISBN 972-667-121-3

AUTOR

Carlos Morais

EDIÇÃO

Tiragem: 1 000 exemplares

Instituto Nacional de Investigação Científica

CAPA

Filoctetes: pormenor de uma taça de prata do Museu Nacional da Dinamarca (Copenhague). Arranjo gráfico de MÁRIO VAZ

COMPOSIÇÃO E IMPRESSÃO

IMPRENSA DE COIMBRA, L.DA

Contribuinte n.º 500137625

Largo de S. Salvador, 1-3 — 3000 Coimbra

DISTRIBUIÇÃO

IMPRENSA NACIONAL — CASA DA MOEDA

R. Marquês de Sá da Bandeira, 16 — 1000 Lisboa

Depósito Legal n.º 45068/91

Copyright © CARLOS MORAIS

PREFÁCIO

Quando concluí a parte lectiva do Mestrado em Literaturas Clássicas, as possibilidades de investigação distribuíam-se por dois campos: o da literatura grega e o da literatura novilatina.

Dano a continuidade a um gosto que, em mim, nascera nos idos tempos liceais, optei pela literatura grega e, dentro desta, pelo estudo que mais me seduzia: a tragédia Sofocliana. Escolhida a área, faltava o tema. De restrição em restrição — as limitações de uma dissertação de Mestrado impunham-no-lo —, circunscrevi o meu trabalho ao estudo de Filoctetes, uma peça que, com o aprofundar paulatino de conhecimentos, me fascinou. Isto porque, dada a sua ambiguidade e o seu percurso sinuoso, se prestava às mais diferentes interpretações; e porque, dada a sua estrutura, se apresentava como "menos canónica" dentro da obra conhecida de Sófocles.

Lidos e relidos, a peça e os textos críticos, nasceu, depois de muitas hesitações e dúvidas, o tema: as implicações do movimento da intriga (analisado sob três vertentes) com a expectativa do público.

A publicação desta dissertação, que ora se concretiza, exigiu que fizesse algumas remodelações, nomeadamente no capítulo da análise métrica, e que introduzisse, em atenção a um público menos especializado e desconhecedor das línguas antigas, quer a tradução de todos os textos, quer um glossário de conceitos métricos.

As múltiplas vicissitudes deste trabalho foram compensadas com os muitos apoios, que me obrigam a breves palavras de agradecimento. As primeiras, dirijo-as à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, que sempre me facilitou e subsidiou as deslocações a Coimbra, para a frequência de Mestrado.

Ao Senhor Prof. Doutor Manuel de Oliveira Pulquério agradeço a disponibilidade com que acolheu e esclareceu as dúvidas, surgidas no capítulo da análise métrica da peça. Sem a sua preciosa e douta ajuda, as numerosas dificuldades seriam intransponíveis.

Aos Senhores Profs. Doutores José Ribeiro Ferreira — profundo conhecedor e "amigo" de Filoctetes — Maria de Fátima Sousa e Silva e Nair de Nazaré Castro Soares e à Dra. Maria Teresa Schiappa de Azevedo estou grato pelas inúmeras sugestões amigas e pela cedência de bibliografia, a que, de outra forma, não teria acesso.

Reservei para o fim o meu agradecimento muito especial. Manifesto-o à Senhora Prof. Doutora Maria Helena da Rocha Pereira e aos meus familiares e amigos. Sem eles, estou em crer que a máxima virgiliana — labor omnia uincit improbus — perderia, neste meu caso, todo o seu significado: o desânimo e a angústia ter-me-iam vencido.

Na Prof. Doutora Maria Helena Rocha Pereira não encontrei apenas o apoio científico — douto e incansável —, tão necessário a quem se inicia nas lides da investigação. O tempo revelou-me uma faceta muito humana e amiga, que me sensibilizou e foi crucial para a consecução deste trabalho.

Dos meus familiares e amigos — permitam-me destacar a Lena e o Henrique — recebi a força do encorajamento e do incentivo.

A todos — os que não pessoalizei guardo-os na memória —, o meu sentido obrigado.

Coimbra, 1989 / 1990.

OBSERVAÇÕES PRELIMINARES

ABREVIATURAS

Para os autores gregos, as abreviaturas utilizadas são as de LIDDEL-SCOTT, *A Greek-English Lexicon*, Oxford, reimpr. ⁹1978; para os autores latinos, as do *Oxford Latin Dictionary*, Oxford, 1982.

No que concerne às publicações periódicas, as siglas adoptadas são as de *L'Année Philologique*.

CITAÇÕES

O texto em que baseamos o nosso estudo é o de R. D. DAWE, *Sophoclis Tragoediae*, II, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, Leipzig, ²1985.

(Página deixada propositadamente em branco)

1. INTRODUÇÃO

"... A tensão está em progresso contínuo,
no seio da mudança".

K. REINHARDT, *Sophocle*,
Paris, 1971, p. 239.

Porque as tragédias eram escritas para serem, depois, apresentadas a concurso — *Filoctetes* foi-o, nas Grandes Dionísias de Março de 409 —, o autor, a fim de ser bem sucedido, tinha de ter no seu horizonte os gostos, interesses e expectativas do público, para assim concitar emoções e o consequente prazer.

Traduzindo esta realidade e reflectindo a teoria aristotélica da *catarse* (afinal, atemporal), Santo Agostinho diria¹:

"pati uult ex eis [ex luctuosis et tragicis] dolorem spectator et dolor ipse est uoluptas eius (...) Sed qualis tandem misericordia in rebus fictis et scenicis? Non enim ad subueniendum prouocatur auditor, sed tantum ad dolendum inuitatur et auctori earum imaginum amplius fauet, cum amplius dolet. Et si calamitates illae hominum uel antiquae uel falsae sic agantur ut qui spectat non doleat, abscedit inde

¹ Cf. August. *Conf.* 3. 2. Sobre o poder psicagógico e catártico da tragédia, cf., entre outros, Hdt. 6.21; X. *Smp.* 3.11.; Pl. *R.* 605 c-d; Lg. 790c-791b; 800d; Arist. *Po.* 1449b 21-27; *Pol.* 1341b sqq.; Plb. 2.56. 11-12; Plu. *Mor.* 998 e.

fastidiens et reprehendens; si autem doleat, manet intentus et gaudens lacrimatur”.

O espectador deseja experimentar a dor que advém da contemplação de uma acção triste e trágica e esta dor é o seu deleite. (...) Mas que espécie de comisseração pode resultar de temas fictícios e cénicos? O espectador não é nunca solicitado para vir em auxílio de alguém. Não, ele simplesmente é convidado a condoer-se e aprecia tanto mais o autor destas ficções, quanto mais sofre com elas. E se estas desgraças humanas, antigas ou imaginárias, se representam de tal forma que não lhe causam dor, vai-se embora com desprezo e a criticar. Se, pelo contrário, sofre, então permanece atento e, comprazendo-se, verte lágrimas.

Para melhor o conseguir, o poeta devia, antes de mais, sentir em si, numa estreita *empatia*, as emoções que pretendia transmitir ao auditório. Era o que, a este propósito, Adrasto, em *Suplicantes* de Eurípidés, recomendava²:

τόν θ' ὕμνοποιὸν αὐτὸς ἄν τίχτηι μέλη
χαίροντα τίχτειν· ἦν δὲ μὴ πάσχηι τόδε,
οὔτοι δύναιτ' ἄν οἴχοθεν γ' ἀτώμενος
τέρπειν ἄν ἄλλους· οὐδὲ γὰρ δίχην ἔχει.

*Deve o poeta criar, com prazer, todos os poemas
que concebe. Se não for esse o seu sentir
e se do seu imo transparecer infelicidade,
por certo não é capaz de deleitar os outros. Nem sequer esse direito tem.*

(vv. 180-183)

Por estas afirmações, verifica-se que o público estava sempre presente e condicionava o acto de produção³. Foi esta *θεατροκρατία*⁴ que impôs a Sófocles

² Aristóteles (*Po.* 1450b 18-19; 1462a 11-13) afirma que o prazer próprio da tragédia — instigação e catarse das emoções — pode ser experimentado pela simples leitura. Contudo, pensamos que as representações aumentam a emoção, porquanto se servem de outros elementos acessórios. Além do mais, este testemunho não pode ser reportado à tragédia do séc. V, porquanto, segundo O. TAPLIN (*The Stagecraft of Aeschylus*, pp. 15 sqq.), o Estagirita se referia às obras do seu século.

³ Sobre esta *empatia* autor / público, vide Arist. *Po.* 1455a 31-32 e Hor. *A. P.* 102 sqq.. Quintiliano (6.2.34) e Cícero (*de orat.* 2.45.189) recomendam-na para os oradores.

a, talvez, mais euripidiana das suas peças — *Filoctetes* —, numa prova inequívoca de adequação da peça ao horizonte de expectativa do público de finais do séc. V. O herói andrajoso e estropiado, a enredada e episódica intriga, os grandes desenvolvimentos retóricos, a presença de uma figura de baixa estatura moral, o *deus ex machina* e o *happy ending* são algumas das características desta tragédia, que sugerem esta aproximação a E. M. CRAIK⁵.

Conscientes destas particularidades, transportamo-nos para a Atenas finissecular, a fim de, no teatro da nossa mente, assistirmos (estudarmos) à representação da peça. E é nesta qualidade de espectadores (leitores críticos) que vamos analisar esta obra, *pari passu*, destacando, em particular, o seu carácter episódico⁶ e ambíguo, fulcro de movimentadas acções e de tensas expectativas.

A frase em epígrafe⁷, de K. REINHARDT, traduz a linha de pensamento que conduziu o nosso trabalho: a tensão, que, simultaneamente, resulta e coincide com a expectativa, renova-se de intensidade — o que implica variabilidade emocional —, com movimentos flutuantes, diversificados e, por vezes, desencontrados.

O binómio *expectativa / movimento* vai ser analisado sob três vertentes, que se interpenetram e completam. Na primeira — *movimento da acção* —, procuraremos evidenciar que o cenário, a ambiguidade do plano de Ulisses e da actuação de Neoptólemo e do coro, a revelação entrecortada do oráculo, que colide com o conhecimento do espectador, a movimentação de personagens (entradas, saídas, gestos) e o surpreendente fim da peça são causa de movimento flutuante e sincopado, de tensão, *suspense* (traduzido nas nossas constantes interrogações) e emoção.

Na segunda — *silêncio dramático* —, faremos incidir a nossa atenção no movimento de maturação silenciosa de Neoptólemo, que se contrapõe ao protagonista que, por sua vez, se dilacera em longas e patéticas *rheseis*.

A terceira vertente é dedicada ao estudo do *movimento rítmico* (com um excuro analítico e crítico) e das suas implicações estruturais e emotivas.

⁴ Servimo-nos do termo utilizado por Platão, em *Leis*, 701a.

⁵ Cf. E. M. CRAIK, "Philoktetes, Sophoclean melodrama", *AC* 48.1 (1979) 17-18.

⁶ O carácter episódico desta tragédia assenta no facto de o fecho da intriga ser alcançado através de constantes mudanças de movimento e de acção.

⁷ Para citações deste autor, ao longo do nosso estudo, seguimos a tradução francesa.

(Página deixada propositadamente em branco)

2. MOVIMENTO DA ACÇÃO: emoção na alternância expectativa/realização.

"per aspera ad astra"

O espectador tivera conhecimento do título da peça, antes de se dar início à representação nas Grandes Dionísias de Março de 409 a. c.. De imediato, à sua memória afloraram imagens da homónima obra de Eurípides (431) e, em alguns casos, da de Ésquilo (470?¹). Aos mais jovens, as versões épicas do mito² proporcionavam as informações de que necessitavam para se sintonizarem com a temática da tragédia.

Mas este repositório mítico-literário do público é, nesta peça do fim da carreira de Sófocles, constantemente surpreendido por um permanente jogo de relações dialécticas entre *verdade / falsidade*³, *ilusão / surpresa*⁴,

¹ Para a datação das peças, vide JEBB, pp. XV e XL, e *infra*, p. 68 e n. 9. WEBSTER (p. 2) enganou-se ao colocar o *Filoctetes* de Sófocles, em 408 a.c.. De facto, o arcontado de Glaucipo, momento histórico em que o Argumento I coloca a representação desta peça, decorreu em 410/409.

² Para um estudo circunstanciado do mito e dos seus diferentes tratamentos literários, vide O. MANDEL, *Philoctetes and the Fall of Troy*, Lincoln and London, 1981; JEBB, pp. VI-XII; e J.RIBEIRO FERREIRA, *O drama de Filoctetes*, Coimbra, 1989, pp. 9-14. Sobre o seu tratamento na pintura, vide L. SÉCHAN, *Études sur la Tragédie Grecque dans ses Rapports avec la Céramique*, pp. 485-493.

³ Cf. K. REINHARDT, *Sophocle*, p. 217.

⁴ Cf. D. SEALE, *Vision and Stagecraft*, pp. 26 sqq..

*aparência / realidade, palavra / acção*⁵ e *expectativa / realização*, que condiciona (e é condicionado por) o *movimento de personagens e objectos*.

2.1. CENÁRIO: CENTRO ESTÁTICO DE MOVIMENTADAS EMOÇÕES.

Logo a abrir, duas surpresas, focalizadas em igual número de versos:

...βροτοῖς ἄστιπτος οὐδ' οἰκουμένη.
...*por mortais não pisada nem habitada...* (v. 2)

...Ἀχιλλέως παῖ Νεοπτόλεμε...
...*ó Neoptólemo, filho de Aquiles...* (v. 4)

Os mais perspicazes, se se recordavam do *Filoctetes* de Eurípides — o mais recente —, terão logo constatado as sensíveis diferenças: o jovem que acompanhava Ulisses era Neoptólemo e não Diomedes⁶; a ilha de Lemnos era desabitada, o que aumentava a solidão e sofrimento do protagonista.

Os versos seguintes desenham — ora na *rhexis* de Ulisses (vv. 1-25), ora no diálogo (vv. 26-49), que, a denotar *expectativa*, é ligeiramente *esticomítico*⁷ — o cenário e o aspecto físico de Filoctetes ainda ausente, bem como as suas condições de vida.

Embora o público, porque estava presente, o soubesse, nós, por falta de testemunhos concludentes, apenas conjecturamos: seria o *cenário verbalizado* representado realisticamente ou, convencionado, teria como pano de fundo a fachada de um palácio? A descrição circunstanciada de todos os elementos cénicos pode levar-nos a concluir que isso era suficiente para que o público imaginasse e

⁵ O. TAPLIN (“The Mapping of Sophocles’ Philoctetes”, pp. 69-72), ainda que de forma superficial, analisa este binómio numa relação estreita com o binómio *verdade / falsidade*.

⁶ Embora o nome de Ulisses surja apenas no v. 26, o espectador deve tê-lo identificado de imediato. No que à segunda personagem concerne, o seu pensamento *ter-se-á* fixado, por momentos, em Diomedes, porquanto era ele que acompanhava o Cefalénio na obra de Eurípides (cf. D. Chr. 52. 11-14; 59. 1-3). Sófocles só usa o nome próprio Νεοπτόλεμος duas vezes: aqui, para informar o auditório; no v. 241, para informar Filoctetes.

⁷ A ligeira tensão destes versos está em consonância com as recomendações de Ulisses: ἄ μοι προσελθὼν σῆγα σήμαιν' εἴτ' ἔχει / χῶρον πρὸς αὐτὸν τόνδ' ἔτ' εἴτ' ἄλλῃι χυρεῖ... (vv. 22-23: Aproximando-te, revela-me, sem ruído, se estas indicações / se encontram por aqui neste lugar ou se estão noutra sítio.)

pintasse mentalmente um quadro rústico⁸. No entanto, porque seria incompreensível, custa-nos a crer que, numa peça em que há uma contínua relação dialógica entre a caverna e o protagonista, não houvesse algo que representasse realmente este antro⁹. Assim, visível, ele simbolizaria o modo de vida do Maliense, o seu primitivismo, a sua dependência do que a natureza lhe podia oferecer, enfim, o seu isolamento total¹⁰. E pensamos que esta hipótese, para além de ser justificada textualmente, não é anacrónica, porquanto se situa numa linha de realismo, desenvolvida pelo teatro de Eurípidés.

Aristóteles atribui a introdução da *σκηνογραφία* a Sófocles (*Po.* 1449 a 18), Vitruvius (*7.praef.*, 11) a Agatarco, que pintara para Ésquilo e, mais tarde, para Alcibiades (*Plu. Alc.* 16). P. ARNOTT e E. SIMON, no entanto, excluem a hipótese de a palavra se reportar a cenários pintados e entendem-na como decoração da *σκηνή* com uma fachada arquitectural, em perspectiva¹¹. Como quer que seja, a *σκηνογραφία* foi introduzida muito antes de 409 e a sua existência permite-nos admitir que tivesse sido utilizada para adequar a fachada cénica a cenas de campo, o que, aliás, deveria acontecer na encenação da maior parte dos dramas satíricos.

As palavras de Filoctetes, mais à frente,

ἴωμεν, ὦ παῖ, προσκύσαντε τὴν ἔσω
ἄοικον εἰς οἴκησιν, ὡς με καὶ μάθης
ἀφ' ὧν διεζων, ὡς τ' ἔφην εὐκάρδιος.
οἶμαι γὰρ οὐδ' ἂν ὄμμασιν μόνον θεᾶν
ἄλλον λαβόντα πλὴν ἐμοῦ τλῆναι τάδε·
ἐγὼ δ' ἀνάγκη προύμαιθον στέργειν κακά.

Partamos, filho, depois de ambos termos saudado

⁸ P. ARNOTT (*Greek Scenic Conventions*, p. 99) sustenta que o cenário é descrito com tal detalhe que torna uma encenação realista desnecessária. Assim, pensa o autor, "dado o poder de imaginação, não é necessário cenário".

⁹ Reportando-se aos vv. 1453 sqq., O. TAPLIN ("The Mapping of Sophocles' Philoctetes", p. 72) sustenta que a *skene* deveria representar a caverna de Filoctetes.

Sobre o realismo do cenário, em cenas de campo, vide PICKARD-CAMBRIDGE, *T. D. A.*, pp. 49-50; T. B. L. WEBSTER, *Greek Theatre Production*, pp. 14-18; e, menos peremptória, E. SIMON, *The Ancient Theatre*, p. 21. Sobre a representação realista de *Filoctetes*, vide D. B. ROBINSON, "Topics", pp. 34-41.

¹⁰ Cf. D. SEALE, *Vision and Stagecraft*, p. 27.

¹¹ Cf. P. ARNOTT, *op. cit.*, p. 94, e E. SIMON, *The Ancient Theatre*, London, 1982, pp. 22-24.

*o interior desta inabitável habitação. Gostava que soubesses
donde tirei o meu sustento, como fui perseverante.
Creio que nenhum outro, para além de mim, ao presenciar somente,
com os seus olhos, um tal espectáculo, teria suportado tudo isto.
Foi por necessidade que gradualmente aprendi a resignar-me às adversidades.*

(vv. 533-538)

são demasiadamente impressivas para que não admitamos a presença de painéis pintados, a representar uma falésia escarpada e uma caverna, cuja entrada coincidiria com a porta central¹². A *orquestra*, onde se encontram os actores no início da acção, representaria a praia. Resta-nos, ainda, um problema de ordem técnica: a criação da ilusão de altura, que tornasse credíveis as palavras de Filoctetes, nos vv. 1001-1002, quando ameaça suicidar-se, lançando-se do alto dos penhascos. Para obstar a esta dificuldade, WEBSTER propõe a utilização do ἐκχύκλιμα¹³ e WOODHOUSE sugere que a caverna estaria num plano superior ao da porta¹⁴. Embora advogando algum realismo cénico para esta peça, é nosso entendimento que ele se dosearia com um elevado índice de convencionalismo. Por isso, para um caso como este, a imaginação do público seria suficiente, sem que, com isso, se perdesse em dramatismo.

A visualização deste quadro estático, associada à descrição do protagonista — um herói que certamente evidenciaria todas as marcas indeléveis de uma solidão

¹² Cf. WEBSTER, pp. 8, 66; KAMERBEEK, p. 7; D. SEALE, *Vision and Stagecraft*, p. 27. H. BULLE — H. WISSING (Szenenbilder zum griechischen Theater der 5 Jahrhunderts v. Ch., Berlin, 1950, pp. 42-43) apresenta uma proposta de cenário que se aproxima de uma representação real.

Apesar de Ulisses falar de uma caverna com duas entradas, subscrevemos as opiniões de W. J. WOODHOUSE e de A. M. DALE, que consideram que só uma abertura era visível, dando a outra, por onde entraria Filoctetes, para o interior da ilha. Cf. W. J. WOODHOUSE, "The Scenic Arrangements of the Philoctetes of Sophocles", *JHS* 32 (1912) 239-242, e A. M. DALE, *Collected Papers*, Cambridge, 1969, pp. 127-129.

I. M. LINFORTH ("Philoctetes: the play and the man", p. 27 e nota 2) e D. B. ROBINSON ("Topics", pp. 37-38) defendem a existência de duas aberturas voltadas para o palco. O último autor parte desta premissa para sustentar que Filoctetes entra pelo párodo, não pela caverna, a coxear.

¹³ Cf. WEBSTER, pp. 8, 66.

¹⁴ Cf. W. J. WOODHOUSE, "The Scenic Arrangements of the Philoctetes of Sophocles", *JHS* 32 (1912) 239 sqq.

compulsiva e de uma existência precária —, terá aclimatado o público para as emoções fortes que se adivinhavam.

2.2. O AMBÍGUO E CONTINGENTE PLANO DE ULISSES.

Depois da fixação do cenário e da caracterização do protagonista *in absentia*, que deixam o público em *suspense*, Ulisses, esse *homo machinator*¹⁵, passa à explanação do *seu* plano, que pressupõe, logo à partida, *ardilosa maquinação*. Por isso, adverte:

Ἀχιλλέως παῖ, δεῖ σ' ἐφ' οἷς ἐλήλυθας
γενναῖον εἶναι, μὴ μόνον τῷ σώματι,
ἀλλ' ἦν τι καινόν, ὧν πρὶν οὐκ ἀκήκοας,
κλύεις, ὑπουργεῖν ὡς ὑπέρετης πάρει.

*Filho de Aquiles, a razão por que vieste
requer que sejas corajoso, não só de corpo.
Ainda que escutes algo de inesperado, que antes nunca ouviste,
cumpre-te ajudar, como subordinado que és.*

(vv. 50-53)¹⁶

Terá o jovem conhecimento de algo que entra em contradição com o que exporá Ulisses? É possível. Ele vem de Tróia, onde, com certeza, tomou conhecimento da finalidade da empresa. Ou o que o Cefalénio irá dizer pode chocar a sua sensibilidade e provocar a sua relutância em agir?

Da *rhexis* de Ulisses (vv. 54-85), onde *verdade e falsidade* se interpenetram¹⁷, emerge, então, o já anunciado *μηχάνημα*, que implica uma dolosa actuação em dois movimentos: *conquistar a confiança e amizade de Filoctetes*, para o que se

¹⁵ Cf. I. ERRANDONEA, *Sófocles — Investigaciones sobre la Estructura Dramática de sus siete Tragedias y sobre la Personalidad de Sus Coros*, Madrid, 1958, p. 243.

¹⁶ Porque não altera nem clarifica o sentido do texto, a emenda de MUSGRAVE para o v. 53 (οἷς) não se justifica. Por isso, ao contrário de DAWE e da maioria dos editores, damos a nossa preferência à lição dos códices (ὡς).

¹⁷ Este jogo antinómico, aqui iniciado, vai preencher a 1ª parte da peça, que se desenvolve com base no *dolo*, condensado neste esboço da falsa *história de Neoptólemo* (vv. 343 sq.).

servirá de uma história fictícia, onde se afirma o seu pretense ódio aos Atridas; *apoderar-se*, depois, *das suas armas invencíveis*.

A Ulisses, tipo acabado "de um chefe militar que a guerra insensibilizou e libertou de todas as teias e pruridos morais"¹⁸, não repugnava o uso da mentira, da fraude. Ao contrário, não estava na natureza do filho de Aquiles usar vis artifícios. Seguindo o código de nobreza paterno, o jovem, não pondo nunca em causa o seu empenhamento na empresa, prefere a força à astúcia. A objecção conduz a uma acesa discussão, em esticomitia (vv. 100-122), onde são inventariados diferentes métodos para surpreender o protagonista: δόλος, βία e πειθώ. O preferido por Ulisses continua a ser o dolo, que Neoptólemo insiste em rejeitar, até que, explorando a natural ambição, inexperiência e imaturidade juvenis, o Cefalénio lhe acena com a possibilidade de alcançar fama e glória. Instintivamente, o jovem, até aí renitente, cede, sem quaisquer escrúpulos, abandonando o "padrão de Aquiles"¹⁹:

ἴτω· ποήσω, πᾶσαν αἰσχύνην ἀφείζω.

Está bem. Fá-lo-ei, pondo de lado todo e qualquer escrúpulo.

(v. 120)

Definido o método, qual a estratégia? Capturar só o arco ou o arco com o dono? O desorganizado e ambíguo emaranhado de informações deixara a dúvida entre o público. Por isso, não foi sem intenção que, atrás, escrevemos "surpreender o protagonista". Quisemos, desta forma, também pela ambiguidade, sublinhar a obscuridade dos planos e pensamentos do Cefalénio. Quando fala de Filoctetes, ele utiliza as formas verbais αἰρήσειν (v. 14) λαβεῖν (v. 101) e λαβόντα (v. 107), mas nunca refere explicitamente a necessidade da sua presença em Tróia. Quem o faz é Neoptólemo que, antes, a contrastar com a fluidez significativa dos verbos do Cefalénio, utilizara ἄγειν (v. 102)²⁰:

¹⁸ Cf. J. RIBEIRO FERREIRA, *O drama de Filoctetes*, p. 61. Este autor, depois de uma análise detalhada desta personagem, vê nela o símbolo de uma determinada prática política da segunda metade do séc. V.

¹⁹ Cf. B. M. W. KNOX, *The Heroic Temper*, p. 123.

²⁰ As três primeiras formas verbais pertencem a um mesmo campo semântico e significam "agarrar", "apoderar-se". A última, mais explícita quanto à ida para Tróia, significa "levar". Sobre este assunto, cf. B. M. W. KNOX, *The Heroic Temper*, p. 126. R. C. BURTON (*The Chorus in Sophocles' Tragedies*, p. 234), corroborando esta opinião,

χέρδος δ' ἔμοι τί τοῦτον ἐς Τροίαν μολεῖν;

Que ganho eu com a sua ida para Tróia?

(v. 112).

Mas, mesmo assim, a esta pergunta Ulisses responde evasivamente, realçando apenas a importância do arco para a conquista de Tróia (v. 113). Quereria Ulisses, receoso, desarmar em primeiro lugar Filoctetes, para, depois, mais facilmente dispor dele? É verdade que o mito impunha a presença do Maliense. Mas não estará Sófocles a alterar os dados da tradição mítica?... Eurípides já o fizera²¹.

Face a este leque de opiniões desencontradas, o auditório fica confuso e parte para a intriga num estado de incertezas e dúvidas, que aumenta, ao constatar a ambiguidade dos papéis do coro e de Neoptólemo. O jovem, que aceitara, com relutância, o *dolo* como método a seguir, impõe ao coro uma actuação que sustente e secundarize a sua (v. 149). Levará ele a bom termo a empresa que lhe fora confiada? Mas, afinal, que empresa?!

O sucesso da intriga, que Sófocles montou, assenta, pensamos, na ignorância do público, face ao conhecimento de Ulisses e de Neoptólemo, que se afigura bem mais profundo do que é dado a entender no prólogo²². De facto, o jovem demonstra conhecer a história da profanação do recinto, como causa da doença e do prolongado sofrimento do protagonista, e faz alusão a uma qualquer profecia (vv. 190-199), sem que isto, antes, tivesse sido referido. Ilógico? Não. Incongruente? Não²³. Λόγος ἐστὶ... (v. 165: *É voz corrente...*) evidencia que o filho de Aquiles estava a

afirma que o "arco é uma arma vital para a captura de Tróia. Se com ou sem o seu dono, é para já deixado intencionalmente vago pelo dramaturgo, por forma a iludir o auditório".

²¹ Cf. E. Hel.. Não concordamos com I. M. LINFORTH ("Philoctetes: the play and the man", p. 103), quando afirma que é bastante claro para o auditório que Sófocles não tinha feito nenhuma alteração nos aspectos essenciais do mito.

²² Cf. D. SEALE, "The element of surprise in Sophocles' Philoctetes", *BICS* 19 (1972) 97.

²³ Divergimos de H. D. F. KITTO (*Form and Meaning in Drama*, pp. 99 sqq.), que vê ilogicidade no conhecimento que Neoptólemo tem da história da ferida de Filoctetes. G. M. KIRKWOOD (*A Study of Sophoclean Drama*, pp. 79-80), embora também afirme que o conhecimento que Neoptólemo tem do oráculo é incoerente, considera-o mais um desígnio de Sófocles (com importância dramática) do que um erro.

par do que se dizia no acampamento dos Atridas. Como observa B. M. W. KNOX, ele tinha da profecia "um conhecimento em segunda mão"²⁴.

Ulisses, não fosse Filoctetes surpreendê-lo, entretanto saíra. E o coro²⁵, intervindo, contribui para aumentar a expectativa e tensão do público, ao lamentar a sorte de Filoctetes, cuja entrada, protelada com este canto, há muito se aguarda. Com uma técnica admirável, Sófocles, no terceiro par antitrófico, faz os coreutas descreverem a paulatina entrada do protagonista, desde o ruído quase inaudível até ao grito que se avizinha. À audição segue-se a espectacular visão de um homem estropiado e andrajoso, que excede as expectativas e matiza a reacção do auditório e das personagens de emoções fortes e contrastivas: horror e piedade, estupefacção e temor²⁶.

2.2.1. O DOLO: DA CONQUISTA DA CONFIANÇA À CONQUISTA DO ARCO.

A conquista do arco só poderia ser feita, mediante a conquista prévia da confiança e amizade de Filoctetes. Para o conseguir, Neoptólemo fora incumbido de utilizar a astúcia. Mas, espanto seu, a abordagem inicial, ao contrário do que fizera crer Ulisses, foi bem mais fácil do que se previa. Paradoxal e ironicamente, os elementos que facilitaram a aproximação — vestes, língua e identidade de Neoptólemo — facilitariam o engano. E, no momento em que pareciam convergir, os interesses de ambos afastam-se irremediavelmente, porquanto Neoptólemo, depois de ligeira hesitação e laconismo, decide empreender a *linguagem do engano* (v. 248).

O dolo, de onde emerge, por vezes, a verdade, compreende três andamentos distintos: dois perpetrados pelo jovem (vv. 343-390, 459-538) com a conivência do coro e um com a preciosa participação, quer do Mercador, quer do coro (vv. 542-757).

Aproveitando, habilmente, a patética *rhexis* de Filoctetes, onde este expelia toda a sua amargura e ódio contra os Atridas, Neoptólemo, com alguma frieza, desenvolve uma lógica, mas dolosa, história, centralizada também no rancor que

²⁴ Cf. B. M. W. KNOX, (*The Heroic Temper*, p. 126 n. 21, e p. 188), que contesta H. D. F. KITTO (*Form and Meaning*, pp. 99 sqq.). Sobre este assunto, M. O. PULQUÉRIO (*Problemática da Tragédia Sofocliana*, pp. 117 sqq.) tem opinião idêntica.

²⁵ Para um estudo mais circunstanciado desta intervenção coral, cf. *infra*, pp. 77 sqq. e 102 sqq..

²⁶ A análise da entrada espectacular do protagonista e dos seus efeitos sobre o público e os actores é feita, com detalhe, no Cap. III, pp. 43 sqq..

nutria pelos Atridas²⁷. Para além do *ódio*, que, ironicamente, se transforma no ponto de intersecção dos dois destinos, R. HAMILTON²⁸ sublinha outras afinidades, que tornam tudo muito verosímil aos olhos do Maliense: ambos se opõem a combater em Tróia; ambos são solicitados por uma embaixada de dois homens e informados que só eles podem tomar a cidade (vv. 347, 353, 611, 1334); ambos querem ver os pais (vv. 351, 492) e navegar imediatamente (vv. 348, 533); ambos têm conflitos com Ulisses, porque lhes ficou com as armas, que legitimamente lhes pertenciam, e os injuriou. B. M. W. KNOX²⁹, por seu turno, prefere ver na história uma paródia ao pai do jovem, pois que os dois são privados do prémio (um por Agamémnon; o outro por ambos os Atridas), e, no fim, retiram-se (um para Ftia, o outro para Ciros). Como quer que seja, estas duas aproximações, uma intratextual, outra intertextual, permitem-nos tirar outras tantas ilações: a narrativa é de primordial importância para a economia da peça e estabelece a rotura do jovem com a sua própria φύσις, tornando-o "numa espécie de Aquiles espúrio"³⁰.

Qual sombra de Neoptólemo, o coro, numa estrofe que não interrompe o movimento da peça, corrobora a mentira³¹, que motiva um estreitar de relações entre estas vítimas dos Atridas.

Agora, que se criou um clima de confiança, o público aguarda que, a todo o momento, Neoptólemo empreenda o movimento seguinte — a captura do arco, que, até aí, tinha sido deliberadamente ignorado. Mas, surpresa no auditório... o jovem recua e anuncia a sua retirada para casa. Qual a razão para tão inesperada atitude? Arrependimento pelo desempenho do seu vergonhoso papel? Ou, simulando o mesmo movimento de outros que haviam aportado à ilha, procura exasperar a indómita vontade de Filoctetes de regressar a casa? Mas com que intuito? Fazê-lo apenas embarcar, para, depois, alterar o destino e rumar em direcção a Tróia? Filoctetes, armado, nunca consentiria que tal acontecesse! O movimento do jovem é, por isso, *ambíguo* e é dentro desta ambiguidade que o devemos ler. Entretanto, aguarda-se que o curso da intriga traga uma resposta.

²⁷ Esta história foi esboçada por Ulisses, nos vv. 58 sqq.. Sobre este assunto, cf. *infra*, pp. 48-49.

²⁸ R. HAMILTON, "Neoptolemus' story in the Philoctetes" *AJPh* 96 (1975) 132-133. O autor ainda vislumbra relações entre a ordem dos elementos na história e na peça: 1º embaixada e necessidade da presença em Tróia; 2º disputa das armas; 3º desejo de regresso a casa.

²⁹ Cf. B. M. W. KNOX, *The Heroic Temper*, p. 123.

³⁰ Idem, *ibidem*, p. 123.

³¹ Esta estrofe é analisada de forma desenvolvida, *infra*, pp. 81 sqq. e 112 sqq..

Ameaçado com a hipótese de a sua solidão se prolongar, o protagonista avança com dificuldade e pede ao taciturno Neoptólemo que não o abandone e que o leve consigo. E a fim de o forçar e vincular ao pedido, arroga-se o estatuto de suplicante³². Num crescendo contínuo de expectativa, o público aguarda uma decisão do jovem. Quem fala, contudo, é o coro, para secundar, dentro da ambiguidade que o caracteriza, as palavras e pedido do Maliense³³.

O ligeiro prolongamento da expectativa do público traz, em si, um adensar de compaixão e temor pela situação do protagonista, que se cruza e mistura com uma crescente repulsa pela hediondez da actuação do jovem. Entretanto, este acede aos rogos de Filoctetes, não sem alguma resistência disfarçada³⁴.

Ao mesmo tempo que respira de alívio, numa atitude paralela à de Filoctetes, o espectador volta a interrogar-se: qual terá sido o objectivo de Neoptólemo? Atendendo a que as actuações ambíguas do coro e do jovem se sobrepõem e reflectem e que da sua actuação resultou um Filoctetes mais dulcificado e humilde e mais dependente da vontade do jovem, pensamos que este fez *bluff* para aumentar a importância do seu papel na condução dos acontecimentos e, assim, levar o protagonista a depositar nele toda a sua confiança e esperança de salvação. E para conseguir isso, que melhor do que instigar em Filoctetes uma maior apetência pela partida? Desta forma, pensamos que toda a movimentação desta cena é dramaticamente motivada, porque origina uma nova correlação de forças, que torna o assalto ao arco mais próximo e possível.

Mergulhado na incerteza, pela irónica ambivalência de βουλοίμεσθα (v. 529)³⁵, o auditório aguarda por novos acontecimentos. Cederá Neoptólemo ao sentimento de compaixão? Ou dará continuidade à sua infanda perfídia? Filoctetes, transmitindo alguma confiança e esperança ao espectador incrédulo, rejubila, não sem trágica ironia:

ὦ φίλτατον μὲν ἡμαρ, ἥδιστος δ' ἀνὴρ,
φίλοι δὲ ναῦται· πῶς ἂν ὑμῖν ἐμφανῆς

³² Os direitos do suplicante vão ser relembrados e reclamados, respectivamente, nos vv. 773 e 930.

³³ I. M. LINFORTH ("Philoctetes: the play and the man", p. 114) afirma que o efeito sobre o auditório da fervente súplica de Filoctetes é sustentado e aumentado pela música desta breve canção, em que o coro acrescenta a sua equívoca petição.

³⁴ Para um estudo pormenorizado do comportamento de Neoptólemo, nestes versos, cf. *infra*, p. 51.

³⁵ Sobre a ambiguidade e ironia destes versos, vide G. M. KIRKWOOD, *A Study of Sophoclean Drama*, p. 259.

ἔργωι γενοίμην ὡς μ' ἔθεσθε προσφιλῆ;

Ó dia tão ansiado! Ó homem tão amável!

*Ó caros marinheiros! Como posso evidenciar-vos por actos
como me tornastes vosso amigo?*

(vv. 530-532)

À urgência de Neoptólemo em partir (bem ponderada em termos de intriga), corresponde um nostálgico retardamento do Maliense que, primeiro, quer despedir-se dos seus companheiros de solidão. O movimento, entretanto iniciado, é surpreendentemente interrompido pela súbita, não de todo inesperada, entrada do Mercador³⁶.

À partida, rejeitamos liminarmente a opinião dos que consideram esta cena um supérfluo interlúdio, que em nada contribui para o progresso da acção. O que se verifica, pensamos, é precisamente o contrário: "a cena serve para agitar as águas que começavam a acalmar"³⁷. Na verdade, sugerindo, subrepticamente, a Neoptólemo que era necessário restringir o tempo do engano (vv. 576-7)³⁸, o

³⁶ I. ERRANDONEA (*op. cit.*, pp. 251-252) considera que o Mercador, anunciado nos vv. 126-131, é o próprio Ulisses disfarçado. Para sustentar a sua tese, Errandonea aproxima esta passagem de *Odisseia*, 8. 516-586, 21. 188-244 e 24.296 sqq., onde Ulisses apresenta diferentes disfarces. No *Filoctetes* de Eurípidés, ele também aparecera disfarçado. Contudo, nesta peça, tal hipótese é inverosímil, porquanto Filoctetes tê-lo-ia reconhecido pela voz, como acontece nos vv. 977 e 1295.

³⁷ Cf. R. LAURENTI, "Interpretazione del Filottete di Sofocle", *Dioniso* 35,2 (1961) 45.

³⁸ Ulisses, ao retirar-se de cena (vv. 126-129), dissera que enviaria alguém — o Mercador, agora, em cena —, no caso de lhe parecer que Neoptólemo demorava na execução do plano. E, depois, acrescenta:

οὐ δῆτα, τέχνον, ποιχίλως αὐδωμένου
δέχου τὰ συμφέροντα τῶν ἀεὶ λόγων.

*Quando ele, filho, arditosamente te falar,
reitém sempre o que das suas palavras te for útil.*

(vv. 130-131).

Assim, a presença do Mercador é a prova evidente da demora de Neoptólemo e os vv. 576-577, se bem entendidos, são a sugestão da necessidade de celeridade na execução do plano.

Mercador dá a conhecer a Filoctetes o que ele ainda desconhecia. E para tornar as suas palavras mais convincentes e persuasivas, liga o destino do protagonista ao do jovem, como o pretendia Ulisses e o fizera Neoptólemo³⁹, e apresenta a necessidade da presença de Filoctetes em Tróia, sob a forma de um oráculo:

ὄς δὴ τὰ τ' ἄλλ' αὐτοῖσι πάντ' ἐθέσπισε,
καὶ τὰπὶ Τροίαι πέργαμ' ὡς οὐ μὴ ποτε
πέρσοιεν, εἰ μὴ τόνδε πείσαντες λόγῳ
ἄγοιντο νήσου τῆσδ', ἐφ' ἧς ναίει τανῦν.

*Este [Heleno] entre muitas outras coisas revelou-nos que,
com respeito à cidadela de Tróia, esta jamais poderia ser destruída,
se, persuadindo-o por argumentos, o não levassem
desta ilha em que habita agora.*

(vv. 610-613)

O auditório, atento a todas estas revelações, que terá pensado? Que, afinal, Filoctetes era necessário para a conquista e a queda de Tróia e que a persuasão era o caminho que Neoptólemo deveria seguir para conseguir esse objectivo? É tudo muito ambíguo e impreciso⁴⁰. Ulisses, aquando da sua saída de cena, havia dito

³⁹ Cf. vv. 58 sqq. e 343-390. Neoptólemo, percebendo o jogo, corrobora a proximidade dos seus destinos, pelo ódio aos Atridas:

ἐγὼ εἰμ' Ἀτρείδαις δυσμενής · οὗτος δέ μοι
φίλος μέγιστος, οὐνεκ' Ἀτρείδας στυγεῖ.

*Eu sou inimigo dos Atridas. Assim. este é o meu
melhor amigo, pois que de igual forma os odeia.*

(vv. 585-586)

⁴⁰ Continuamos a sustentar que, embora esta versão venha a coincidir, *parcialmente*, com os termos do oráculo de Heleno, neste momento, o público não tem um conhecimento seguro (é a primeira vez que se fala de um oráculo de forma explícita) e continua a oscilar entre as flutuantes e sempre ambíguas (na sua óptica) informações que, *pari passu*, as personagens lhe vão fornecendo. Só desta forma o *suspense* pode ser sustentado. Cf. B. M. W. KNOX, *The Heroic Temper*, p. 126, n. 21; H. D. F. KITTO, *Form and Meaning*, pp. 96-97; E. M. CRAIK, "Philoctetes, Sophoclean melodrama", *AC* 48.1(1979) 19; D. SEALE, *Vision and Stagecraft*, p. 36; e R. P. WINNINGTON-INGRAM, *Sophocles. An interpretation*, p. 292. Para uma visão mais ampla das diferentes exegeses do oráculo e da sua importância na estruturação da intriga, vide A. E. HINDS, "The prophecy of Helenus in

que o marinheiro que enviasse, disfarçado de capitão de navio, para ajudar na execução do dolo, falaria artificialmente. Serão então estes versos verdadeiros ou falsos? Se verdadeiros e oraculares, por que razão Ulisses intenta utilizar a força? Verdadeiros ou não, tiveram o condão de encolerizar Filoctetes⁴¹, instigando nele uma vontade urgente de regressar a casa e demonstrando o que Neoptólemo já pressentira: a sua obstinada recusa em admitir uma hipótese de auxílio aos que, anos antes, o haviam abandonado naquela ilha.

Assim, reafirmamos a opinião de MUSURILLO⁴², para quem esta cena é emocional e dramaticamente justificada, na medida em que cria mistério e excitação e acelera o ritmo da intriga. E a prova está em que, mal o Mercador sai, Filoctetes se apressa a propor a partida, para que o vasto mar os separe de Ulisses. Reata-se, deste modo, o movimento interrompido, mas com um cariz diferente do anterior: agora, à pressa do protagonista contrapõe-se a calma retardatária de Neoptólemo; o vento — propício ao movimento a empreender — de favorável passa a adverso; a despedida da caverna — símbolo do modo de vida precário de Filoctetes — é lembrada e sugerida por Neoptólemo, não por Filoctetes. Mas, a persistência do filho de Poiante leva Neoptólemo a ceder com o já conhecido e resignado ὄλλ', εἰ δοκεῖ, χωρῶμεν (v. 645: *Se te parece conveniente, partamos então.*). Perante esta ressonância, numa situação diferente da anterior (v. 526), o público analisa: estará o jovem a fazer *bluff* para "aguçar o apetite"⁴³ de Filoctetes de partir? Ou, desencantado, começa a recuar, ante as pressões do protagonista? Ou estará a temporizar, a fim de ganhar coragem para lhe pedir o arco que, até aí, tinha deliberadamente ignorado⁴⁴? Estabelecendo um paralelo com a "partida simulada" (v. 465), verifica-se que a *cena do Mercador*, ao estreitar ainda mais os laços entre o Maliense e o jovem, cria outro momento propício para o, já há algum tempo

Sophocles' Philoctetes", *CQ* 17 (1967) 169-180; e M. O. PULQUÉRIO, *Problemática da Tragédia Sofocliana*, pp. 113-136.

⁴¹ Filoctetes era a única pessoa que não sabia que o Mercador era falso e mentiroso.

⁴² H. MUSURILLO, *The Light and the Darkness. Studies in the Dramatic Poetry of Sophocles*, p. 115.

⁴³ Cf. C. M. BOWRA, *Sophoclean Tragedy*, p. 273.

⁴⁴ Nas cenas de abertura, o arco é introduzido, sob três aspectos: ele é o objecto da conquista de Tróia (vv. 68-9; 113; 197-200), a protecção contra os inimigos (75-8, 104-7) e é fonte de vida (162-168). Depois que Filoctetes entrou até este momento, ele só foi mencionado duas vezes (vv. 261-262, 287-290). Cf. O. TAPLIN, *G. T. A.*, pp. 89-90.

esperado, assalto ao arco⁴⁵. A medo, Neoptólemo faz uma primeira tentativa, procurando perscrutar a reacção do Maliense:

ἦ ταῦτα γὰρ τὰ κλεινὰ τόξ' ἃ νῦν ἔχεις;

Então o famoso arco é esse que agora seguras?

(v. 654)

Com esta pergunta, que marca o início de uma breve pausa no movimento que Filoctetes pretende rápido, o arco passa a ser o centro da atenção dos receosos e algo indignados espectadores. O tímido Neoptólemo apoderar-se-á da arma? Ou o protagonista, homem avisado pelas muitas desgraças que a vida lhe trouxera, recusará que este objecto sagrado saia das suas mãos? Acto contínuo, o Maliense dissipa todas as dúvidas, ao consentir que o jovem toque a arma — único dentre os mortais a fazê-lo — como recompensa pelos serviços que lhe vai prestar. No entanto, o movimento esperado fica inacabado: o arco, que, a partir daquele momento, se transforma no "símbolo de uma amizade recíproca"⁴⁶, fica ainda na posse do Maliense, que, amparado pelo jovem, entra na caverna.

Aproveitando a sua ausência, o coro entoia um estásimo pleno de ambiguidade: lamenta, nas três primeiras estrofes, a sorte do protagonista, para, na última, ao aperceber-se da sua chegada, "colocar a máscara" e empreender a linguagem do engano⁴⁷.

Novo movimento rumo ao navio, nova interrupção: Filoctetes é vítima de um daqueles ataques que, de tempos a tempos, o visitam. No quadro da sua agonia física⁴⁸, marcado por constantes pausas, silêncios e gritos de dor, um movimento se destaca — a transferência do arco para as mãos do jovem. Com tal gesto, o episódio deixa de ser apenas patético, para se tornar dramático⁴⁹. Por este facto, a crescente ansiedade dos espectadores renova-se de intensidade. Que irá fazer Neoptólemo? Paradoxal e surpreendentemente, no momento em que atinge o

⁴⁵ Contrariamos, aqui, a opinião de I. M. LINFORTH ("Philoctetes: the play and the man", p.117), para quem esta história não era necessária para que se desse a transferência do arco.

⁴⁶ Cf. R. C. BURTON, *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, p. 235.

⁴⁷ Cf. B. M. W. KNOX, *The Heroic Temper*, p. 130; e *infra*, pp. 86-87.

⁴⁸ Cf. *infra*, pp. 52 sqq. e 90-91.

⁴⁹ Cf. G. RONNET, *Sophocle, Poète Tragique*, p. 243.

objectivo do seu plano, o jovem evidencia os primeiros sinais (exteriores) de compaixão e arrependimento:

ἀλγῶ πάλαι δὴ τὰπὶ σοὶ στένων κακά.

Já há muito que sofro, gemendo com os teus males.

(v. 806)

Envergonhado com a situação que ele próprio criara, ainda consegue camuflar o seu sofrimento, arrependimento e hesitação com a ambiguidade de algumas das suas respostas (vv. 775; 779-781; 812). Até que a sua promessa de ficar e de não abandonar Filoctetes se afigura como a sua primeira atitude inequívoca:

.....ἐμβάλλω μενεῖν.

...Aqui tens a [minha mão] como garantia de que vou ficar.

(v.813).

A plateia, aprioristicamente, lê arrependimento na expressão do jovem. Mas, lembrando-se que a verdade tem servido de disfarce à pérfida mentira, teme. E o seu temor recrudescer, quando ouve o coro a instigá-lo a agir, num "canto de sedução e traição"⁵⁰:

πρὸς τί μενοῦμεν πράσσειν;

Qual a razão para tardarmos a agir?

(v. 836)

Irá Neoptólemo abandonar o protagonista e deixá-lo mais só do que antes? Peremptoriamente, o jovem rejeita tal hipótese, invocando algo que, de forma dispersa e equívoca, havia sido dito antes: o arco sem o seu dono não era suficiente (vv. 839-840). Como poderia ter Neoptólemo conhecimento desta premissa oracular, se Ulisses nunca a confirmara de forma evidente e se as palavras do

⁵⁰ Cf. K. REINHARDT, *Sophocle*, p. 238. Para uma análise circunstanciada desta ode coral, vide, *infra*, pp. 90 sqq. e 125 sqq..

mercador — neste particular coadunam-se com as do jovem — faziam parte de uma fraude montada pelo Cefalénio? A resposta é simples e já a propusemos, como solução, para os vv. 191 sqq.: Neoptólemo, embora não tendo um conhecimento exacto dos termos do oráculo, tinha um conhecimento indirecto, elaborado com base no que ouvira, de forma não sistemática, no acampamento grego. E é este facto que justifica a *décalage* de conhecimento entre o jovem e o público, que, *pari passu*, vai unindo os desencontrados rumos da intriga.

Apesar de Neoptólemo ter assumido uma posição inequívoca, o coro insiste na necessidade de acção, como que a sublinhar a mudança de atitude do jovem, que lhe impõe silêncio, mal vê que Filoctetes desperta. De imediato, o protagonista propõe, confiante — Neoptólemo tinha cumprido a sua promessa —, que não mais se retarde a partida.

Ironicamente, o movimento, mal iniciado, é de novo interrompido, agora, por uma *agonia mental* de Neoptólemo⁵¹, que deixa o público apreensivo. O jovem, envergonhado com o seu comportamento, inicia uma lenta e dolorosa confissão, que, no paroxismo da angústia, o conduz à revelação da verdade⁵²:

οὐδέν σε κρύψω· δεῖ γὰρ ἐς Τροίαν σε πλεῖν,
πρὸς τοὺς Ἀχαιοὺς καὶ τὸν Ἀτρειδῶν στόλον.

*Nada te ocultarei. Necessário é que navegues para Tróia,
para junto dos Aqueus e da frota dos Atridas.*

(vv. 915-916)

O auditório, denotando crescente compaixão pela situação de Filoctetes — traído e desprotegido —, fica na expectativa de novas atitudes do filho de Aquiles, regeneradoras da sua verdadeira φύσις.

Mais aliviado, o jovem, ainda em posição de força, porque de posse do arco, empreende um novo plano, alicerçado na, já sugerida, *persuasão*.

⁵¹ De novo, um mesmo *movimento*, em momentos distintos, apresenta uma inversão no comportamento e reacção das personagens (cf. vv. 465 sqq. vs 635 sqq.; e, agora vv. 730 sqq. vs 895 sqq.). Para um estudo mais pormenorizado do *movimento psicológico* de Neoptólemo, cf. *infra*, pp. 57 sqq..

⁵² A revelação é feita de forma lenta, porque Neoptólemo sofre duplamente: pela culpa em si e, depois, pela sua revelação.

2. 2. 2. A PERSUASÃO MESCLADA DE FORÇA.

Este novo método é activado em cinco momentos diferentes e interpretado por todas as personagens que contracenam com Filoctetes. As primeiras quatro tentativas apresentam-se mescladas de força e, por isso, esbarram na obstinação de um Filoctetes que, mesmo desprotegido e na desgraça, não cede. A última, feita já estando ele investido da força do seu arco, é a que, paradoxalmente, mais perto fica do êxito. Mas já era tarde. O protagonista, ferido na sua honra, era um homem descrente.

Numa cena de grande movimentação psicológica, em que, a sublinhar o dilema do jovem, os verbos "dizer" e "fazer" se alternam e cruzam, Neoptólemo "diz", mas não "faz"⁵³. Quando revela a sua perfídia, o público ainda espera que o jovem, a fim de se reabilitar totalmente, devolva o arco. Mas não. Neste momento, ele ainda continua dividido entre o *ser* e o *dever*:

.....τῶν γὰρ ἐν τέλει κλύειν
τό τ' ἔνδικόν με καὶ τὸ συμφέρον ποεῖ.

.....*Que obedeça aos que detêm o poder
impõem-mo justiça e proveito.*

(vv. 925-6)

E é nesta situação conflituosa que intenta demover Filoctetes da sua (natural) obstinação. Pouco convencido, talvez, da eficácia das suas palavras e do seu plano, emprega frases friamente impessoais e imperativas (vv. 915-16; 921-2), suavizadas por vagas referências à libertação do mal que o apoquentava e à conquista futura de Tróia.

Traído e indignado, Filoctetes expelle toda a sua cólera e rancor, numa *rhexis* em que, por duas vezes, pede ao jovem, refugiado num perturbado silêncio, que lhe devolva o arco⁵⁴. Tenso, o público aguarda pelo reatamento da comunicação que, entretanto, se rompera. Contudo, o jovem, angustiado, refugia-se num lamentoso

⁵³ Quando Neoptólemo *diz* a verdade, no v. 915, o verbo "partir", fulcro do movimento da acção, perde toda a sua ambiguidade. Cf. *infra*, cena antistrófica, p. 34.

⁵⁴ O ódio que unira os dois destinos contra os Atridas (ficticiamente, no caso de Neoptólemo), agora, separa-os.

Para um estudo mais circunstanciado desta *rhexis*, vide, *infra*, pp. 59 sqq..

diálogo de contrição com o coro e, no limite do arrependimento, adivinha-se que vai ceder. Mas a entrada inopinada de Ulisses frustra todas as expectativas e esperanças e à comisseração dos espectadores junta-se, agora, o temor.

Arrogante, o Cefalénio começa a interpretar uma tentativa de *persuasão pela força*, ao longo da qual utiliza, tal como tinha feito Neoptólemo, expressões impessoais e imperativas (δεῖ (v. 982), πορευτέα (v. 993), πειστέον (v. 994)). Apesar de acrescentar novos dados ao que o jovem dissera — a sua presença em Tróia, que o cumulará de honras, foi determinada pelos deuses⁵⁵ —, a proposta de Ulisses não tem melhor êxito que a do filho de Aquiles. Dois motivos simples: é perpetrada pelo mais odioso dos mortais e é menos persuasiva e mais compulsiva que a de Neoptólemo.

Sentindo-se ameaçado, Filoctetes rejeita decididamente as pretensões de Ulisses e, desesperado, intenta suicidar-se, no que é impedido, pelo uso da força. Novo *movimento inacabado* que concita ἔλεος e φόβος entre os espectadores, que, dada a desproporção de forças, temerosamente perguntam: irá Ulisses obrigar Filoctetes a entrar no barco e, depois, levá-lo, contra sua vontade, para Tróia? Inesperadamente, o Cefalénio abandona este previsível plano, argumentando que a presença do herói, afinal, não era necessária e que o arco, por si, bastava. Será, apenas, chantagem para espicaçar o seu orgulho e o levar a ceder? Ou a ambição de glória de Ulisses tê-lo-á levado a deixar cair o plano, que se afigurava mais do que certo, de levar o Maliense com o seu arco? As dúvidas, agora levantadas, assentam na ambiguidade do prólogo, que se prolonga por toda a peça. A ser certa a primeira hipótese — o público talvez se inclinasse para esta solução! — isto significava que o que o Mercador dissera, entre mentiras, era verdade: a *persuasão* é o único método que se deve utilizar para conduzir Filoctetes, com o arco, a Tróia. A segunda hipótese, por seu turno, relembra as palavras que Ulisses proferira no prólogo e que conferiam lugar de destaque à arma.

O Cefalénio apronta-se para partir e, num momento de rara intensidade dramática, Filoctetes parece baquear:

οἴμοι· τί δράσω δύσμορος;

⁵⁵ Cf. H. D. F. KITTO (*Form and Meaning*, p. 123) afirma que a importância destes dados é meramente estrutural: servem apenas para prevenir o público para as revelações finais — mais circunstanciadas —, feitas por Neoptólemo e Hércules.

Ai de mim! Que hei-de fazer, infeliz que sou ?

(v. 1063).

Mas, refazendo-se, busca auxílio no taciturno Neoptólemo⁵⁶, que evidenciava sintomas de arrependimento, e no coro, que acaba por ficar, numa manifestação de compaixão do jovem, que, entretanto, sai com Ulisses para, juntos, prepararem o regresso a Tróia. Aos coreutas é incumbida a tarefa de, neste intervalo de tempo, fazerem uma outra tentativa de persuasão.

Mais só e desamparado, Filoctetes apresentava-se mais vulnerável, pelo que se afigurava que o assalto à sua obstinação seria mais fácil que os anteriores. Num patético *Kommos*⁵⁷, que aumenta a tensão e expectativa do público, os coreutas, com um lógico e persuasivo discurso que contrasta com o emotivo e desmembrado do Maliense, ainda tentam. Mas em vão, porque o protagonista, nos pares antitróficos, acabaria por inviabilizar qualquer comunicação. E, assim, "o que se desenvolve melodramaticamente não é a oposição de indivíduos distintos, mas o dilaceramento interior de um só homem; não são duas vozes que alternam, mas uma só que oscila entre lamentação e rejeição."⁵⁸

Entretanto, no epodo restabelece-se a comunicação e, com ela, a possibilidade de o protagonista vir a ceder aos insistentes pedidos dos marinheiros. Mas, afinal, o que ressalta é uma irreconciliável luta entre "partir" e "ficar", que sublinha a inalterável obstinação do protagonista, que, assim, assume o seu destino — mais trágico do que anteriormente — com um patético e impressionante οὐδέν εἶμι (v. 1216: *Nada sou*).

Será de afirmar, como o faz G. RONNET⁵⁹, que este *Kommos* é privado de profundidade trágica e só serve para desvendar um pouco mais o carácter do protagonista? Tal concepção, a ser correcta, invalida o efeito emocional que o *retorno à caverna*, símbolo de um regresso (mais trágico) à solidão, terá tido sobre o auditório.

⁵⁶ Para uma análise do silêncio desta personagem, cf. *infra*, p. 62.

⁵⁷ Não podemos concordar com G. RONNET (*Sophocle, Poète Tragique*, p. 247), quando afirma que a situação só é trágica aos olhos de Filoctetes e que Sófocles, desta forma, oferece "um bom pedaço de lirismo gratuito" ao público. Cf. *infra*, pp. 94 sqq. e 133 sqq..

⁵⁸ Cf. K. REINHARDT, *Sophocle*, p. 244.

⁵⁹ G. RONNET, *Sophocle, Poète Tragique*, p. 247.

Ironicamente, no momento em que o isolamento se torna abissal, a salvação apresenta-se mais próxima⁶⁰. Neoptólemo, que vivera intensamente o conflito gerado na irredutibilidade das posições de Ulisses e Filoctetes, reassume-se e volta, para reparar a falta que cometera no passado.

Numa "cena antistrófica" do prólogo e do quadro da confissão de Neoptólemo (vv. 895-974)⁶¹, o público, surpreso e tenso, assiste a uma discussão em torno da diferença conceptual entre τὸ δίκαιον e τὸ σοφόν, onde proliferam novamente os verbos "dizer" e "fazer". Antes (vv. 895-974), Neoptólemo *dissera* (a verdade), mas *não fizera*; agora, a sua intenção é, para além de confirmar a verdade, *fazer*, isto é, devolver o arco.

Tentando impedi-lo, o Cefalénio desembainha a espada. Acto contínuo, Neoptólemo repete o gesto, exteriorizando, assim, a sua inequívoca rejeição da *voz de Ulisses*, que até então o tinha apoquentado. Com este *movimento (outro) inacabado* — Ulisses cobardemente retirara-se —, o jovem desperta a simpatia do público, que, entretanto, o vê a fazer uma outra tentativa de persuasão:

.....βούλομαι δέ σου κλύειν
πότερα δέδοχταί σοι μένοντι καρτερεῖν,
ἢ πλεῖν μεθ' ἡμῶν.....

.....*Quero que me digas qual das decisões
acabas de tomar: ficar e ser perseverante
ou navegar connosco?.....*

(vv.1273-1275)

De novo falha, porque Filoctetes teme ainda que as suas palavras sejam falsidade camuflada de lealdade. Só a devolução do arco — símbolo, agora, de uma amizade traída — permite confirmar a mudança de Neoptólemo aos olhos do filho de Poiante e, assim, restaurar a anterior confiança e amizade.

⁶⁰ Cf. K. REINHARDT, *Sophocle*, p. 245.

⁶¹ No párodo, estas duas personagens também entram juntas em cena. Só que, enquanto ali quem comandava os acontecimentos era Ulisses, aqui é Neoptólemo. A expressão "cena antistrófica" de H. D. F. KITTO (*Form and Meaning*, p. 126) foi por nós aproveitada para esta cena, porque a proliferação de verbos de *dizer* e *fazer* relembra a "cena da confissão" (v. 895-974). Cf. R. P. WINNINGTON — INGRAM, *Sophocles. An Interpretation*, p. 288.

Com um *movimento paralelo*⁶² ao do v. 974, Ulisses entra surpreendentemente em cena e tenta impedir que o gesto da entrega se concretize. Desta vez, porém, o *movimento conclui-se* e ele fica desprotegido, à mercê do ódio incontido de Filoctetes, que só não arremessa uma frecha infalível, porque Neoptólmo se interpõe. O jovem, que atingira o cume da sua formação, já não se apresenta como "herói de tipo antigo, de carácter inflexível e que tem por lei fazer bem ao amigo e mal ao inimigo"⁶³.

Deste movimentado confronto, nasce uma nova correlação de forças — Ulisses sai derrotado, Filoctetes vencedor e Neoptólmo fortalecido na sua φύσις —, que, satisfazendo o sentido de justiça do auditório, nos autoriza a falar de φιλανθρωπία⁶⁴.

O fim definitivo do *dolo*⁶⁵, consumado nesta cena, traz, em si, um novo (verdadeiro) relacionamento, que exclui automaticamente a *persuasão pela força*. Então, na qualidade de amigo (agora, verdadeiro), o jovem faz uma derradeira tentativa para demover Filoctetes da sua obstinação, revelando-lhe os termos do oráculo de Heleno: de livre vontade, ele deve partir para Tróia, onde será curado e obterá a fama e glória com a destruição da cidade. E acrescenta:

ταῦτ' οὖν ἐπεὶ χάτοισθα, συγχῶρει θέλων·

Agora, uma vez que tens conhecimento de tudo, cede de boa vontade.

(v. 1343)

Este convite sem veladas intenções, deixa o protagonista de tal forma perturbado e confuso (οἴμοι, τί δράσω; / *Ai de mim! que hei-de fazer?*, v. 1350) que os espectadores são levados a pensar que, por fim, ele cederá. Mas, expectativa gorada:

⁶² O. TAPLIN (*G. T. A.*, pp. 132-133) sublinha o paralelismo destas duas entradas. Nos vv. 974 e 1293, Ulisses entra inopinadamente para impedir a entrega do arco (a entrada a meio do v. 974 sublinha a brusquidão com que é feita a incursão); nos vv. 977 e 1295, Filoctetes, antes de ver Ulisses, reconhece-o pela voz. A única diferença entre estas cenas está em que, no primeiro caso, Ulisses impediu a devolução do arco e agora foi impotente para o fazer.

⁶³ Cf. J. RIBEIRO FERREIRA, *O drama de Filoctetes*, p. 109 e n. 1.

⁶⁴ Cf. Arist. *Po.* 1453 a 1-4, 1456 a 19-21.

⁶⁵ Embora digamos que o dolo termina aqui, há uma mentira que persiste e que será aproveitada por Filoctetes (que a desconhece) em seu proveito: a promessa de Neoptólmo de levar o protagonista para casa fora feita com o intuito de conquistar a sua amizade, para, depois, mais facilmente lhe usurpar o arco.

ao lembrar-se que o cumprimento do oráculo significava uma ajuda àqueles que o seu pé tanto odiava (v. 1377), rejeita liminarmente tal hipótese e relembra a promessa que Neoptólemo lhe havia feito antes:

μη δῆτα, τέκνον· ἀλλ', ἅ μοι ξυνώμοσας,
πέμψον πρὸς οἴκους.....

*De forma alguma, filho! Antes, como me prometeste,
leva-me para casa.....*

(vv. 1367- 1368)

Confrontado com a renitência do protagonista, Neoptólemo confessa-se impotente para o demover e acede ao seu pedido, com uma expressão de resignação, que, de outras vezes, fora utilizada para fins dolosos⁶⁶:

εἰ δοκεῖ, στείχωμεν.....

Se queres, partamos.....

(v. 1402)

O auditório, confuso com os sucessivos movimentos e contra-movimentos, interroga-se se a recorrência destas palavras não ocultaria alguma surpresa.

2.3. A *LYSIS* HUMANA VS *LYSIS* DIVINA

O contingente e ambíguo plano do *homo machinator* ruira. Alicerçado na mentira e engano, este μηχάνημα não tivera em conta a obstinação de Filoctetes e o orgulho de Neoptólemo. O jovem, em harmonia com a sua verdadeira φύσις, inviabilizara a continuação do logro, ao utilizar a persuasão como único meio para demover o protagonista. Em vão, porque a solidão de Lemnos transformara o Maliense num homem selvagem e exacerbara de tal forma o seu ressentimento e ódio para com os Atridas que a sua recusa se apresenta irredutível. A única

⁶⁶ Cf. vv. 526 e 645. Os descontraídos sentidos do verbo "partir", que, no v. 915, perdera a sua ambiguidade, diluem-se na vontade inequívoca das duas personagens de regressar a casa.

*solução*⁶⁷ está no movimento — já encetado, mas nunca concluído — de regresso a casa. Com ele, atinge-se o "cume humano da tragédia"⁶⁸.

Numa passagem em tetrâmetros, que denota a dificuldade e fadiga do movimento⁶⁹ e estimula emoções entre o auditório, os dois homens iniciam a sua retirada, por entre hesitações e temores, denunciados pelas sucessivas *antilabai* e interrogações. Perplexos, os espectadores, ao aperceberem-se que o movimento não era simulado⁷⁰, sentem um misto de alívio e frustração: *alívio*, porque Filoctetes, finalmente, era compreendido e ouvido; *frustração*, porque a promessa de glória e fama prevista no oráculo e no mito se inviabilizava com este movimento. Mas eis que, *ex machina*⁷¹, Hércules aparece e culmina a *surpresa* nesta peça que abunda em *inesperado*⁷². A acção, depreende o público, não dependia só da vontade do homem⁷³.

Indubitavelmente, Aristóteles, com o seu parecer sobre as intervenções divinas nas tragédias, condicionou a opinião de alguns críticos que analisaram este artifício, em *Filoctetes*:

.....φανερὸν οὖν ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ μύθου συμβαίνειν, καὶ μὴ ὥσπερ ἐν τῇ Μηδείᾳ ἀπὸ μηχανῆς.

⁶⁷ "Solução" é a palavra que traduz o conceito aristotélico λύσεις (cf. Arist. *Po.* 1455 b 24-32; 1456 a 7-10).

⁶⁸ Cf. R. LAURENTI, "Interpretazione del Filottete di Sofocle", p. 53

⁶⁹ Cf. D. B. ROBINSON, "Topics", p. 41.

⁷⁰ A sensação de finalidade deste movimento apresentava a teimosia de Filoctetes como justificável e natural e a crueldade dos gregos como abominável. Cf. D. B. ROBINSON, "Topics", p. 53.

⁷¹ Das peças existentes de Sófocles, esta é a única que tem um *deus ex machina*. O recurso às teofanias, como meio de os tragediógrafos resolverem situações insolúveis, foi criticado pelos antigos (cf. P. *Cra.* 425 d; Arist. *Po.* 1454 a 37 — 1454 b 6; Antífanos, fr. 191. 13-16 K).

Para um estudo da crítica que Aristóteles faz de μηχανή, vide M. F. SOUSA E SILVA, *Crítica do Teatro*, sobretudo, pp. 156-168. Não discutimos aqui, porque não pertinente para a exposição, se Hércules saiu da caverna (*deus ex antro*: cf. W. J. WOODHOUSE, "The Scenic Arrangements", *JHS* 32 (1912) 248) ou se apareceu sobre o telhado (WEBSTER, p. 156), numa plataforma.

⁷² Cf. D. SEALE, *Vision and Stagecraft*, p. 45.

⁷³ Cf. K. REINHARDT, *Sophocle*, p. 249.

.....É evidente que a solução de qualquer acção deve derivar da própria acção e não, como na Medeia, de uma intervenção divina *ex machina*.

(Po. 1454a 37 — 1454b 1).

Assim, I. M. LINFORTH e H. D. F. KITTO⁷⁴ consideram que o *deus ex machina* é arbitrário e contraria a lógica da acção. Nós, contudo, entendemos que esta intervenção, ao solucionar uma situação que os homens tornaram insolúvel, se encaixa perfeitamente no todo dramático. O oráculo, revelado entre mentiras e traições, impunha que, pela persuasão, Filoctetes fosse levado até Tróia e auxiliasse os seus inimigos, em troca da cura e da glória. Situação insustentável esta: "a ferida do seu pé podia ser curada, mas nunca a da alma"⁷⁵. Ceder era, por isso, impossível, porquanto contrariava a φύσις do protagonista; deixar o oráculo por cumprir, por seu turno, contrariava a estrutura e lógica da intriga. Desta forma, a *solução mecânica* impunha-se.

Ao empreender a persuasão divina⁷⁶, Hércules, numa unidade estreita com a acção — ele é o amigo e fora o possuidor do arco —, salva a consistência do *ethos* do protagonista, que vai cumprir as determinações divinas, sem se submeter aos Atridas⁷⁷. Assim, faz-se a ponte, de forma verosímil e conveniente, entre o resultado da acção dramática e os dados do mito.

O discurso de Hércules estrutura-se em três partes: o apelo a Filoctetes para que se detenha e atente nas suas palavras, (vv. 1409-1418); o conteúdo das decisões de Zeus (vv. 1419-1444); o apelo à partida (vv. 1449-1451). Na segunda

⁷⁴ Cf. I. M. LINFORTH, "Philoctetes: the play and the man", pp. 150-1; e H. D. F. KITTO, *Form and Meaning*, pp. 130 sqq.

Contestando as opiniões destes autores, H. MUSURILLO (*The Light and the Darkness*, p. 118; 127) é de opinião que o aparecimento de Hércules não vai contra o ritmo da tragédia, porque a redenção de Filoctetes já tinha sido preparada pela amizade e simpatia de Neoptólemo. Assim, segundo o autor, psicologicamente, não há violência no *deus ex machina* e a cena final aparece estruturalmente integrada no todo da intriga.

⁷⁵ Cf. I. M. LINFORTH "Philoctetes: the play and the man", p. 156.

⁷⁶ Autores há que consideram que a fala de Hércules não é persuasiva, mas compulsiva (cf. I. M. LINFORTH, "Philoctetes: the play and the man", p. 150; D. B. ROBINSON, "Topics", p. 53; W. SCHMIDT, *Der Deus Ex Machina bei Euripides*, Tübingen, 1963, p. 94). A apoiar a nossa tese, vide H. MUSURILLO, *The Light and the Darkness*, p. 127; R. P. WINNINGTON-INGRAM, *Sophocles. An Interpretation*, p. 299 sqq.; V. LEINIEKS, *The Plays of Sophocles*, pp. 174-175.

⁷⁷ Cf. W. SCHMIDT, *Der Deus Ex Machina bei Euripides*, p. 105.

parte, a que mais nos interessa, Hércules, para além da referência ao oráculo (mais circunstanciada e completa) e de uma admoção à εὐσέβεια, augura a Filoctetes um destino idêntico ao seu:

καὶ σοί, σάφ' ἴσθι, τοῦτ' ὀφείλεται παθεῖν,
ἐκ τῶν πόνων τῶνδ' εὐκλεᾶ θέσθαι βίον.

*Também tu, fica a saber, deves experimentar o mesmo:
depois destes sofrimentos, alcançar uma vida gloriosa.*

(vv.1421-1422).

Depois dos sofrimentos, a glória: *per aspera ad astra*.

Com esta inequívoca certeza, depois das muitas ambiguidades do *plano humano*, o protagonista, sem relutância, cede e consente em partir, não sem que, antes, se despeça dos seus companheiros de solidão.

O convite final do coro (sem ambiguidade) encerra a cadeia do movimento da peça e estabelece a reintegração social e política de Filoctetes⁷⁸, que, ao satisfazer o sentido da justiça do público, o deixa mergulhado numa alegria incontida:

χωρῶμέν νυν πάντες ἄλλεῖς.

Partamos então todos juntos.

(v. 1469)

Só agora as palavras de Neoptólemo, pronunciadas no párodo (vv. 190-199) e, mais tarde, nos vv. 1326-1328, adquirem plenitude: foi por vontade divina que estes sofrimentos atingiram Filoctetes, a fim de que, só no momento oportuno, tomasse Tróia.

A terminar, diremos que a expectativa deriva da incerteza do público, quanto às determinações oraculares e ao plano da acção, e é estimulada por movimentos

⁷⁸ J. RIBEIRO FERREIRA (*O drama de Filoctetes*, pp. 113-116), estabelecendo um paralelo com o mito do progresso humano do *Protágoras* de Platão (319 a; 322 b - 324 a), considera que a nova visão que Neoptólemo, mais maduro, fornece da sociedade a Filoctetes, a par do apelo final de Hércules, é fundamental para que a misantropia e misologia do protagonista esmoreçam e, assim, se processe a sua reintegração social e política.

simulados e inacabados (de personagens e objectos), que se repetem, contrastam ou invertem. Sistematizando, mencionaremos movimentos com inversão de atitude ou situação (vv. 465 sqq. ~ 635 sqq.; 526 sqq. ~ 640 sqq.; 730 sqq. ~ 881 sqq.; 1 sqq. ~ 1222 sqq.); movimentos interrompidos por agonias (vv. 730 ~ 895); gestos inacabados (vv. 660 sqq.; 1001; 1259; 1299); o movimento do arco (vv. 654 (1ª referência); 776; 1299); entradas que se reflectem (vv. 974 ~ 1293; 1 sqq. ~ 1222 sqq.); saídas (vv. 675-720; 1081; 1217; 1257; 1305); e, a culminar o crescendo da expectativa, as duas λύσεις.

Paradoxalmente, numa peça de sofrimento individual, o esperado estatismo cede lugar ao movimento, causa de emoção e tensão.

3. SILÊNCIO DRAMÁTICO: principal foco de movimentação psicológica.

φησὶν σωπῶν
O seu silêncio diz tudo.
E. Or. 1592.

O silêncio dramático — à parte o que apenas ocorre com finalidades espectaculares e o que importa, tão-só, para a estruturação da intriga — tem potencialidades expressivas e emotivas que se equiparam — por vezes, até superam — às da palavra e da acção¹. Ao estatismo físico, implicado pela maior parte destes momentos taciturnos, corresponde uma *movimentação do foro psíquico* da personagem muda, que estimula e concentra a atenção dos espectadores² e das personagens que, ora o interpretam, ora o preenchem com longas *rheseis* ou movimentados diálogos.

Ao escolhermos Eurípides para ilustrar a abertura do nosso capítulo, pretendemos, por um lado, sublinhar o *carácter falante* do silêncio e, por outro, deixar perceber, à partida, que a utilização desta técnica não se circunscreveu a

¹ Quintiliano (*Inst.* 11. 3. 157-8), relevando o valor expressivo do silêncio, afirma que este já se encontra em Homero (Cf. *Od.* 11. 561 sqq.; *Il.* 1. 512; 9. 695).

² L. WINNICZUK ("Il silenzio como elemento teatrale", in *Studi Classici in Onore di Q. CATAUDELLA*, II, Catania, 1972, p. 106) expressa-se em termos idênticos: "O que fica em silêncio pode permanecer *imóvel*, e esta *imobilidade* fala ao espectador com uma força semelhante ao *movimento* ou *gesto*, que é uma expressão das emoções internas". Sobre a motivação psicológica do gesto, cf. Arist. *Po.* 1447 a 26-28, e *infra*, p. 69-70 e n. 30; Quint. 11. 3.88 sqq.; Cic. *de orat.* 1. 18; *Orat.* 55.

Ésquilo, como o evidenciou Aristófanes³. Em *Rãs*, 911 sqq., este autor põe na boca de Eurípides a acusação de que Ésquilo abusava da utilização de figuras silenciosas para que o espectador ficasse sentado à espera que a personagem taciturna emitisse uma palavra, enquanto a acção se desenrolava. Não obstante esta crítica perspicaz, Dioniso, árbitro na contenda, deixa escapar a opinião de que estes instantes de expectativa e de *suspense*, resultantes do silêncio prolongado⁴, não eram tão grande defeito como a tagarelice descomedida:

ΔΙ. ἐγὼ δ' ἔχαιρον τῆι σιωπῇ, καί με τοῦτ' ἔτερπεν
οὐχ ἦττον ἢ νῦν οἱ λαλοῦντες.....

Dion.: *Eu deleitava-me com esse silêncio e isso divertia-me
não menos que os tagarelas de hoje.....*

(*Ra.* 916-17)

E se, em Ésquilo, o mutismo das personagens se apresentava, aqui e ali, menos espectacular e mais trabalhado, o de Sófocles era-o sempre, não sendo fácil de apodar, tão-só, como πρόσχημα τῆς τραγωιδίας (*Ra.* v. 913: *ornamento de tragédia*), porque, menos demorado, era psicologicamente motivado, estruturalmente adequado e profundamente expressivo⁵.

Em *Filoctetes*, Neoptólemo, porque foco da luta entre o interessado Ulisses e o obstinado protagonista, vive um conflito interior, que o torna uma personagem taciturna, sobretudo a partir do momento em que a agonia física de Filoctetes o abala, obrigando-o a reassumir a sua verdadeira φύσις e abandonar o pérfido plano

³ Eurípides, apesar de aqui estar com o dedo acusador em riste, não se eximiu à utilização desta técnica dramática. Cf., por exemplo, *Tr.* 1123 sqq.; *HF* 1153 sqq.; *Or.* 459 sqq.; *Hipp.* 288 sqq.; 909 sqq..

⁴ Para uma análise mais detalhada deste passo, cf. M. F. SOUSA e SILVA, *Crítica do Teatro*, pp. 191-196.

A este testemunho aristofânico, acrescente-se *Vita Aeschyli*, § 6 e *Schol. A. Pr.* 436, que confirmam esta propensão de Ésquilo para a introdução de personagens mudas. Cf. ainda os silêncios de Atossa, (*Pers.* 247-290); de Cassandra (*A.* 781-1072); e de Prometeu (*Pr.* 1-89).

⁵ Recordem-se os angustiados silêncios de Eurídice, Dejanira e Jocasta, que, seguidos de uma saída de cena precipitada, provocam agoirenta inquietude no palco e mergulham o auditório numa ânsia profunda (cf. *Ant.* 1192-1246; *Tr.* 749-814; *OT* 1073 sqq.). A estes acrescentem-se os silêncios desesperado de Electra (*El.* 1281-5), apiedado de Ulisses (*Aj.* 91-120) e obstinado de Édipo (*OC* 1271 sqq.).

de Ulisses (vv. 756 sqq.)⁶. Os seus impressionantes e repetidos silêncios são, por esse facto, "os mais falantes de todo o Sófocles"⁷.

Mas a técnica sofocliana, nesta peça, não se esgota nem coincide só com a introspecção desta personagem. O sofrimento de Filoctetes também é causa para o seu entrecortado e *espectacular silêncio* (vv. 730-867), que se cruza pontualmente com o do filho de Aquiles, protagonista ainda de outra breve cena de mutismo conjuntamente com o coro (vv. 225-231) que, instantes volvidos (vv. 865 sqq.), interpreta um *silêncio estrutural*⁸.

Depois desta breve introdução, passemos à análise, circunstanciada e enquadrada, destes momentos de grande *movimento psíquico*.

3.1. SILÊNCIO DE TEMOR E ESTUPEFAÇÃO (vv. 219 sqq.).

Antes de Filoctetes assomar à entrada da sua caverna, já o auditório e até as personagens estavam preparadas para o impacto da entrada deste δεινὸς ὀδύτης⁹. Aludira-se à chaga (vv. 7 e 173), aos farrapos com pus repugnante (vv. 38-39), ao estropiamento (vv. 206-7, 216), ao sofrimento (vv. 9-11, 206-9, 215-18), à sua brutalizante solidão (vv. 170-2, 183) e à escassez de meios de sobrevivência

⁶ J. RIBEIRO-FERREIRA (*O drama de Filoctetes*, p. 109) é de opinião que a reassunção da sua verdadeira φύσις, aqui iniciada (vv. 756 sqq), se faz com evolução. Amizade, benevolência e compreensão foram determinantes para que Neoptólemo, no final da peça, se nos apresentasse como o "esboço de um novo tipo de herói, que possui como principal atributo a *sophrosyne*, que é firme e justo, mas ao mesmo tempo benévolo e compreensivo, isento de *hybris* e símbolo de uma nova moralidade; que tem em conta a ajuda ao mais fraco, a amizade e a *eunoia*, e inclui um certo humanismo que o leva a ver, mesmo nos inimigos, pessoas humanas". Cf. também G. RONNET, *Sophocle, Poète Tragique*, p. 265.

⁷ Cf. O. TAPLIN, *G. T. A.*, p. 113.

⁸ Para a classificação dos silêncios, seguimos a terminologia de L. WINNICZUK, "Il silenzio como elemento teatrale". Assim, o *silêncio estrutural* (também o designa como *dramático*, p. 130) é aquele que, imposto pelo desenvolvimento da acção, se adequa à trama em curso (p. 127); o *silêncio espectacular ou estético* é o que procura explorar efeitos aparatosos, decorativos e espectaculares (pp. 107-120); por fim, o *silêncio psicológico*, é o que exprime — geralmente pela (in)acção — os sentimentos de uma personagem (pp. 121-127).

⁹ v. 147: *terrível caminhante*. DAWE corrige, desnecessariamente, a lição dos códices ὀδύτης para ἰδρυτής.

(vv. 174-5, 182, 186); e o coro, no último par antitrófico (vv. 201-218), relatara os ruídos, que denunciavam a sua paulatina e dolorosa chegada¹⁰.

Não obstante, o ansiado aparecimento do protagonista excede as expectativas. A uma sempre imperfeita descrição sucede a visão real e repulsiva, que concita estupefacção, temor e piedade: um homem brutalizado, coxo e coberto com peles de animais, que carregava um arco e evidenciava uma aparatosa imagem de degradação física¹¹.

Enquadrado por um cenário¹² que denunciava o primitivismo do seu *modus vivendi*, Filoctetes, ao aperceber-se da presença de marinheiros, solta um grito, mesclado de alegre surpresa e de angústia: ἰὼ ξένοι¹³. Público e actores atemorizam-se. O protagonista, esfuziante de alegria e, num primeiro momento,

¹⁰ Para um estudo mais detalhado deste canto coral, cf. *infra*, pp. 77 sqq. e 102 sqq.; e para a descrição da entrada de Filoctetes, vide D. B. ROBINSON, "Topics", pp. 39-41. Ressalve-se, contudo, que não advogamos, tal como este autor, que a entrada se faça pelo párodo (pp. 34 sqq.). É um facto que esta hipótese seria mais espectacular, mas causaria menor perplexidade e impacto. Além disso, a preponderância de palavras denotando som inviabiliza tal hipótese (cf. D. SEALE, *Vision and Stagecraft*, p. 31).

¹¹ Cf. I. M. LINFORTH, "Philoctetes: The play and the man", p. 108.

O problema da *convenção*, no teatro grego, levanta-se com esta nossa afirmação. Tal como D. B. ROBINSON ("Topics", p. 35) e D. SEALE (*Vision and Stagecraft*, pp. 25-28; 31-32), pensamos que é de postular, para esta peça, um grau relativamente elevado de realismo, tanto na actuação como na encenação. Para este último autor, "o seu exterior bárbaro e repulsivo é a óbvia negação da sua condição de grego e da sua civilização, bem como (...) do contacto humano, amizade e intrínseca dignidade" (p. 32). Também Eurípidés, duas décadas antes, em 431, tinha apresentado um Filoctetes coxo e andrajoso (cf. D. Chr. 59.5.), que não haveria de escapar à crítica mordaz de Aristófanes (*Ach.* 410 sqq.) que o apoda de *χωλοποιός* (*Ra.* 846). Ora, esta paródia só se compreende, se admitirmos uma representação realista, que não é descabida, numa peça finissecular, mesmo que de Sófocles.

Sobre o arrojo de Eurípidés na criação de tais personagens e sua imitação por Sófocles, vide M. F. SOUSA E SILVA, *Crítica do Teatro*, pp. 116 sqq. e, sobretudo, nota 18.

¹² Sobre o realismo do cenário, em cenas de campo, cf. *supra*, pp. 16-19.

¹³ v. 219: *Oh! estrangeiros*. Repare-se no impacto deste curto e impressionante *membrum* iâmbico no espírito dos ouvintes, que, porventura, terão ficado atemorizados. Segundo KAMERBEEK (p. 55) e WEBSTER (p. 86), estes breves versos iâmbicos (ou suas formas sincopadas) encontram-se em Sófocles, introduzindo, concluindo ou interrompendo passagens em trímetros (cf. vv. 730 sqq.).

insensível a esta reacção, dispara uma série de perguntas, no sentido de obter uma identificação, e formula um pedido, a fim de confirmar se de gregos se trataria¹⁴:

φωνῆς δ' ἀκοῦσαι βούλομαι.....

Quero ouvir a vossa voz.....

(v. 225)

À solicitação, Neoptólemo e coro respondem com um *silencioso recuo*, imediatamente compreendido e interpretado pelo protagonista:

.....καὶ μή μ' ὄχνωι
δείσαντες ἐκπλαγῆτ' ἀπηγριωμένον.

.....*Não fiquem receosos com medo de mim,
nem se atemorizem com o meu aspecto selvagem.*

(vv. 225-6)

Mas, ávido de contacto humano — ele é um homem só e privado de amigos (v. 227-8) —, insiste com patética ansiedade, traduzida por dois imperativos que pressupõem silêncio continuado dos seus interlocutores. O clima de expectativa, que, entretanto, se estendera ao auditório e rodeara Neoptólemo, chocado e constrangido com o que vira, desvanece-se tenuemente, com a tensa e fria resposta deste último, em contraste nítido com o efusivo calor das insistentes e prolongadas palavras do protagonista:

ἀλλ', ὦ ξέν', ἴσθι τοῦτο πρῶτον, οὔνεκα
Ἕλληνές ἐσμεν· τοῦτο γὰρ βούλει μαθεῖν.

*Pois então, estrangeiro, fica desde já a saber
que somos gregos, já que é isso que pretendes.*

(vv. 232- 233)

¹⁴ Se adoptarmos a sugestão de WEBSTER devemos considerar que, entre os vv. 219 e 230, Filoctetes desce vagarosamente de um plano mais alto — o da caverna — para aquele em que se encontra Neoptólemo.

Confundido e embaraçado, o filho de Aquiles não deixa escapar qualquer expressão de sentimento, ora de piedade ora de horror, e denota hesitação em dar início ao engano. O fosso que ele criara com o *movimento à retaguarda* mantém-se, no diálogo agora encetado. Alheado, porém, Filoctetes fixa toda a sua atenção na coincidência, acabada de confirmar, entre σχῆμα e φώνημα¹⁵, motivo para desassombrado contentamento, que prova, afinal, que o seu ressentimento para com os gregos não era tão profundo como o deixara entrever Ulisses. E a sua alegria, com indisfarçável excitação, espraia-se pelas recorrentes exclamações afectivas (vv. 234 (2); 242 (2); 243), pelas inumeráveis interrogações — algumas em assíndeto — (vv. 236; 237; 244; 249; 251-2), e pelos pontuais vocativos (vv. 236; 249) e exortação (v. 238); e, por fim, concentra-se no repetido φίλος, que aflora aos seus lábios (vv. 234; 237; 242 (2)), qual obsessão de quem vivera dez anos de solidão. Mais do que nunca, agora que tinha a inacreditável companhia de compatriotas, ele não podia deixar escapar esta hipótese de salvação¹⁶.

Taciturno, Neoptólemo vai acedendo, em lacónicas frases¹⁷ e a custo, às solicitações do protagonista sobre a identificação e motivo da viagem, até que, ainda timidamente, decide empreender o μηχάνημα de que Ulisses o incumbira (vv. 58 sqq.)¹⁸:

¹⁵ "aspecto" e "fala". Sobre o uso da *apóstrofe* para expressar alegria, cf. F. L. SHISLER, "Portroyal of joy in Greek Tragedy", *TAPhA* 73 (1942) 282-3.

A. A. LONG (*Language and Thought*, pp. 123-124), afirma que Sófocles usa o sufixo — μα, muitas vezes precedido de ὃ *exclamativo* para traduzir emoção. Aqui, ὃ φίλτατον φώνημα traduz a alegria de Filoctetes, ao ouvir a fala dos gregos.

Para o nome em — μα, usado em contexto idêntico, cf., ainda, *Aj.* 977, *El.* 1161, 1181 e 1225; *OT* 727, 950; *OC* 324-5, 863; e, nos outros tragediógrafos, cf. *A. Pr.* 613, *Cho.* 235-238; *E. Or.* 1082, *Alc.* 1133.

¹⁶ Ironicamente, σχῆμα (v. 223: *aspecto*) e φώνημα (*fala*), ambos gregos, quanto mais se apresentam a Filoctetes como sinais de salvação iminente, mais facilitam o empreendimento do engano por Neoptólemo, porque a confiança que se instala no espírito do Maliense lhe retira alguma lucidez.

¹⁷ Excepção feita às duas primeiras, cada uma das suas intervenções resume-se a um verso. Evidenciando este laconismo, E. FRAENKEL (*Due Seminari Romani di Eduard Fraenkel: Aiace e Filottete di Sofocle*, p. 49) chama a atenção para a fria *breuitas* dos vv. 239-41. Nas palavras deste autor, quando o jovem começa a dizer mentiras, os seus períodos são bem menos condensados.

¹⁸ Neoptólemo, depois de inumeráveis perguntas formuladas por Filoctetes, coloca aqui a sua primeira questão, por forma a convencer — o público sabe que é falso — o protagonista da sua total ignorância. Μηχάνημα está em marcha.

ἦ γὰρ μετέσχεσ καὶ σὺ τοῦδε τοῦ πόνου;

Então também tu participaste nesses trabalhos?

(v. 248)

Ao saber-se ignorado e proscrito, o protagonista, em contraste evidente com a alegria anterior, jorra toda a sua amargura, indignação e ódio, numa longa e visceral *rhexis*: é a linguagem de um homem magoado “que se liberta de rancores acumulados e de obsessões, alimentadas durante dez anos de doença, de solidão, de miséria. (...) O seu lamento segue um *movimento instintivo* e, na sua raiva em exprimir a sua desgraça e os seus ódios, na sua impaciência em obter a piedade, ele queria dizer tudo de uma vez”¹⁹. Assim sucedem-se exclamações patéticas (vv.254; 315-16), vocativos (vv. 260 (2); 268; 276; 284; 300; 307, 315), repetições (vv. 261/3; 276/8; 280/1; 289/292; 301/2), *enjambements* (vv. 263-4; 265-6; 266-7) e aliteraões (vv. 296-7).

Παθεῖν, com que se encerra o discurso, é o conceito que melhor resume a tonalidade da alocução deste μοχθηρός que, *in medias res*, evoca todo o seu passado, desde o dia em que ali fora deixado pelos Atridas: a solidão e rejeição²⁰, a doença²¹, a infelicidade e ódio²², a precaridade da sua existência²³. Como o tempo, as situações repetiram-se, ao longo de uma década:

ὁ μὲν χρόνος δὴ διὰ χρόνου προύβαινέ μοι.

¹⁹ Cf. D. DONNET, "Sophocle, Philoctète, 219-390. Structure et psychanalyse", *LEC* 53 (1985) 200. KAMERBEEK (p. 60), numa mesma linha de pensamento, afirma que esta *rhexis* constitui "um *quadro móvel* da condição passada e presente de Filoctetes". Nós acrescentaremos ainda que, a findar, há uma ténue esperança de futuro: o desejo de vingança.

²⁰ Cf. vv. 257; 265; 268-9; 273; 280; 301-4.

²¹ Cf. vv. 258-9; 266-8; 281; 292; 294; 299; 313; 316. Νόσος, geralmente, aparece em posição de destaque, ou no fim ou no início de verso, e, em dois momentos, surge personificada (vv. 266-8; 313). Esta personificação, bem como outras que povoavam Lemnos, era consequência da sua solidão.

²² Cf. vv. 254; 278; 290-1; 294; 308; 309; 311.

²³ Cf. vv. 272-274; 287-90; 291-99; 308; 309; 313.

Assim, dia após dia, se passava o meu tempo.

(v. 285)²⁴

A recorrência temporal traz, em si, a relembração do estatuto de ἄτιμος do protagonista²⁵, que, cada vez mais ressentido, vocifera toda a sua cólera contra os inimigos, em repetidos apelos à vingança:

.....οἷ' Ὀλύμπιοι θεοὶ
δοῖέν ποτ' αὐτοῖς ἀντίποιν' ἐμοῦ παθεῖν.

.....*Que os deuses olímpicos
lhes dêem, um dia, um sofrimento que vingue o meu.*

(vv. 315-316)

Face a este movimentado quadro patético, o público, comovido, interroga-se se Neoptólemo ainda terá coragem de seguir em frente com o pérfido plano de Ulisses. A dúvida, de imediato, dissipa-se: o jovem, que escutara em silêncio, abandona decididamente a hesitação, relutância e laconismo do início e, com fria ambição, aproveita as palavras finais do Maliense para equiparar dolosamente o destino de ambos (vv. 319-321). A aproximação prossegue com a história fictícia — hábil de retórica²⁶ —, onde *verdade e falsidade* se interpenetram, servindo aquela, ironicamente, de suporte a esta²⁷. Resulta daqui que a cólera

²⁴ Preferimos a lição dos códices (δῆ) à correção de WECKLEIN (vuv), adoptada por DAWE.

²⁵ Sobre o sentimento de ἀτιμία por parte do herói, vide B. M. W. KNOX, *The Heroic Temper*, pp. 29-30.

²⁶ Para T. B. L. WEBSTER (*An Introduction to Sophocles*, p. 155), esta fala de Neoptólemo "é uma obra-prima de cuidadosa e lógica construção".

O contraste entre este discurso racionalizado, com falsos detalhes patéticos, e a desorganizada e instintiva *rhexis* de Filoctetes tem evidentes implicações emocionais no auditório. Para evidenciar este contraste, D. DONNET ("Sophocle Philoctète, 219-390. Structure et psychanalyse", p. 203) contabilizou a ocorrência de vocativos em um e outro discurso, encontrando-os em maior número no de Filoctetes.

²⁷ A história de Neoptólemo, começada efectivamente no v. 331, é interrompida por Filoctetes, mal o jovem faz alusão à morte de seu pai, Aquiles. Este breve trecho de diálogo (verdadeiro) aumenta ainda mais o interesse do Maliense pelo relato (falso), que é retomado,

(ὀργή)²⁸, tópico central dos vv. 315-391, se transforma, paradoxalmente, no ponto de encontro destes homens²⁹, num elo de ambígua amizade:

ἔχοντες, ὡς ἔοικε, σύμβολον σαφές
λύπης πρὸς ἡμᾶς, ὧ ξένοι, πεπλεύκατε,
καί μοι προσάιδεθ' ὥστε γινώσκειν ὅτι
ταῦτ' ἐξ Ἀτρείδων ἔργα καὶ Ὀδυσσεύς.

*Portadores, como parece, de um sinal claro de dor,
até aqui navegastes, ó estrangeiros,
e de tal sorte harmonizais comigo que reconheço
que tudo isso é obra dos Atridas e de Ulisses.*

(vv. 403-406)

Neoptólemo, menos taciturno e mais esclarecido, fica na "odiosa posição de um falso amigo"³⁰ e, deste modo, prolonga o *riso silencioso* dos Atridas³¹.

no v. 343. Daí, o afirmar-se que a *voz real* deste intervalo do discurso se cruza e suporta a *voz fictícia* da narração. Cf. K. REINHARDT, *Sophocle*, p. 225. Gramaticalmente, ἐπεὶ γὰρ ἔσχε... (v. 331) depois da suspensão, provocada pelo οἴμοι de Filoctetes, continua com ἤλθόν με νηὶ... (vv. 343 sqq.).

Para um estudo da *história de Neoptólemo* e suas implicações na intriga, vide R. HAMILTON, "Neoptolemus Story in the Philoctetes", *AJPh* 96 (1975) 131-137, e *supra*, pp. 22-23.

²⁸ Para a definição desta emoção, que perpassa estes versos (vv. 324; 328; 368; 374; 389), vide Arist. *Rh.* 1378 a 30-1380 a 5.

A *sententia generalis*, que veicula o forjado ódio de Neoptólemo (vv. 389-90), ecoa aquela outra de Filoctetes, nos vv. 315-316. Para além deste valor, ela tem um outro formal e estrutural: indicar que uma fala finda e outra começa.

²⁹ A amizade entre eles aprofunda-se quanto mais falsa e artificiosa é a história de Neoptólemo.

³⁰ Cf. C. M. BOWRA, *Sophoclean Tragedy*, p. 274.

³¹ Cf. vv. 257-258. Agora que Filoctetes se sente seguro e começa a pensar que, com a ajuda possível destes compatriotas, o *riso de desprezo* dos Atridas findará, Neoptólemo perpetua-o e dá-lhe novo matiz.

3.2 SILÊNCIO SIMULACRO DE HESITAÇÃO? (vv. 468-526)

A revista dos heróis que se segue, ao dar uma visão sumária da sociedade nobre a que Filoctetes pertencera, faz com que os laços de amizade — sempre equívoca e irónica — se estreitem ainda mais entre o Maliense e o jovem. Além do mais, e a corroborar uma humanização progressiva, a sorte adversa de alguns dos que mais considerava — Ajax, Nestor, Antíloco, Pátroclo³² — apieda o protagonista³³ e, porque o seu destino se equiparava ao daqueles, fá-lo sentir-se um ἄτιμος, face aos deuses. A sua angústia e amargura traduz-se em duas interrogações assindéticas:

ποῦ χρῆ τίθεσθαι ταῦτα, ποῦ δ' αἰνεῖν, ὅταν
τὰ θεῖ' ἐπαινῶν τοὺς θεοὺς εὖρω κακούς;

*Como aceitar tudo isto, como aprová-lo, se, cada vez
que louvo as acções divinas, descobro que os deuses são maus?*

(vv. 451-452)³⁴.

Sem nada que o fizesse prever, este sentimento de ἀτιμία desloca-se para o plano humano, pois que, tal como de outras vezes³⁵, Filoctetes se vê na iminência de ser abandonado. Neoptólemo, num momento de franca e aberta simpatia, anuncia a sua partida para casa, com um cínico desejo:

.....καί σε δαίμονες
νόσου μεταστήσειαν ὡς αὐτὸς θέλεις.

³² Aquiles, Ajax e Antíloco também são enumerados por Menelau (E. Hel. 847-9) como vítimas da guerra de Tróia.

³³ A tristeza de Filoctetes associa-se a incredulidade e surpresa, traduzidas nas contínuas interrogações e nas interjeições de dor e espanto.

³⁴ Estas palavras não expressam impiedade. São tão-só um grito de dor de alguém que sentiu na pele uma inexplicável solidão. E, em tais circunstâncias, é usual encontrar uma personagem a responsabilizar a divindade pelo sofrimento humano.

Apesar de blasfemar (vv. 452; 1020), ele pede ajuda aos deuses (vv. 315-316) e acredita na sua justiça (vv. 1036-1039). Idêntica é a crítica de Hilos (S. Tr. 1266 sqq.), ao ver a agonia de Hércules. Cf. G. M. KIRKWOOD, *A Study of Sophoclean Drama*, pp. 264 sqq.

³⁵ Cf. vv. 310-311.

.....E que os deuses
te libertem da tua enfermidade, como tu próprio desejas.

(vv. 462-3).

Depois de uma pergunta em *antilabê* (v. 466), que denuncia o seu temor e perturbada angústia, o protagonista arranca do seu âmago uma patética e agitada *rhexis*. As preces, muitas assindeticamente ligadas, sucedem-se em catadupa, marcadas por um "movimento centrífugo" da 1ª para a 2ª pessoa, que impõe o sentido e a cadência do discurso³⁶. De forma sempre renovada, Filoctetes procura comover o coração do seu interlocutor. É a segunda vez que, talvez a prenunciar o seu futuro conflito interior, o jovem se vê assediado por alguém que o procura seduzir para a sua causa. KIRKWOOD, com grande sensibilidade crítica, afirma que "a fraseologia dos vv. 78-85 / 473-481 (pertencentes, respectivamente, a Ulisses e Filoctetes) é tão semelhante que o tragediógrafo parece ter pretendido sublinhar o contraste por reminiscência verbal"³⁷. E o constraste radica, essencialmente, nos fins a atingir, não nos meios para os conseguir: ambos reconhecem (ἔξειδα, vv. 79 / 474) a dificuldade em convencer o jovem; ambos relevam a nobreza de Neoptólemo (vv. 79 / 475); ambos o concitam a ser arrojado (τόλμα, v. 82; τόλμησον, v. 481); ambos pedem auxílio, durante parte de um dia (vv. 83 / 480); ambos referem a recompensa que, do arrojo, advirá (vv. 81 / 478).

Por fim, já na qualidade de suplicante, Filoctetes, conquistando a total simpatia e comiseração do público, implora gnomica e humildemente:

.....σύ σῶσον, σύ μ' ἐλέησον, εἰσορῶν
ὡς πάντ' ἄδηλα κάπικινδύνως βροτοῖς
κεῖται, παθεῖν μὲν εὔ, παθεῖν δὲ θάτερα.

.....tu, salva-me, tu, tem compaixão de mim, tendo em vista
que tudo é incerto e perigoso para os mortais,

³⁶ Cf. K. REINHARDT, *Sophocle*, pp. 230-1. I. M. LINFORTH ("Philoctetes: The play and the man", p. 113) refere que, neste *movimentado apelo*, o som e o sentido, em mudanças constantes de ritmo, reflectem a convulsão do espírito de Filoctetes.

³⁷ Cf. G. M. KIRKWOOD, *A Study of Sophoclean Drama*, p. 243-4 e nota 23.

quer se encontrem em situação favorável ou desfavorável.

(vv. 501-503)³⁸

Confrontado com duas vozes — a de Ulisses e a de Filoctetes —, que exigem movimentos que se opõem e excluem, que irá Neoptólemo decidir? Partir ... ficar? A sua missão, a prosseguir, é duplamente odiosa: engana não só um amigo, mas também um suplicante. A sua pretensão de partir fora simulada ou sincera? Estaria ele, dentro de uma linha concertada com o plano, a fazer bluff? Que estaria implícito nesta sua atitude? O público aguarda ansiosamente uma resposta. Expectativa gorada. Neoptólemo permanece imóvel e em silêncio e, em seu lugar, responde o coro.

Quando quebra o seu mutismo, o jovem, aumentando a tensão, dirige-se, em primeiro lugar, aos marinheiros e, só depois, acede a responder a Filoctetes com um relutante ἀλλ', εἰ δοκεῖ, πλέωμεν (v. 526: *Pois bem, se assim queres, façamo-nos ao mar*), que se mistura com o ambíguo e equívoco ὅποι... βουλοίμεσθα πλεῖν (v. 529: *para onde... gostaríamos de navegar*)³⁹. Enquanto o protagonista, aliviado, rejubila⁴⁰, o público, apreensivo, interroga-se sobre as verdadeiras intenções do jovem: serão o seu silêncio e laconismo indícios de indecisão e de comiseração ou tudo isto não passa de um *simulacro de hesitações*?

3.3. SILÊNCIO DE DOR vs SILÊNCIO DE EMBARAÇOSA ANGÚSTIA (vv. 730-820)

Quando, uma vez mais, se aprestava para partir, Filoctetes é acometido por aquele mal que, de tempos a tempos, o importuna (vv. 756-757)⁴¹. Num quadro patético que só encontra paralelo naqueloutro de *Traquínias*, vv. 971 sqq.⁴², ao

³⁸ Este apelo final, que termina com uma reflexão sobre a condição humana, é feito, à semelhança de toda a prece, com imperativos que se sucedem em assíndeto.

Por ser plausível e nos parecer mais expressiva que a lição dos códices (δελνᾶ), adoptamos à semelhança de DAWE, a emenda de WAKEFIELD (ἀδηλᾶ) para o v. 502.

³⁹ Sobre a ambiguidade desta e de outras passagens, vide G. M. KIRKWOOD, *A Study of Sophoclean Drama*, pp. 259 sqq..

⁴⁰ A alegria de Filoctetes traduz-se em exclamações assíndéticas que, em vez da esperada repetição, apresentam variação conceptual (φίλτατον... ἥδιστος... φίλοι).

⁴¹ Filoctetes já havia feito alusão a este facto, na longa *rhexis*, vv. 254-316.

⁴² J. ROMILLY (*L'Évolution du Pathétique d'Eschyle à Euripide*, p. 42) encontra ressonâncias entre estas duas cenas: o mesmo sono de alívio; as mesmas angústias; o mesmo demonstrativo para designar o mal (*Tr.* 987 e 1010 = *Ph.* 758 e 787); o mesmo

espectador é permitido *imaginar* o quanto sofrera o protagonista, nos dez anos de solidão, e *ver* Neoptólemo a interiorizar a terrível e degradante condição de Filoctetes.

Os cada vez mais intensos espasmos de dor, que alternam com momentos de maior lucidez, perturbam o espírito do protagonista e, como consequência, condicionam o *movimento discursivo*, que se apresenta soluçante e desmembrado. Daí, as numerosas e impressivas *antilabai*⁴³, os intermitentes silêncios e pausas⁴⁴ e as sensíveis variações rítmicas⁴⁵, que, associados aos inesgotáveis anacolutos, repetições, interjeições⁴⁶, exclamações, delírios, súplicas e invocações, espalham o pânico entre o público e estimulam ἔλεος e φόβος.

Durante alguns instantes de grande tensão e expectativa, traduzidos nas insistentes e apreensivas perguntas de Neoptólemo, Filoctetes evita, a todo o transe, explicar o seu imobilismo e silêncio. Haveria razões para tal atitude?... À

verbo (devorar) para o mal que os apoquentas (*Tr.* 987 = *Ph.* 745); o mesmo balbuciar exclamativo e inarticulado (*Tr.* 1010 = *Ph.* 745-6); o mesmo apelo à morte (*Tr.* 1013 = *Ph.* 748, 800). K. REINHARDT (*Sophocle*, pp. 234 sqq.), contudo, entende que estas analogias não têm nada de essencial, nem de intrínseco: a sua forma e o seu estilo opõem-se, identificando-se o primeiro passo com o período arcaico e o segundo com o tardio. A cena de *Filoctetes* é mais dialógica e referida à 2ª pessoa, mais livre, mais despida de ornamentos e mais movimentada. Para além disso, a dor de Filoctetes é "mais graduada, mais desenvolvida interior e exteriormente (...) ela, por si mesma, é drama".

Estes horrores físicos, que, em Sófocles, asseguravam o efeito trágico, não eram apresentados em palco, nem por Ésquilo nem por Eurípides. Cf. C. M. BOWRA, *Sophoclean Tragedy*, p. 374.

⁴³ Com carácter altamente emotivo, elas ocorrem nos vv. 753 sqq.; 810; 813 sqq.; 816 sqq..

⁴⁴ As pausas, os silêncios e reticências servem para criar um clima de tensão e de expectativa e concentrar a atenção nas personagens silenciosas. Para uma definição de ἀποσιώπησις, vide Quint. *Inst.* 9. 2. 54; e Cic. *de Orat.* 3. 53. 205.

⁴⁵ Nestes momentos de grande tensão, Sófocles apresenta o trímetro iâmbico com resoluções (vv. 740, 742, 745, 751, 758, 760, 767, 768, 777, 789, 791, 794 (2), 795, 797 (2), 800, 809, 815 (2), 817, 819), coloca na boca de Filoctetes um dímeter docmíaco (v. 782), e utiliza segmentos iâmbicos (vv. 732, 736, 739, 746) e iambos sincopados (baquios) para expressar agonia (vv. 750, 785, 787, 790, 796 (molosso), 804).

⁴⁶ Cf. vv. 732, 739, 744, 745-746, 754, 759, 785-786, 788, 790. H. C. AVERY ("Heracles, Philoctetes, Neoptolemus", *Hermes* 93,3 (1965) 288), vendo relações de paternidade em toda a peça, abusivamente vislumbra uma relação entre as interjeições do tipo παπαῖ e a palavra παῖ: "a fórmula é convencional, (...) mas dada a importância da relação pai/filho, Sófocles seguramente devia estar ciente do som destes gritos".

sua *agonia física* juntara-se, entretanto, uma *agonia mental*: o protagonista, porque sabia que ao paroxismo da dor sucedia sempre o sono, temia que, desvalido, o jovem o abandonasse, ou, pior ainda, Ulisses pudesse capturá-lo. Por isso, mal admite a sua terrível doença, dispara uma série de ansiosos pedidos, que procuram obstar a que o filho de Aquiles recue:

.....οἴκτιρέ με.

.....μή με ταρβήσας προδῶις.

.....*Tem piedade de mim.*

.....*Não tenhas medo, nem me abandones.*

(vv. 756-757)

A dúvida instala-se no espírito de Neoptólemo (τί δῆτα δράσω; / *Que hei-de fazer?*, v. 757) e leva-o — a ele que sempre tivera um relacionamento frio — a uma primeira manifestação de viva simpatia:

.....ὠὠ δύστηνε σύ.

.....*Ai! Ai! Que infeliz que és!*

(v. 759).

A fim de se precaver da eventual chegada dos Atridas, Filoctetes deixa o arco à guarda do jovem, lembrando-lhe o seu estatuto de suplicante e as obrigações que lhe eram devidas.

Um segundo espasmo e Neoptólemo, periclitante, mergulha num silêncio de dúvida e de angústia⁴⁷, que denuncia o que já se adivinhara, por palavras anteriores:

ἀλγῶ πάλαι δὴ τὰπὶ σοὶ στένων κακά.

⁴⁷ Este silêncio é denunciado por Filoctetes, que, lúcido, pergunta: τί φήεις, παῖ; τί φήεις; τί σιγᾶεις; (*Que dizes, meu filho? Que dizes? Por que te calas?*). Segundo O. TAPLIN ("Aeschylean silences and silences in Aeschylus", *HSPH* 76 (1972) 96 sqq.), esta estrutura interrogativa, que interpela a personagem muda, surge, frequentemente, nos silêncios dramáticos de Sófocles e Eurípidés (cf. v. 951; e *OC* 1271).

Já há muito que sofro, gemendo com os teus males.

(v.806)

A piedade inundou o seu espírito e "a ambiguidade fez-se dúvida"⁴⁸. Neoptólemo começa a sentir-se um αἰσχροός. Mas, como o conflito entre a sua melhor natureza e a voz de *Ulisses* ainda não tinha sido dirimido, a ambiguidade ainda vai aflorar aos seus lábios, quando Filoctetes lhe pede que não o abandone⁴⁹:

ὥς οὐ θέμις γ' ἐμοί 'στι σοῦ μολεῖν ἄτερ.

É que não me é permitido partir sem ti.

(v. 812).

Crescente, a dor do protagonista atinge o paroxismo e lança-o no mais espectacular silêncio do teatro de Sófocles⁵⁰.

3.4. SILÊNCIO ESPECTACULAR vs SILÊNCIO DE ARREPENDIMENTO.

As cenas de sono devem ter tido um grande sucesso junto do público, pois que não são raras⁵¹ e, no mesmo período, Sófocles, em *Filoctetes*, e Eurípides, em *Orestes*, colocam personagens adormecidas em palco.

Sobrevindo após uma crise⁵², o sono de Filoctetes apresenta-se com um duplo carácter, benéfico e maléfico. Ele, simultanea e paradoxalmente, protege o

⁴⁸ Cf. R. LAURENTI, "Interpretazione del Filottete di Sophocle", *Dioniso* 35,2 (1961) 48. A piedade abriu a primeira fenda no coração de Neoptólemo, no v. 757. Entretanto, "o fingimento diminui e a máscara imposta por Ulisses começa a cair" (p. 49).

⁴⁹ O protagonista entende esta recusa como observância de um compromisso de honra. Neoptólemo como uma necessidade de cumprir o plano.

⁵⁰ Para uma definição de silêncio espectacular, vide *supra*, p. 43, n. 8.

⁵¹ Recorde-se, por exemplo, o sono do coro das Erínias, cansado de perseguir Orestes (A. *Eu.* 126-143), o sono de Hércules (S. *Tr.* 971 sqq. e E. *HF* 1030 sqq.) e os, *supra* citados, sonos de Filoctetes (S. *Ph.* 823-867) e de Orestes (E. *Or.* 1-211).

⁵² O sono que sucede à crise de Filoctetes tem *implicações estruturais*: entre Neoptólemo e o coro instaura-se um sussurrado diálogo lírico, ao qual se segue, porque se intentava contra o protagonista, um *silêncio estrutural*.

protagonista, porque lenitivo para a dor⁵³, e desprotege-o, porque o deixa à mercê das maquinações e conpirações do inimigo. Por isso, o público, ao ver o herói prostrado e o jovem com o arco na mão, teme e fica angustiado. Toda a sua atenção se volta para o invisível trabalho da mente do filho de Aquiles⁵⁴: que irá ele fazer com a arma? Ficarà, como prometera, ou partirà, deixando Filoctetes mais desamparado e desprotegido do que antes? Entretanto, a sua angústia mistura-se de temor e de pânico, quando ouve o coro a urgir⁵⁵ :

πρὸς τί μενοῦμεν πράσσειν;
καιρός τοι πάντων γνῶμαν ἴσχων
πολύ τι πολὺ παρὰ πόδα κράτος ἄρνυται.

*Qual a razão para tardarmos a agir?
O momento oportuno que possui a resolução de tudo
uma grande, enorme vitória, em um instante, obtém.*

(vv. 836-838)

Mas a visão silenciosa daquele inanimado *farrapo humano* instigara ainda mais ἔλεος do jovem, que acaba por rejeitar tal hipótese, aludindo ao que já de outras vezes havia sido sugerido, em termos mais ou menos ambíguos⁵⁶:

.....ἐγὼ δ' ὄρῳ οὔνεκα θήραν
τήνδ' ἀλίως ἔχομεν τόξων, δίχα τοῦδε πλείοντες.

.....*Mas eu vejo que, em vão,
nos apoderamos destas armas, se nos fizermos ao mar sem este homem.*

(vv. 839-840).

⁵³ O carácter médico do sono, a que o coro alude, no v. 832, é afirmado também em Sófocles, num fragmento do seu *Erífilo* (ὑπνον ἰατρὸν νόσου / *O sono é o médico da doença*, fr. 201 Radt), e no *Orestes* de Eurípides, v. 211, onde é denominado ἐπίκουρον νόσου (*protector contra a doença*).

⁵⁴ Cf. I. M. LINFORTH, "Philoctetes: The play and the man", p. 130.

⁵⁵ Para uma análise circunstanciada desta ode coral, vide *infra*, pp. 90 sqq. e 125 sqq..

⁵⁶ Cf. vv. 115-117, 196 sqq., 610 sqq., 812. Como o sono de Filoctetes, logo o silêncio, permite que a intriga se esclareça um pouco mais, podemos considerar que estamos perante um *silêncio estrutural*.

A resposta, aliada a uma silenciosa introspecção, denota indícios de vergonha, arrependimento e já alguma φιλανθρωπία⁵⁷, que prosseguem e alastram, apesar da redobrada insistência dos coreutas para que fujam com o arco.

Porque Filoctetes acordava e também porque a linha de pensamento do coro começava já a não sintonizar com a sua, Neoptólemo, com alguma indignação, impõe *silêncio*.

3.5. SILÊNCIO ESTRUTURAL vs SILÊNCIO DE PERPLEXIDADE E INDECISÃO (vv. 865-964)

Este mutismo do coro é meramente estrutural⁵⁸, porquanto se insere dentro do plano gizado pelo filho de Aquiles, logo no início da peça (v. 149).

Ao constatarem que os desígnios da acção mudam, depois da titubeante e dolorosa confissão do seu chefe, os marinheiros, perplexos, entram em pânico e quebram o seu silêncio, para, de imediato, pedirem a Neoptólemo que lhes dê novas directrizes:

τί δρῶμεν; ἐν σοὶ καὶ τὸ πλεῖν ἡμᾶς, ἄναξ,
ἤδη ὅτι καὶ τοῖς τοῦδε προσχωρεῖν λόγοις.

*Que havemos de fazer? De ti depende, senhor,
o partirmos já ou o cedermos às preces deste homem.*

(vv. 963-964).

3.6. O SILÊNCIO DA MATURAÇÃO E REABILITAÇÃO (vv. 895-1224)

Esta pergunta dos coreutas ecoa aquelas do filho de Aquiles (vv. 895 e 908), que traduzem a sua ἀπορία e ἀμηχανία. "Que fazer, face a esta situação insustentável e, à primeira vista, insolúvel?" — interroga-se Neoptólemo, angustiado e embaraçado. A solução encontra-la-á ele, porém, no fim de

⁵⁷ Sobre o conceito de φιλανθρωπία, vide Arist. *Po.* 1453 a 1-4, 1456 a 19-21; e J. MOLES, "Philanthropia in the Poetics", *Phoenix*, 38 (1984) 325-355.

⁵⁸ Para uma definição de silêncio estrutural, vide *supra*, p. 43 n. 8. Exemplos de silêncios deste tipo podem ver-se em *S. Tr.* 976-7; *Aj.* 975-6; *A. Ch.* 581-2; *E. Med.* 259 sqq.; *Ion* 666-7; *Hipp.* 713-714; *I. T.* 1075-1077.

prolongado e impressionante silêncio, quando, arrepiando caminho, entrega o arco e se propõe reabilitar-se perante Filoctetes e perante o público:

λύσων ὅσ' ἐξήμαρτον ἐν τῷ πρὶν χρόνῳ.

Vou reparar o quanto errei no passado.

(v. 1224)

Como registámos, atrás, tudo começou, durante a cena da agonia física do protagonista, que deixou marcas indeléveis no espírito do jovem (vv. 757 sqq.). Então, comprometera-se a não o abandonar, apertando-lhe a mão como penhor (vv. 812-813). Promessa cumprida, pois que, ao despertar, Filoctetes ainda o encontra junto a si, na posse do arco. Como consequência, e porque todos os seus temores se dissipam, dá largas à sua irreprimível alegria⁵⁹ e incomensurável gratidão.

Na resposta que se segue, Neoptólemo denota, num evidente contraste, uma ténue frieza e distância, sintoma de ἀμηχανία que estalará no v. 895⁶⁰:

παπαῖ· τί δῆτ' ἄν δρωίμ' ἐγὼ τούνθενδε γε;

Ai de mim! Que hei-de fazer, a partir de agora?

⁵⁹ A sua alegria traduz-se em duas exclamações, a segunda das quais contém um abstracto em —μα. Sobre o carácter emocional destes nomes, cf. A. A. LONG, *Language and Thought*, pp. 35-46; e *supra*, p. 46, n. 15.

⁶⁰ παπαῖ ecoa os gritos de agonia de Filoctetes. Assim, podemos afirmar que à *agonia física* de Filoctetes sucede a *agonia mental* do jovem (cf. B. M. W. KNOX, *The Heroic Temper*, p. 132, e *supra*, p. 30). A ἀμηχανία de Neoptólemo é expressa por esta frase, que se repete com variações ao longo da peça (vv. 757; 908; 969; 974; 1393; *Coro*: v. 963; *Filoctetes*: vv. 949; 1063; 1350). Com sentido idêntico, podemos encontrá-la em A. Ch. 899; e ainda S. Aj. 809; 920; 1024; OC 1254.

R. P. WINNINGTON — INGRAM (*Sophocles. An Interpretation*, p. 288) refere que este diálogo (vv. 895-924) contém um aglomerado de palavras que significam "dizer" e "fazer". É que a tensão deste momento da peça concentra-se em duas questões fundamentais: "o que está ele a dizer?"; "o que fará ele?". Para já *dirá* a verdade e *obedecerá* a Ulisses.

Em diálogo esticomítico, entrecortado, aqui e ali, por uma fala alongada em mais um verso, o jovem, confuso e atormentado, vai fazendo dolorosamente a sua confissão: *δυσχέρεια*⁶¹, por ter traído a sua natureza, é o sentimento que instiga todo o seu *movimento* íntimo e o detém, angustiadamente, imóvel. Arrependido, não mais conseguindo conter a sua vergonha, revela, decididamente, a verdade (vv. 915-916). Filoctetes, que assistira, primeiro surpreso e incrédulo, depois temeroso, agora vocífera toda a sua indignação, em curta *antilabê*. Invertem-se os papéis: o discurso do jovem, que até aí fora descontínuo e perturbado, racionaliza-se, numa tentativa de justificação e de persuasão, com a revelação de dois elementos oraculares: a cura e a glória; o do Maliense torna-se emotivo, explosivo e colérico.

Porque não respeitara os direitos do suplicante, Filoctetes descarrega toda a sua visceral indignação⁶² sobre o jovem, que, por tal motivo, agora designa por *ξένος*⁶³. E de imediato, exige-lhe a devolução do símbolo de uma amizade firmada — o arco. Como se recusa a fazê-lo — Neoptólemo arrependera-se do dolo, mas a obediência aos seus superiores impunha que continuasse com a persuasão —, o Maliense esconjura-o, em extensa *rhexis*, uma "réplica antistrófica do discurso do despertar"⁶⁴. De forma circular, este solilóquio começa e termina com imprecações (vv. 927-31 / 961-962) que enquadram preces, lamentos e apelos, numa sequência repetida e paralela: apelo a Neoptólemo (vv. 932-933 / 950)⁶⁵, silêncio (vv. 934 / 951), lamento (vv. 934-935 / 951), apelo à natureza (vv. 936-948 / 952-960). A bílis de Filoctetes expele-se, então, neste discurso, com constantes variações de níveis oratórios e patético movimento, onde se

⁶¹ Palavra usada com sentido ambíguo: Filoctetes refere-se à *repugnância* em transportar o seu corpo mal cheiroso; Neoptólemo aplica-o à *repugnância* em actuar contra a sua φύσις.

⁶² A violência da emoção de Filoctetes reflecte-se na brevidade das frases, nas resoluções do trímetro iâmbico, na aliteração de dentais, na assonância e no vocativo *ὦ ξένε*.

⁶³ A ternura de Filoctetes transforma-se em ódio. Sobre este assunto, vide A. C. AVERY, "Heracles, Philoctetes, Neoptolemos", *Hermes* 93,3 (1965) 282.

⁶⁴ Cf. K. REINHARDT, *Sophocle*, p. 240

⁶⁵ Depois de ter tratado Neoptólemo por *ξένος*, na primeira súplica, Filoctetes utiliza agora *τέχνον*, numa tentativa de reaproximação, para assim demover o jovem dos seus intentos.

multiplicam os assíndetos (vv. 930-934; 941-4)⁶⁶, os vocativos (vv. 927 sqq.; 936 sqq.; 952), as exclamações (vv. 927 sqq.; 961 sqq.)⁶⁷, as variações rítmicas⁶⁸ e as alternâncias de tempo, modo e pessoa.

Aos repetidos apelos para devolver o arco (vv. 932; 950), Neoptólemo, sorumbático e cabisbaixo, responde com um comprometedor silêncio de vergonha e arrependimento, o que conduz Filoctetes às repetidas apóstrofes à natureza, seu único refúgio e confidente. Rompera-se a comunicação, apesar de Filoctetes ainda procurar reatar o diálogo:

.....πρὶν μάθοιμ' εἰ καὶ πάλιν
γνώμην μετοίσεις.....

.....Antes, gostaria de saber
se ainda vais mudar de opinião.....

(vv. 961-2)

Costas voltadas para o Maliense, Neoptólemo refugia-se "no cómodo porto das recriminações e suspiros"⁶⁹ (vv. 965-6; 969-70) e revela ao coro toda a sua comiseração, que, há muito⁷⁰, o corroía, e a sua angústia⁷¹, que atinge o

⁶⁶ Os assíndetos ora traduzem desalentada emoção e desesperada frustração (vv. 931-934), ora indignação (vv. 940-941), ora se adequam ao estilo sacudido da *rhexis* (vv. 942-944). Cf. KAMERBEEK, p. 135.

⁶⁷ Nestas exclamações intervêm nomes abstractos (v.927: δεῦμα; v. 952: σχῆμα), com grande teor emotivo. Esta segunda palavra, refere A. A. LONG (*Language and Thought*, p. 103), é altamente irónica, porquanto é aplicada a uma rocha, quando habitualmente o é a um palácio.

⁶⁸ À semelhança do que já constatámos para os vv. 740 sqq. (cf. *supra*, nota 44), em momento de grande emocionalismo, o número de trímetros que apresentam resolução é numeroso (cf. vv. 923, 924, 930, 932, 936, 939, 941, 943, 950, 952).

⁶⁹ Cf. R. LAURENTI "Interpretazione del Filottete di Sofocle", *Dioniso*. 35,2 (1961) 50.

⁷⁰ É a quarta vez que Neoptólemo refere que a compaixão o atormentava, fazia algum tempo (πάλαι· cf. vv. 806, 906 e 913). A primeira manifestação, recordamo-lo, ocorre nos vv. 759 sqq..

⁷¹ A angústia, provocada por acções vergonhosas, que não estão de acordo com a sua natureza, traduz-se nos suspiros, interrogações e no desejo de um regresso ao passado:

.....μήποτ' ὄφελον λιπεῖν
τὴν Σχῦρον.....

paroxismo, na *antilabê*: τί δρωμεν, ἄνδρες; (v. 974: *Que havemos de fazer, homens?*).

O público constata o arrependimento do jovem, logo a cedência à sua melhor natureza e a Filoctetes, no acto, silencioso e não acabado, de devolução do arco. Não acabado, porque a entrada inopinada e destemida⁷² de Ulisses, que de imediato pede a arma, frustra todas as esperanças.

Neoptólemo vive, então, de forma ainda mais intensa o seu conflito, protagonizado e explanado por estas duas personagens que se digladiam em palco. Ambos exigem uma decisão. O imperscrutável silêncio⁷³ do jovem amadurece-a. Que irá ele fazer, dado que é ponto assente que Filoctetes, sempre obstinado, não irá ceder? De facto, depois do *ultimatum* de Ulisses, (vv. 981-983), filiado numa resolução de Zeus (vv. 989-990), Filoctetes encerra a contenda com um rotundo e lacónico οὐ φημι (v. 994: *Não, digo eu.*). Ulisses, então, mudando de tática, tenta usar a força, o que leva o Maliense a uma tentativa de suicídio, impedida, em última instância, pelos marinheiros. Sem arco — seu único meio de defesa — e cativo, o protagonista pronuncia uma outra *rhesis*, perpassada de rancor e amargura⁷⁴, cujo efeito patético se destaca com o contraste que nos oferece a fria e

.....*Nunca devia ter deixado*

Ciros.....

(vv. 969-970)

⁷² O facto de Ulisses entrar a meio de um verso, sublinha a brusquidão com que a incursão é feita (v. 974).

⁷³ Filoctetes interpreta este silêncio:

δηλος δὲ καὶ νῦν ἐστὶν ἀλγεινῶς φέρων·
οἷς τ' αὐτὸς ἐξήμαρτεν οἷς τ' ἐγὼ πάθον

*Agora mesmo, isso é visível na sua amargura
não só pela falta que cometeu como também pelo que eu sofri.*

(vv. 1011-1012).

No entanto, não se consegue perceber o que, sob a sua capa, o jovem congemma.

⁷⁴ Esta *rhesis* apresenta os mesmos processos estilísticos e discursivos das anteriores. Novamente, os vocativos (vv. 1004 sqq., 1031, 1040), as imprecações (vv. 1019, 1035, 1041 sqq.), as resoluções (vv. 1006, 1013, 1014, 1018 (2), 1026, 1028, 1029 (2), 1033, 1034), a anáfora (vv. 1007, 1012), o assíndeto (v. 1018) e, a denotar perturbação e descontrolo, a desorganização frástica (vv. 1031-1034).

racional fala do Cefalénio, construída "more rhetorico"⁷⁵. Com que intuito? Instigar o orgulho e amor próprio de Filoctetes por forma a fazê-lo ceder? Mas isto só aumenta a sua raiva e desespero!... Ou, falando sério, Ulisses intenta partir com o arco, tornando-o um "vivo-morto"? O público, horrorizado, teme que esta segunda hipótese seja verdadeira. E o seu temor aumenta, quando vê que todos se aprestam para partir.

Desesperado, Filoctetes dirige-se a Neoptólemo, tentando demovê-lo:

ὦ σπέρμ' Ἀχιλλέως, οὐδὲ σοῦ φωνῆς ἔτι
γενήσομαι προσφθεγκτός, ἀλλ' οὕτως ἄπει:

*Ó filho de Aquiles, não mais serei interpelado
pela tua voz? Partes assim, sem mais?*

(vv. 1066-1067)

Mas o seu silêncio, que se tornara mais profundo, ao verificar a irredutibilidade das posições em confronto, prossegue, aumentando a sempre crescente expectativa do público. A vergonha pelo seu comportamento impede-o de falar e até de olhar a vítima do seu dolo. Por isso, só se dirige aos coreutas para ordenar que fiquem com ele, na esperança que altere as suas intenções. Mas, não estará também Neoptólemo a temporizar, para melhor repensar uma atitude que seja mais consentânea com a sua natureza? Ou será que a sua φύσις não é merecedora dos seus antepassados e ele se revela tão vil e infame como Ulisses?

Durante o *Kommos* e fora de cena, Neoptólemo tem tempo para ponderar e tomar a decisão, pendente desde o v. 927. Qual será? Perseguido por Ulisses, Neoptólemo regressa na disposição de devolver o arco, pois que, durante o prolongado silêncio, ele alcançara a dimensão da falta que cometera e do sofrimento que causara a Filoctetes⁷⁶. Com esta atitude, regenera-se face à sua consciência e face ao público, que se sente aliviado da tensão em que mergulhara. Falta a regeneração aos olhos do protagonista e a conquista da sua amizade — agora, verdadeira. E, assim, este *movimento psicológico*, proporcionado pelo silêncio, torna-se o propulsor de *novos andamentos da acção*.

⁷⁵ Cf. R. LAURENTI, "Interpretazione del Filottete di Sofocle", *Dioniso* 35, 2 (1961) 51.

⁷⁶ Cf. vv. 1011-1012 e *supra*, nota 72.

O silêncio, concluímos, ao desencadear *um movimentado discurso interior*, proporciona momentos de expectativa e tensão entre o público, que aguarda a primeira palavra da personagem taciturna. O momento em que isso acontece surge concentrado de emoção.

Como verificámos pela análise feita, o mais marcante e impressionante silêncio de toda a peça é o de Neoptólemo. Numa relação estreita com a intriga, ele coincide e contrasta com longas e emotivas *rheseis* (vv. 254-316; 468-506; 927-962) e odes corais (vv. 827-838; 843-864; 1081-1216), cruza-se com o quadro patético da agonia do protagonista (vv. 730-826), reflecte e interioriza o conflito da acção (vv. 974-1224). Assim, poderemos afirmar que a acção de *Filoctetes* motiva e condiciona o mutismo do jovem e que o silêncio deste, porque coincide com o seu dilema emocional e acarreta o seu arrependimento, tem evidentes implicações na estruturação e movimento da peça.

(Página deixada propositadamente em branco)

4. DAS INTERVENÇÕES LÍRICAS DO CORO, UM CALEIDOSCÓPIO DE EMOÇÕES

...ρήμασί τε καὶ ρυθμοῖς
καὶ γωδεστάταις ἀρμονίαις
συντείνοντες τὰς τῶν ἀκρωμένων
ψυχάς....

Pl. *Lg.* 800 d¹

Não será totalmente descabido, nem arrojado, afirmar que o coro, na sua actuação conjunta, é investido de um carácter dúplice, *apolíneo* e *dionisiaco*. De facto, no acto da *orquestração verbal*, o tragediógrafo, num só momento, faz convergir, nas intervenções líricas, a poesia, a música e a dança, cujo ponto de intersecção é o *ritmo* que, adequando-se a diferentes estados de espírito, engendra, na sua polimetria, um *jogo caleidoscópico de emoções*.

É a esta profusão de emoções, que, *pari passu*, interfere no *movimento da acção* e indelevelmente contagia o público¹, que vamos dedicar a nossa atenção, nos próximos sub-capítulos. Antes, porém, teceremos algumas considerações — ainda que superficialmente — sobre o papel mais activo do coro, como elemento decisivo para a estruturação e desenvolvimento da intriga.

¹ Platão, embora não se referindo concretamente ao coro de tragédia, evidencia esta qualidade psicagógica, inerente a qualquer intervenção coral, em *Leis*, 800d:

...ρήμασί τε καὶ ρυθμοῖς καὶ γωδεστάταις ἀρμονίαις συντείνοντες τὰς τῶν ἀκρωμένων ψυχάς....

[*Os coreutas*] *fazem vibrar com as suas palavras, os seus ritmos e as suas harmonias plangentes, as almas dos ouvintes.*

4.1. O CORO, "AGENT CONSPIRATOR".

Aristóteles, em *Poética*, 1456 a 25-27, haveria de asseverar²:

Καὶ τὸν χορὸν δὲ ἓνα δεῖ ὑπολαβεῖν
τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μὴ ἓνα εἶναι τοῦ ὅλου, καὶ συναγωνίζε-
σθαι μὴ ὡσπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ' ὡσπερ Σοφοκλεῖ.

O coro deve ser considerado como um dos actores, ser uma parte do todo e participar na acção, não como em Eurípides, mas como em Sófocles.

Neste confronto com Eurípides, Sófocles, na opinião do Estagirita e na da generalidade dos críticos, leva a palma: os seus coros são figuras individualizadas, com vontade própria (ὑποκριταί), dramaticamente activas e interventoras (συναγωνισταί)³.

Apoiando indefectivelmente este secular ponto de vista, invalidamos a opinião daqueles que consideram esta personagem colectiva como um espectador ideal, intérprete de uma determinada visão de vida, que tece considerações de carácter generalizante e filosófico; ou como um *intermediário* que, inactivamente, veicula os sentimentos e ideias do poeta e, assim, condiciona as reacções do auditório. Em nosso entender, o coro de Sófocles só é um espectador na medida em que esse posicionamento contribui para a sua eficaz e autónoma participação na intriga. Sobretudo, ele é um *actor*, quer nas iâmbicas intervenções do corifeu, quer nas efusões líricas de maior pertinência dramática. De facto, conforme refere KIRKWOOD, o conteúdo e a tonalidade das odes têm origem na personalidade do

² Uns séculos mais tarde, Horácio irá partilhar esta mesma opinião. De facto, ao afirmar que "Actoris partis chorus officiumque uirile/defendat, neu quid medios intercinat actus,/quod non proposito conducatur et haereat apte" (*A. P.*, vv. 193-5:), o Venusino entende que o coro deve ser considerado como actor (vv. 193-194) e intervir, com pertinência, na acção (vv. 194-195).

³ Embora não no sentido que nos ocupa neste momento, Aristófanes, em *Paz*, v. 531, valoriza os coros de Sófocles, relativamente aos de Eurípides. E, nos vv. 435 e sqq. de *Acarñenses*, faz uma subtil crítica aos coros deste último, que considera muito passivos face à acção e com uma ténue, ou quase nula, conexão com o contexto dramático. Ora, dos ἐμβόλιμα, criados e difundidos por Ágaton (*Po.* 1456 a 29), não há vestígios nas peças conhecidas de Sófocles.

coro e na relação que este mantém com a intriga⁴. Os *intermezzi* — ἐμβόλιμα, nas palavras de Aristóteles, *Po.* 1456 a 29 —, sem qualquer concatenação com a intriga, que podem ser tomados isoladamente ou ser transferidos para outra tragédia, não têm cabimento no universo sofocliano. Por isso, sem minimizar a sua beleza de *peças líricas*, diremos que, sempre, os seus cantos corais contêm em si um *contributo para a estrutura e para o ritmo da tragédia*, ao introduzirem um efeito de contraste ou de *suspense*, ao afectarem ou intensificarem a toada emotiva da peça e ao interpretarem iniciativas que deixam perplexos actor e anfiteatro.

Se o que acabamos de inferir se aplica genericamente à globalidade da obra conhecida de Sófocles, é, sobretudo, em *Filoctetes*, que isto assume uma maior pertinência⁵. De facto, formalmente, à redução do número de estásimos — apenas um, em toda a peça! — corresponde um desenvolvimento do diálogo lírico e a introdução de um longo *Kommos*, que colocam o coro numa estreita relação com a acção e com os demais actores⁶. Como consequência, neste drama de intriga, que se estrutura com base no enigmático oráculo de Heleno, cada intervenção coral

⁴ G.M. KIRKWOOD, *A Study of Sophoclean Drama*, p. 214.

⁵ O que concluímos, concluiu-o, séculos atrás, Díon Crisóstomo que, ao comparar os três *Filoctetes* de cada um dos grandes trágicos, evidenciou o papel mais activo do coro Sofocliano, face ao de Eurípidés, a par da sua maior magnificência e doçura:

Τά τε μέλη οὐκ ἔχει πολὺ τὸ γνωμικὸν οὐδὲ πρὸς ἀρετὴν παράκλησιν,
ὥσπερ τὰ τοῦ Εὐριπίδου, ἠδονὴν δὲ θαυμαστὴν καὶ μεγαλοπρέπειαν, ὥστε
μὴ εἰκῆι τολαῦτα περὶ αὐτοῦ τὸν Ἀριστοφάνην εἰρηκέναι·
ὁ δ' αὖ Σοφοκλέους τοῦ μέλιτι κεχρισμένου
ὥσπερ καδίσχου περιέλειχε τὸ στόμα.

A sua lírica não contém máximas em grande quantidade, nem exortações à virtude, como a lírica de Eurípidés, mas um extraordinário prazer e magnificência, de tal sorte que, não sem razão, Aristófanes a seu respeito disse estas palavras:

*Ele [Eurípidés] lambia os lábios de Sófocles,
de mel untados, como se foram os bordos de um pote de mel.*

Díon, 52.17

A respeito de apreciações aristofânicas à obra de Sófocles, vide *supra*, p. 66, n. 3; e à obra dos trágicos, em geral, cf. M.F. SOUSA E SILVA, *Crítica do Teatro*, especialmente, pp. 105 sqq.

⁶ G. M. KIRKWOOD, "The Dramatic Role of the Chorus", *Phoenix* 8 (1954) 13, afirma mesmo que esta é a menos lírica das peças de Sófocles. J. P. POE ("Heroism and divine justice in Sophocles' *Philoctetes*", p. 27) atribui a redução do número de estásimos ao facto de Neoptólemo ter usurpado ao coro a sua função de confidente.

constitui uma intensificação da emoção da cena precedente⁷ e uma instigação do *suspense* e da tensão, que está "em progresso contínuo, no seio da mudança"⁸.

Para além de sublinhar a total solidão de Filoctetes, a opção de Sófocles de formar o coro com marinheiros de Neoptólemo (em vez dos nativos habitantes de Lemnos das precedentes e homónimas obras de Ésquilo e Eurípides)⁹, vai também no sentido de relevar uma mais íntima participação do coro na intriga. Efectivamente, a par de fugazes manifestações de compaixão e simpatia pelo Maliense — umas sinceras, outras dolosas —, os marinheiros serão cúmplices do plano urdido por Ulisses e, como subordinados, apoiarão inequivocamente as directrizes do seu chefe¹⁰.

⁷ Cf. R. W. B. BURTON, *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, p. 248, e T. B. L. WEBSTER, *An Introduction to Sophocles*, p. 116.

⁸ Cf. K. REINHARDT, *Sophocle*, p. 239.

⁹ O *Filoctetes* de Eurípides, segunda peça de uma tetralogia de que fazem parte a *Medeia*, o *Dictis* e o drama satírico *Tersites* (cf. arg. E., *Med.*), foi representado em 431 a.c.. Embora o ano de produção da tragédia de Ésquilo seja desconhecido, R. C. JEBB (p. xv) aventa a hipótese de esta peça ter sido levada a cena quarenta anos ou mais antes da de Eurípides (cf. *supra*, p. 15, n. 1).

Porque, destas tragédias, apenas possuímos escassos fragmentos (para Ésquilo: fr. 391-404 Mette e *P. Oxy.*, 2256, fr. 5; para Eurípides: fr. 787-803 Nauck²; fr. 790 a e 799 a Snell; e *P. Oxy.*, 2455, fr. 17), a grande fonte de informações encontramos-na nós no estudo comparativo que Díon Crisóstomo fez de cada um dos *Filoctetes* dos três grandes trágicos (*Or.*, 52) e na paráfrase das primeiras cenas da tragédia de Eurípides (*Or.* 59). A respeito do coro Sofocliano, e por oposição aos outros dois poetas, Díon afirma:

...καὶ τὸν χορὸν οὐχ ὥσπερ ὁ Αἰσχύλος καὶ Εὐριπίδης ἐκ τῶν ἐπιχωρίων πεποίηκεν, ἀλλὰ τῶν ἐν τῇ νηὶ συμπλεόντων τῷ Ὀδυσσεὶ καὶ τῷ Νεοπτολέμῳ.

Além disso, ele formou o seu coro não, como Ésquilo e Eurípides, com nativos, mas com marinheiros que, de barco, acompanhavam Ulisses e Neoptólemo.

Díon, 52.15

Cf. ainda 52, 6-7.

¹⁰ K. REINHARDT (*Sophocle*, p. 365), atribuindo esta tarefa, aparentemente paradoxal, ao coro — lamentar a sorte do filho de Poiante e apoiar as mentiras de Neoptólemo —, conclui que "a sua função é alternadamente de ressonância ou dissonância, de harmonia e contraponto melodramático". Cf. ainda J. R. FERREIRA, *O drama de Filoctetes*, p. 33.

KITTO e KIRKWOOD¹¹, contudo, são de opinião que o desempenho do coro é pontual e relativamente insignificante, não se ajustando a uma perspectiva ampla de acção. Enfim, nas palavras do primeiro crítico, o coro é uma personagem secundária, um mero "assistant conspirator". Corrigindo, sugerimos, antes, "agent conspirator". Na verdade, se, no início, os marinheiros apenas se propõem secundar as palavras e actos de Neoptólemo, em alguns momentos, na primeira metade da peça, ultrapassam as expectativas e amplificam a mentira que sustenta a intriga (vv. 391 sqq.; 721 sqq.). E, após o estásimo, deixam um papel mais passivo, para se assumirem como *impulsionadores do plano inicial*, que Neoptólemo, condoído com a solidão e desgraça de Filoctetes, começava, progressivamente, a abandonar (vv. 827 sqq.); e como *agentes de acção*, ao tentarem demover o Maliense da sua obstinação (vv. 1163 e sqq.).

Mas, conforme já deixámos dito, o papel do coro não se esgota nesta vertente de *agente propulsor da intriga*. Das suas intervenções de conjunto, dimana uma torrente emocional, resultado da indissolúvel *associação triádica* de poesia, música e dança.

4.2. PROFUSÃO DE EMOÇÕES, NA CONFLUÊNCIA POÉTICA, MELÓDICA E PLÁSTICA.

Esta tríade (λέξις, μέλος e κίνησις σωματική), contudo, esboroou-se, mercê do hiato temporal que nos colocou a milénios do estado de conhecimento e do modo de pensar e sentir do espectador do séc. V. De palpável, apenas nos ficaram os textos líricos, cujo estudo das suas implicações com o ritmo — estudo, mesmo assim, por vezes, conjectural — deixaremos para mais tarde. No que à música e à dança concerne¹², do "mar de hipóteses e de dúvidas, muitas

¹¹ Cf. H. D. F. KITTO, *A Tragédia Grega*, Coimbra, 1972, p. 199, e *Form and Meaning in the Drama*, London, 1956, reimp. 1959, p. 118; G. M. KIRKWOOD, "The Dramatic Role of the Chorus", *Phoenix* 8 (1954) 13.

¹² Sobre estas matérias, vide A. PICKARD-CAMBRIDGE, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford, ² 1968, que apresenta numerosas fontes para a reconstituição da música e dança trágicas, nas pp. 246-262; M. PINTACUDA, *La Musica nella Tragedia Greca*, Cefalù, 1978; e W. D. ANDERSON, *Ethos and Education in Greek Music*, Cambridge, Massachussets, 1966, que apresentam, além dos estudos, numerosas indicações bibliográficas; H. D. F. KITTO, "The dance in greek tragedy", *JHS* 75 (1955) 36-41; L. B. LAWLER, *The dance in Ancient Greece*, Middletown, 1963; e M. H. ROCHA PEREIRA, *Estudos de História da Cultura Clássica. Cultura Grega*, vol. I, Coimbra, ⁶ 1988, pp. 613-628.

dúvidas..." que qualifica — quantifica até! — o nosso conhecimento, uma certeza, porém, emerge, inferida destas palavras de Aristóteles (Po. 1462 a 14-16):

...τὰ πάντ' ἔχει ὅσαπερ ἡ ἐποποιία (καὶ γὰρ τῷ μέτρῳ ἔξεστι χρῆσθαι) καὶ ἔτι οὐ μικρὸν μέρος τὴν μουσικὴν καὶ τὰς ὄψεις, δι' ἃς αἱ ἡδοναὶ συνίστανται ἐναργέστατα.

A tragédia tem tudo quanto a epopeia (inclusive fazer uso do mesmo metro) e ainda, o que não é pouco, a música e o espectáculo, meios que, de forma mais intensa, produzem prazer.

Como meios que produzem prazer e concitam emoções, estas duas artes rítmicas (especialmente a música)¹³ são de vital importância para a tragédia.

4.2.1. MÚSICA OU A EMOÇÃO NA INTERSECÇÃO MELO-POIÉTICA

Não nos oferece quaisquer dúvidas a afirmação de que a música dava coloração emocional às tragédias gregas. Se tivéssemos dificuldade em encontrar testemunhos concludentes, bastaria que, para o efeito, nos reportássemos à actualidade, tal como fez W.B. STANFORD¹⁴, e logo verificaríamos que, muito por causa da música, a plateia do cinema é bem mais emotiva que a do teatro. Quais as razões? Entre muitas, encontra-se uma bem simples: a utilização, como pano de fundo, de melodias apropriadas que relevam, quando não aumentam, o efeito das cenas mais patéticas. E, prosseguindo esta aproximação entre a actualidade e o passado, perguntamos: qual a justificação para o entusiasmo, empolgação, excitação — quase nos atrevemos a classificá-la como *orgiástica* — das multidões, durante um espectáculo musical "ao vivo"?

Para além deste carácter patético, afirmado, afinal, desde os tempos mais remotos, a música também era dotada de efeitos terapêuticos¹⁵. Por força das

¹³ Nesta afirmação, onde Aristóteles aponta a música e o espectáculo como elementos que permitem uma sobrevalorização da tragédia face à epopeia, não há qualquer referência textual à dança. No entanto, em τὰς ὄψεις, podemos vislumbrá-la, porquanto se trata de um entre os muitos ingredientes do *espectáculo*.

¹⁴ Cf. W. B. STANFORD, *Greek Tragedy and the Emotions*, p. 54.

¹⁵ O mito de Orfeu confirma este poder emocional, os poemas Homéricos exemplificam-no. Na *Ilíada*, 9. 182-191, Aquiles alivia a sua cólera, cantando os feitos gloriosos dos heróis primitivos; na *Odisseia*, 1. 325-335, Penélope chora, ao ouvir Fémio cantar o regresso dos Aqueus; e, em, 8. 83-103, Ulisses também chora com o canto do aedo.

melodias, afirmou Aristóteles, os compassivos (ἐλεήμονες) e temerosos (φοβητικοί) experimentavam uma certa purgação (κάθαρσις), de que resultava uma simbiose de alívio e prazer (κουφίζεσθαι μεθ' ἡδονῆς). E este efeito era determinante para o sucesso do espectáculo trágico. Não o fora, o que justificaria que o Estagirita recomendasse aos que se dedicavam à música teatral que fossem exímios na composição e execução das suas melodias¹⁶?

Transportando-nos novamente no tempo e procurando concretizar estas palavras do filósofo, questionamos: não será para obter este efeito catártico que muitas pessoas, em momentos de tensão, cansaço, depressão, se refugiam na audição musical? Por que motivo, tal como na Grécia Antiga¹⁷, hoje, se associa a música ao trabalho? Não será para amenizar o cansaço, aliviar a tensão, em suma, dar prazer?

Pese embora estas afirmações e constatações, delinear como se materializava a consonância melo-poiética é de todo impossível: escapa-nos o conhecimento da notação musical, das escalas, dos intervalos, da execução instrumental. Nem os fragmentos existentes¹⁸, nem os tratados e testemunhos¹⁹ — a maioria muito tardia — de musicógrafos e filósofos nos permitem a recuperação da melodia trágica. Contentamo-nos, por isso, com a abordagem teórica e estética feita por estes últimos, que, desenraizada dos textos, nos permite um conhecimento externo

Hesíodo, na *Teogonia*, vv. 98-103, num prenúncio do que será a doutrina da catarse, afirma que o canto faz o homem esquecer dores e cuidados.

E, séculos mais tarde, porque o carácter patético de certas melodias tinha efeitos perniciosos nos cidadãos, Platão excluiu da sua *República* as melodias lamentosas (*mixolídio* e *sintonolídio*) e os modos moles, efeminados e συμποτικαί (*iónio* e *lídio*), conservando só os guerreiros e orgiásticos *dório* e *frígio* (cf. R. 398 c-399 c; Lg. 669 d-670 b; e, *infra*, p. 72 e ns. 20 e 22).

¹⁶ Cf. Arist. *Pol.* 1341 b 32-42; 1342 a 4-15. Para este autor, o canto, do qual a música é um dos elementos, é o principal dos acessórios trágicos (*Po.* 1450 b 16-17), dotado de características éticas, catárticas e lúdicas.

¹⁷ Apenas como paradigma, recorde-se a descrição do escudo de Aquiles (*Il.* 18. 478-608), onde música e trabalho surgem intimamente associados e até implicados.

¹⁸ De todos, o mais importante é, sem dúvida, o papiro Rainer (G. 2315), que apresenta a música de parte do primeiro estásimo do *Orestes* de Eurípides (vv. 338-344). Referências a outros fragmentos encontram-se em M. H. ROCHA PEREIRA, *Estudos de História da Cultura Clássica. Cultura Grega*, vol. I, pp. 620-622; e M. PINTACUDA, *La Musica nella Tragedia Greca*, Cefalù, 1978, pp. 8 sqq.

¹⁹ Entre os filósofos, cite-se Platão, que, em *República e Leis*, se ocupa deste assunto, bem como Aristóteles, no seu Livro VIII de *Política* e em *Problemas Musicais*. Dos musicógrafos, merecem destaque Aristóxeno de Tarento, Euclides, pseudo-Plutarco e Aristides Quintiliano.

e superficial da estrutura melódica e rítmica da música grega e das suas conotações éticas e patéticas.

Tal como a moderna, a música grega consistia numa sequência de notas, separadas por intervalos. Só que — e aqui começam as divergências —, enquanto nós temos tons e semi-tons, os gregos tinham intervalos não iguais e mais fraccionados, como o quarto de tom. Acresce ainda que as nossas escalas maiores e menores não encontram equivalente perfeito nos diferentes *modos*, que, por sua vez, diferem entre si, quanto a intervalos, tonalidades e valores éticos. Entre os principais, contam-se o *dório*, melodia majestosa e viril, que convinha aos guerreiros e sábios pela sua seriedade²⁰; o *mixolídio* e o *sintonolídio*, modos lamentosos e emotivos²¹; o *frígio*, mais próprio do ditirambo, por isso, orgiástico, apaixonado e com efeitos terapêuticos²²; e os moles, efeminados e συμποικαί *iónio e lídio*²³. Com estas escalas ou modos combinavam-se os *géneros*, em número de três: o simples e nobre *diatónico*; e os já mais complexos — logo, potencialmente mais expressivos — *cromático* e *enarmónico*. A seriação de modos e géneros, pelos trágicos, era condicionada pelos sentimentos e emoções que a acção produzia, havendo, por isso, uma pertinente ligação — só a podemos afirmar, não apreciar nem sentir — entre a melodia e o sentido do texto²⁴.

Segundo Aristóximo de Tarento (apud [Plut.] *de Mus.* 1136 d) a mixolídia e a dória eram as harmonias que melhor se ajustavam ao universo trágico. Não

²⁰ Cf. Arist. *Pol.* 1342 b; [Plut.] *de mus.* 1136; Ath. 624 d. Só este modo, juntamente com o frígio, é admitido no estado ideal de Platão. (cf. Pl. *R.* 399 a-c; e *supra*, nota 15).

²¹ Cf. Pl. *R.* 398 d-e.

²² Cf. Arist. *Pol.* 1340 a-1342 b. É neste livro (*Pol.* VIII) que o Estagirita expõe a sua teoria dos efeitos terapêuticos da música no ser humano. Apesar de oriental, Platão admitiu-o no seu estado ideal (cf. *supra*, nota 20). No *Laques* (188 d), contudo, o filósofo só reserva lugar ao *dório*.

O modo *frígio* está investido de tais poderes catárticos que Ateneu (624 a-b) afirma que constitui um excelente remédio para a ciática.

²³ Cf. Pl. *R.* 398 e; Ath. 625 b. O modo *lídio*, introduzido na mesma altura que o *frígio*, era também considerado γλυκύ (Pi. *Schol. O.* 5. 44), ποικίλον (Pi. *schol. N.* 8. 24) e adequado à educação dos jovens (Arist. *Pol.* 1342 b).

²⁴ Sobre a ligação indissolúvel destas duas artes, vide, entre outros, Pl. *R.* 398 d-399 a e Ath. 617 b, onde Pratinas protesta contra a predominância dada à flauta, em detrimento do texto poético.

Neste binómio, à palavra cabe o lugar primordial, porquanto é ela que condiciona a música (Pl. *R.* 400 d).

obstante, sabemos, por outras fontes²⁵, que os tragediógrafos não circunscreviam a sua expressão musical a estas duas escalas. Assim, o iónio, o lídio e o frígio (os dois últimos, introduzidos na tragédia por Sófocles²⁶) emprestaram uma coloração melódica e emotiva às intervenções corais, enquanto o hipolídio e o hipofrígio, numa fase mais tardia em que o papel do coro se havia desvalorizado, proporcionavam os mesmos efeitos, sobretudo, nas partes cantadas por actores²⁷.

Resta-nos uma breve referência aos efeitos emotivos dos instrumentos utilizados para acompanhar o canto coral. De entre todos, o mais usual era o *aulós*, que, segundo Aristóteles (*Pol.* 1341 a 22-24), era dotado de poderes orgiásticos. A atestar esta afirmação, temos o exemplo do coro de *Traquínias* (vv. 216 sqq.), que ficou possuído de entusiasmo báquico, ao ouvir o som deste instrumento. E Platão (*R.* 399) sustenta que a multiplicidade de notas do *aulós* perturbava o espírito do ouvinte. Esbatendo um pouco o radicalismo destas afirmações e exemplos, Plutarco (*Mor.* 713 a-b), procurando, talvez, adequar os efeitos melódicos deste instrumento a cada situação, refere que ele tanto pode acalmar como excitar.

Com PINTACUDA, concluiremos, na segurança possível de uma conjectura, que esta grande variedade de tonalidades, à disposição dos autores trágicos, "ampliava as possibilidades musicais do drama, (...) originando novas sensações e novas emoções nos espectadores e contribuindo para o crescendo posterior do *pathos* e da comoção, suscitados pela acção dramática"²⁸. E se a acção, pela palavra, condicionava a melodia, esta, numa unidade indissolúvel com a primeira, impulsionava todos os movimentos coreográficos²⁹, permitindo-nos falar de uma *poesia em movimento*.

²⁵ Pseudo-Plutarco (*de mus.* 1137 a) refere o uso do lídio e do iónio.

²⁶ Cf. *Vit. Soph.* § 23. Sófocles, excelente músico, segundo Ateneu (20 e-f), inevitavelmente, pensamos, não se terá eximido a outras inovações técnicas e expressivas que despoletaram no declinar do séc. V, época em que se situa *Filoctetes*. Não seria normal — pelo menos é-o agora — que o autor se obrigasse a alterar os seus valores estéticos, para os adaptar às novas expectativas deste público finissecular?

²⁷ Cf. [ARIST.] *Prob. Mus.* 19.48.

²⁸ Cf. M. PINTACUDA, *op. cit.*, p. 127.

²⁹ Estas três artes formavam o que designámos, no início deste capítulo, por *tríade*. A palavra é que tudo condicionava (cf. supra, n. 24). Contudo, num segundo plano, a melodia era uma *obligato* para a dança (cf. *Pl. Lg.* 816 c; *Ath.* 15 c-e; 628 c-d).

4.2.2. DANÇA: A EMOÇÃO EM MOVIMENTO.

Embora não saibamos — o que, à semelhança da música, nos impede de apreciar — como se concretizava a ligação entre dança e acção, podemos afirmar, socorrendo-nos de Aristóteles, que os movimentos coreográficos eram miméticos e expressivos de sentimentos e emoções³⁰:

καὶ γὰρ οἷτοι διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν
μιμοῦνται καὶ ἦθη καὶ πάθη καὶ πράξεις.

De facto, os dançarinos imitam caracteres, emoções e acções, através da figuração dos ritmos.

A dança era, assim, *emoção em movimento*.

³⁰ Cf. Arist. *Po.* 1447 a 27-28; Também, para Platão, a dança é um meio de expressão pelos movimentos do corpo (*Lg.* 644 c; *Cra.* 423 a-b). De facto, segundo o filósofo ateniense, a dança nasceu da imitação das palavras pelos gestos:

Διὸ μίμησις τῶν λεγομένων σχήμασι γενομένη τὴν ὀρχηστικὴν
ἐξηργάσατο τέχνην σύμπασαν.

É por isso que a imitação das palavras, executada por meio de gestos, deu origem a toda a arte da dança.

(*Lg.* 816a)

A fechar este quadro de opiniões, refira-se também que Plutarco, séculos mais tarde, emite juízo idêntico aos formulados, aproximando-se conceptualmente do de Aristóteles:

... ἐν ὀρχήσει... ἢ φορὰ πάθους τινὸς ἐμφαντικὸν ἢ πράξεως ἢ δυνάμεως.

... na dança... o movimento é a expressão de uma emoção, de uma acção ou de uma energia.

(*Mor.* 747 e)

Cf. ainda Ath. 628 c-d.

Para designarem a τραγική ὄρχησις (dança de tragédia), escoliastas e lexicógrafos adoptaram o termo ἐμμέλεια³¹, que, originariamente e num plano abstracto, indicava uma harmoniosa modulação de palavras³². No dizer de Ateneu, tratava-se de uma dança dotada de gravidade e dignidade (τὸ βαρὺ καὶ σεμνὸν) e, comparada com o vulgar *kórdax*, de carácter elevado (σπουδαία)³³. No entanto, esta primitiva austeridade vai alterar-se e *emmeleia* vai passar a designar uma variedade considerável de outros ritmos, abrangendo, assim, diversos graus de emoção, resultado de diferentes situações trágicas³⁴. E, tal como hoje, no passado, a maior ou menor vivacidade destes movimentos rítmicos variava em proporção directa com a intensidade emocional das palavras³⁵:

πᾶς ἄνθρωπος τὰς κινήσεις τοῦ σώματος μειζόνων μὲν τῶν ἡδονῶν οὐσῶν μείζους, ἐλαττόνων δὲ ἐλάττους κινεῖται...

Todo o homem executa movimentos do corpo mais vivos, se os prazeres são mais intensos, e menos vivos, se são menos intensos.

Mas para além dos *movimentos* (φοραί)³⁶ ὄρχησις, segundo Plutarco (*Mor.* 747b sqq.), compreendia *figuras coreográficas* (σχήματα) e *gestos indicativos* (δείξεις).

³¹ Cf. *Schol. Nu.* 540: τρία εἶδη ὀρχήσεων, ἐμμέλεια τραγική, σίκινυς σατυρική, ἡ κόρδαξ δὲ κωμική (Há três espécies de dança: *emmeleia*, a dança da tragédia; *sikkinis*, a dança satírica; *kordax*, a dança da comédia.).

Ateneu classifica estes mesmos tipos de movimentos coreográficos, em diferentes momentos (cf. *Ath.* 20 d-e; 630 b-e). Para mais pormenores sobre a dança, na sua relação com o drama em geral, vide L. B. LAWLER, *The Dance in Ancient Greece*, pp. 74-91; PICKARD-CAMBRIDGE, *D.F.A.*, pp. 232-256; e M. PINTACUDA, *op.cit.*, pp. 37 sqq..

³² Cf. D. H. *Dem.* 50; *Plu. Mor.* 747 b; *Ar. Ra* 897. Sobre este assunto, vide PICKARD-CAMBRIDGE, *D.F.A.*, p. 253; e M. PINTACUDA, *op.cit.*, p. 76.

³³ Cf. *Ath.* 630 e; 631 d; e, *supra*, nota 31. Para um estudo específico do *Kórdax* como dança cómica, vide M. F. SOUSA E SILVA, *Crítica do Teatro*, pp. 92 sqq.

³⁴ É, pelo menos, o que se pode inferir das palavras de Platão, *Lg.* 816 a-c.

³⁵ Cf. *Pl. Lg.* 815e. Emoção e movimento implicavam-se mutuamente (cf. *supra*, nota 30). Por isso, expressando opinião idêntica à de PICKARD-CAMBRIDGE (*D.F.A.*, p. 252), diremos que os movimentos se acomodavam, sobretudo, às palavras e, embora a música se repetisse na estrofe e na antístrofe, eles eram provavelmente diferentes, porque o sentido do texto, muitas vezes, variava de tom. Cf. também A. M. DALE, *L. M.*, p. 214.

³⁶ Para uma definição de *φοραί*, vide, *supra*, nota 30, a citação de *Plut. Mor.* 747 e.

Σχήματα eram as posições figurativas a que os movimentos conduziam e em que terminavam³⁷. À semelhança de Platão e de Aristóteles, o autor de *Moralia* colocava a tónica na índole mimética da dança e do movimento gestual³⁸, que, a todo o momento, se concatenavam com a palavra³⁹.

Privado de μίμησις, δεῖξις era, somente, indicativo (δηλωτικόν) de acções e objectos (τὰ πράγματα)⁴⁰. Contudo, voltamos a frisar, é-nos difícil imaginar como tudo se concretizava e executava, pois só nos restam o elenco — mais designativo que descritivo — de movimentos e figurações orquestricas⁴¹ e a informação de que Frínico e Ésquilo foram os inventores de muitos coloridos σχήματα, que ilustravam o sentido do que era dito — o que se diz implica e concita emoções —, através de movimentos gestuais⁴².

³⁷ Cf. Plut. *Mor.* 747c. Segundo este autor, a plasticidade dos σχήματα equiparava-se a representações pictóricas. Aliás, esta aproximação da dança a outras formas de manifestação artística não encontra, aqui, exemplo único. Também Ateneu (629b) estabeleceu um paralelo entre os movimentos coreográficos e a escultura:

ἔστι δὲ καὶ τὰ τῶν ἀρχαίων δημιουργῶν ἀγάλματα τῆς παλαιᾶς ὀρχήσεως λείψανα· διὸ καὶ συνέστη τὰ κατὰ τὴν χειρονομίαν ἐπιμελεστέρως διὰ ταύτην τὴν αἰτίαν.

As estátuas feitas pelos artistas da antiguidade são um repositório das danças de outrora. Por esse motivo, no que ao movimento das mãos diz respeito, foram esculpidas com grande cuidado.

³⁸ A χειρονομία, que L. B. LAWLER (op. cit., p. 82) designa como "código de gestos simbólicos", era um dos mais eficazes processos de expressão na dança. Cf. Ath. 21f-22a; Lucianus, *Salt.*, 63 e 69; e nota anterior.

³⁹ Cf. Plut. *Mor.* 747e. Em *Mor.* 748a, o autor sublinha a associação íntima, indissolúvel até, entre a dança e a poesia trágicas. A mesma necessidade é afirmada também por Ateneu (628 d-e) que, noutro passo (22a), informa que os velhos poetas — Téspis, Pratinas, Cratino, Frínico — confiavam na ὄρχησις para a interpretação das suas peças; e que Telestes era tão tecnicista que, quando dançou os *Sete Contra Tebas*, tornou a acção clara, somente através da dança.

⁴⁰ Cf. Plut. *Mor.* 747c; 747 e.

⁴¹ Cf. Ath. 629f-630a; e Poll. 4. 103 sqq.. L. B. LAWLER (op. cit., p. 83), circunscrevendo-se aos vv. 71-8 de *Suplicantes* de Eurípides, referencia σχήματα expressivas de dor: bater na cabeça e no peito, puxar os cabelos e a barba, despedaçar as vestes.

⁴² Frínico orgulhava-se de ter criado tantos σχήματα quantas as ondas que uma noite invernosa provoca no mar (Plut. *Mor.* 732f). Ésquilo foi de tal forma inovador, neste domínio, que Aristófanes fê-lo afirmar com orgulho:

Concluindo, diremos que a dança, *emoção em movimento*, encerra a confluência triádica, pois traduz o sentido das canções corais que, por seu turno, resultam da articulação da melodia com a poesia.

Na impossibilidade de uma abrangência cabal dos efeitos emotivos e patéticos da música e da dança, vamos quedar-nos pelo estudo dos valores do ritmo, numa unidade estreita com a palavra que o comanda⁴³. Desta simbiose, resultará uma *metáfora rítmica*, porquanto, como veremos, em tais circunstâncias, *o ritmo diz e produz sentido*.

4.2.3. A EMOÇÃO NA POLIMETRIA RÍTMICA.*

4.2.3.1. PÁRODO

Entrando no início da peça com o seu superior hierárquico, o coro assiste à congeminção do plano de Ulisses, o que, à partida, assegura a logicidade e a coerente continuidade da acção⁴⁴. E como, logo no prólogo, emerge o que

ταῖσι χοροῖς αὐτὸς τὰ σχήματ' ἐποίουν.

Era eu que criava esquemas coreográficos para os meus coros.

(Ath 21f).

Uma das mais notáveis danças trágicas teve lugar em uma das suas peças — *Euménides* — e foi desempenhada pelo coro das aterradoras Fúrias (vv. 307-396). Segundo L. B. LAWLER (*op. cit.*, p. 84), "a coreografia era indubitavelmente circular e os gestos eram ameaçadores e terríficos", criando uma atmosfera encantatória e selvática. Dançarino de Ésquilo, Telestes, segundo Ateneu (21f), foi responsável por muitos esquemas coreográficos que ilustravam o sentido do texto, sobretudo através de movimentos gestuais (vide *supra*, n. 39). Em apêndice a esta nota, registre-se que Sófocles, considerado hábil dançarino, representou uma dança circular na sua peça *Nausícaa* (Ath. 20f).

⁴³ Cf. Pl. R. 400 d.

* Para uma análise mais detalhada, confronte-se, *pari passu*, o excurso, no fim do capítulo. E para um melhor entendimento da nomenclatura métrica, consulte-se o glossário, nas pp. 153 sqq..

⁴⁴ Cf. R. W. B. BURTON, *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, p. 227. Apesar de controversa — não há unanimidade entre os estudiosos de *Filoctetes* —, é nossa opinião que todo o párodo se estrutura com base no conhecimento que os marinheiros têm do diálogo, havido no prólogo, entre Neoptólemo e Ulisses. De facto, para além de os versos 135-6, 152-8, e 169-90 nos mostrarem um coro conhecedor de toda a trama perpetrada por

REINHARDT designa por contraste entre "o cálculo interessado" e o "sofrimento solitário"⁴⁵, estão lançados os dados para que o coro, no diálogo lírico-epirremático que constitui o párodo, interprete a sua dupla função, ora consonante, ora dissonante⁴⁶: *apoiar*, incondicionalmente, o seu líder na consecução do pérfido estratagemas; *lamentar*, com comiseração, o *modus vivendi* de Filoctetes que, havia dez anos, fora abandonado na deserta Lemnos. Estas duas atitudes, aparentemente paradoxais — elas só se repelem, quando a compaixão põe em risco o êxito do plano⁴⁷ —, são aqui assumidas com igual convicção por esta gente simples e comum. Como consequência, gera-se uma circular tensão entre *acção* (1^o e 3^o pares antitróficos) e *emoção* (2^o par antitrófico), que é corroborada por constantes alterações do movimento rítmico⁴⁸.

Ulisses e das condições sub-humanas em que vive o protagonista, natural seria que o filho de Aquiles, ao desembarcar, se fizesse acompanhar pelos seus súbditos. Έν ξένου ξένου (v. 135: *Estranho em terra estranha*) o coro só desconhece a localização da morada e a função que o chefe lhe vai reservar no doloso plano.

Esta tese, que perfilhamos, é defendida, entre outros, por J. R. FERREIRA, *O drama de Filoctetes*, p. 33 e n. 1; M. POHLENZ, *Die griechische Tragödie*, Göttingen, ²1954, I, p. 348; e I. ERRANDONEA, *Sófocles. Tragedias III*, Barcelona, 1968, p. 103 e idem, *Sófocles. Investigaciones sobre la estructura dramática de sus siete Tragedias y sobre la personalidad de sus coros*, pp. 263-4 e 286.

Outros, porém, são de parecer que o coro só entra no párodo, desconhecendo, por isso, o teor das palavras de Ulisses. Sustentando esta opinião, M. O. PULQUÉRIO, *Problemática da Tragédia Sofocliana*, p. 123 e n. 3, afirma: "Não é de aceitar a hipótese (...) segundo a qual o coro teria estado presente no prólogo (...). Com Ulisses e Neoptólemo, entra apenas o marinheiro que sai no v. 47 (...)" para acautelar uma inopinada chegada de Filoctetes (vv. 45-7).

⁴⁵ Cf. K. REINHARDT, *Sophocle*, p. 219.

⁴⁶ Idem, *ibidem*, p. 239.

⁴⁷ J. R. FERREIRA (*O drama de Filoctetes*, p. 42), analisando esta função dicotómica, afirma: "A compaixão que manifestam [pelo protagonista] é sincera, mas só enquanto essa compaixão não colide com a sua característica principal de submissão ao seu rei, enquanto não lhes acena com o perigo e a ameaça".

⁴⁸ Cf. R. W. B. BURTON, *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, p. 229. A sublinhar esta mesma ideia, o autor afirma ainda que "talvez o aspecto mais impressionante deste párodo seja a fusão de acção e emoção num todo intensamente dramático, para o qual coro e actor conjuntamente contribuem" (p. 231).

1º PAR ANTISTRÓFICO

Após a conversa entre Neoptólemo e Ulisses, os marinheiros sabem que a empresa não será facilitada por um homem que não conhecem, mas pressentem que é desconfiado (ἄνδρ' ὑπόπτων, v. 136) e perigoso na posse do seu arco, uma vez que motivos não lhe faltam para ressentimentos. Assim, tensos, começam por inquirir uma linha de actuação, concertada com a do seu chefe, a que corresponde, na antístrofe, e após resposta do jovem em anapestos (vv. 146-9), o consciente assumir das suas funções:

φρουρεῖν ὄμμ' ἐπὶ σῶι μάλιστα καιρῶι.

De olhos vigilantes, velar pelo teu interesse, antes de tudo o mais.

(v. 151)

Esta ansiedade e tensão traduz-se não só no agitado e nervoso ritmo iâmbico⁴⁹ que se articula com um falécio — glicónico, alargado externamente por um baquio, que determina o *gleitender Übergang* para o ritmo do 2º período⁵⁰ —, mas também nas repetições (vv. 135 / 150: τί χρή τί χρή, ξέναι ξένον, μέλον... μέλημα), nos vocativos (vv. 135 / 150: δέσποτ', ἄναξ) e na interrogação (vv. 135-6).

Num ápice, esta cadência é abruptamente interrompida por um monómetro crético⁵¹ que, de curto, estabelece uma brusca transição para um ritmo

⁴⁹ Este metro, considerado por Aristóteles como μάλιστα λεκτικὸν τῶν μέτρων (*Po.* 1449 a 24: *o que mais se adequa, entre todos os metros, ao ritmo da fala*; cf. ainda *Rhet.* III, 8), desempenha um papel reduzido na lírica sofocliana, surgindo, sobretudo, em odes polimétricas, misturado com outros *metra*, ou em curtos períodos. A única estância uniformemente iâmbica é o epodo de *Tr.* 132-140. (cf. DALE, *L.M.*, p. 84).

⁵⁰ O falécio, resultante do alargamento externo do glicónico (= *gl ba*), dada a sua *ambivalência*, institui a transição entre o ritmo iâmbico inicial e o ritmo eolo-coriâmbico dos versos do 2º período. Sobre o *gleitender Übergang*, vide SNELL, pp. 58 sqq.

⁵¹ Segundo DALE (*L. M.*, p. 99), o que emerge deste metro curto — sobretudo, quando aparece em séries de apreciável extensão — é um efeito rítmico especial.

No verso 137, esta brusca transição é também feita por um seco imperativo (φράζε μοι), simultaneamente um pedido de orientação e um reconhecimento público das qualidades de Neoptólemo, herdeiro do poder dos antepassados.

simultaneamente sentencioso e emotivo. Numa mistura de variados metros eolo-coriâmbicos, o coro, na estrofe (vv. 138-141), refere os atributos dos reis, para sublinhar a responsabilidade de Neoptólemo nesta empresa, sobre quem recai todo o poder dos antepassados; e, na antístrofe (vv. 153-156), num *crescendo* de emoção, que se doseia com a concentração de quem deve estar alerta, ele documenta-se sobre a morada e a localização de Filoctetes, a fim de não ser surpreendido.

A pausa e a ambivalência dos vv. 141 / 156 (2 ia = √ gl)⁵² preparam nova mutação rítmica. O tetrâmetro dactílico⁵³ da estrofe, para além de sublinhar a solene investidura do avoengo poder, traduz, associado ao ritmo iâmbico⁵⁴ e em simétrica sintonia com a abertura, a excitação e a tensão dos marinheiros, que pedem mais instruções de acção (μοι ἔννεπε). Em *responsio*, uma série de quatro perguntas, denotando excitação — traduzida não só na mudança de ritmo, mas também na anáfora poliptótica (τίς; τίς; τίς) — encerram a antístrofe.

2º PAR ANTISTRÓFICO

O par de estâncias seguinte constitui uma suspensão desta agitada e variada cadência. O coro, retomando as palavras que Neoptólemo proferira em resposta às suas perguntas, manifesta compaixão pelo *modus vivendi* daquele homem (v. 169) e descreve o seu total isolamento (vv. 170-2, 182-5) e sofrimento físico (vv. 173, 185-90), confessando admiração pela sua luta pela sobrevivência (vv. 174-76). Indubitavelmente, em sua opinião, ele excedia a mediania dos mortais (vv. 180-1). Deste modo, os marinheiros preparam a entrada do protagonista e assalariam uma preliminar simpatia do público.

O ponto de viragem, no v. 152, instaura-se sobre v̄v̄ δέ: o coro, depois de conscientemente assumir as suas funções, pede mais elementos para poder desempenhar o seu papel com eficácia e, assim, não ser surpreendido.

⁵² Esta característica permite o *deslizamento* do ritmo do 2º período para o do 3º.

⁵³ DALE (*L. M.*, p. 39 e nota 1), apontando diversos exemplos (A. A. 165; *Ch.* 592; *Eu.* 395; *S. Ant.* 339-40; *Ph.* 142;), afirma que, em Sófocles e Ésquilo, o penúltimo verso de uma estrofe é o lugar preferido para a utilização de um *kolon* dactílico.

⁵⁴ A cesura pentemímere do tetrâmetro dactílico e a pausa permitem-nos isolar um *kolon* iâmbico (√ √ - √ -, igual à parte final do glicónico), que faz a *ponte* para o verso final do par antistrófico.

Corroborando este sentido ἔλεος, um unitário e emotivo ritmo, constituído prevalentemente por glicónicos⁵⁵, é entrecortado por formas que, não alterando a tonalidade, perturbam a cadência. Assim, o ferecrácio assinala uma pequena interrupção na dolorosa descrição do coro, sublinhando, ora na estrofe ora na antístrofe, a solidão do herói (vv. 172 / 183). O asclepiadeu maior — alargamento interno do *glicónico* (*gl 2c*)⁵⁶ —, coincidindo com o clímax deste lamento, releva um momento de grande emocionalismo, corroborado, na estrofe, pela interrogação retórica (vv. 175-6), pela repetição (πῶς... πῶς) e pela aliteração (πῶς, πστε, πῶς). E após este *kolon* de grande fôlego, o hiato interpreta, pela suspensão, um adensamento de *pathos* que, numa brusca mutação de ritmo, vai desaguar no breve e emotivo dócmio⁵⁷, onde se fundem dor e indignação. Numa efusão lírica, o coro, exclamativamente, realça, aqui, o superior carácter de Filoctetes (vv. 177-9) e, ali, numa personificação, refere o Eco⁵⁸ que ressoa ao longe, como que a lembrar o sofrimento de quem, ao longo de dez anos, só teve a natureza por companheira (vv. 188-190).

3º PAR ANTISTRÓFICO

Mas a emoção, com o seu estatismo, dá de novo lugar ao tenso empenhamento do coro na *acção*, traduzido num ritmo disforme e matizado. Assim, embora de uma forma mais impressiva, retomamos a tonalidade do princípio do canto coral. E nada melhor para sublinhar esta mutação do que a *antilabê* inicial, no convulso e sincopado ritmo iâmbico que repercute a cadência

⁵⁵ As irregularidades de correspondência (vv. 171~182, 173~184, 174~185 e 177~188), embora normais, quer entre glicónicos, quer entre dócmios, contribuem também para aumentar o clima emotivo deste par antistrófico.

⁵⁶ DALE (*L. M.*, p. 155) considera que "de todos os dramaturgos, só Sofocles assimila os asclepiadeus lébicos, com os seus repetidos coriambos, ao uso coral e fá-lo com elaboração e finura" (cf. *Aj.* 221 sqq., 642 sqq., 1099 sqq.; *Ant.* 644 sqq., 944 sqq.; *El.* 473 sqq., 823 sqq.; *OC.* 510 sqq., 694 sqq.). Sobre os *alargamentos internos* do glicónico, vide SNELL, p. 45.

⁵⁷ Este dócmio, ao repetir, ainda que de forma imperfeita, a parte final do asclepiadeu, funciona como eco dos glicónicos anteriores e seguintes.

Também a pausa na estrofe, entre os dois vocativos, e a *brevis in longo* na antístrofe, além de isolarem o *kolon* dócmíaco, o que evidencia concentração, ajudam ao *deslizamento* para o ritmo inicial, numa clara tentativa de salientar a unidade métrica da composição.

⁵⁸ Simbolicamente podemos vislumbrar, neste *Eco*, a repercussão que este sofrimento irá ter num futuro próximo: ressentido, Filoctetes irá recusar, uma a uma, todas as propostas, no sentido de auxiliar os Atridas.

da abertura do 1º par antistrófico⁵⁹: nervoso, o coro, ao ouvir um ruído, prepara-se para cuidados novos, esperados havia já algum tempo. A frenética alternância entre longas e breves prolonga-se pelo ferecrácio com alargamento coriâmbico, que corrobora a excitação dos marinheiros que, expectantes, se apercebem da paulatina chegada⁶⁰ do homem sofredor.

A *brevis in longo*, conjuntamente com o hiato, estabelece não só a transição para o ritmo eolo-coriâmbico como também sugere, na estrofe, a suspensão da respiração nestes homens que, receosamente, aguardam o aparecimento em cena de Filoctetes. E o *suspense* renova-se de forma mais premente no 2º período, onde a predominância de longas, a acefalia (vv. 205-8; 213-17) e a irregular correspondência dos últimos *metra* da estrofe e antístrofe indiciam excitação, nervosismo e preocupação, a par de uma cautela contida. Tudo isto confirmado pelo hiato em fim de *kolon* (v. 216) e, a nível de estilo, por repetições (ἦ που τῆιδ' ἦ τῆιδε (v. 204); βάλλει, βάλλει (v. 205)) e pela aliteração (...που παίων ὑπ' ἀνάγκας... (v. 215)).

4.2.3.2. DIÁLOGO LÍRICO

Finalmente, Filoctetes entra em cena. *Suspense* e excitação refluem. A comisseração, que já havia sido pressentida pelo público, efectiva-se com a visão daquele ser andrajoso e agonizante e intensifica-se com a angustiante narrativa do filho de Poiante (vv. 254-316), que concita, do coro, um aceno de simpatia:

Ἔοικα καὶ γὰρ τοῖς ἀφιγμένους ἴσα
ξένους ἐποιχτίρειν σε, Ποίαντος τέκνον.

⁵⁹ A colometria dos vv. 201 / 210, embora não perfeitamente igual, permite-nos estabelecer uma íntima conexão com os vv. 135 / 150 (3 *ia ~ia lec*). Esta similitude rítmica entre os versos de abertura do primeiro e último pares antistróficos, somada a uma tonalidade comum — o empenho timorato na acção — e à repetição de palavras e questões (vv. 157 / 204), autoriza BURTON a falar de *ringcomposition* (cf. R. W. B. BURTON, *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, p. 229). Convirá referir que, apesar de tudo, há uma evolução e um *crescendo* de excitação do 1º para o 3º par antistrófico. Atrás, previa-se a chegada de Filoctetes; agora, adivinha-se próxima. Por isso, por que não falar, antes, de *construção em espiral*?...

⁶⁰ Esta paulatina chegada é sublinhada pelas palavras dos marinheiros. Efectivamente, na 2ª antístrofe, referem o Eco dos lamentos de Filoctetes, que, ao longe, ressoa (vv. 188-90); depois, o som dos passos penosos e dos gemidos angustiados efectiva-se e percebe-se que o protagonista se acerca da gruta (vv. 201-9); por fim, os seus gritos, mais próximos ainda, saem da rocha cavada (vv. 210-18).

*Creio que, à semelhança dos estrangeiros que aqui vieram,
também eu lamento a tua sorte, ó filho de Poiante.*

(vv. 317-18)

Entretanto, Neoptólemo, tal como determinara Ulisses (vv. 54-64), aproveita para irmanar, pela mentira, o seu destino ao de Filoctetes — ambos teriam sido vítimas dos malévolos interesses dos chefes Atridas⁶¹ —, no sentido de conquistar a sua amizade.

Como momentos antes, o jovem, fria e objectivamente, determinara que o coro deveria ajudá-lo segundo as necessidades de cada momento (v. 149), este, pressuroso, trata de “velar pelo seu interesse” (v. 151) reafirmando, pateticamente, as suas palavras. Só que, em vez do habitual breve comentário em versos iâmbicos que normalmente segue uma extensa fala, Sófocles põe na boca do coro uma expansão lírica (vv. 391-402)⁶², onde a deusa asiática Cibele, identificada aqui com Reia, mãe de Zeus, é invocada, em convulsos iambos, para testemunhar — aumentando, assim, o efeito do engano — a história da alteração de Neoptólemo com os Atridas⁶³.

O carácter ambivalente do último verso do 1º período estabelece o *gleitender Übergang*⁶⁴ para uma sequência, onde iambos e dócmios, numa incessante alternância⁶⁵, traduzem agitação, perturbação e desassossego⁶⁶, a expressão da viva

⁶¹ Filoctetes foi compulsivamente atirado para a solidão de Lemnos pelos Atridas. Neoptólemo diz-se despojado das armas paternas — o plano de Ulisses pressupunha esta vil mentira —, que agora, pertencem ao Cefalénio (vv. 343 sqq.). Para o estudo da *história de Neoptólemo*, cf., *supra*, pp. 22-23 e 48-49.

⁶² Cf. T. B. L. WEBSTER, *Sophocles. Philoctetes*, p. 95, e R. W. B. BURTON, *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, p. 232.

⁶³ Para aumentar ainda mais o efeito da mentira, eles afirmam mesmo que já a tinham invocado (v. 395), aquando da ofensa, deixando no ar a impressão de que a deusa os vingará.

⁶⁴ A cesura isola um dócmio dentro do trímetro iâmbico ($3 ia = 2 ia \wedge \delta$), que permite a *passagem deslizante* para os dócmios e iambos seguintes (para a estrutura do $3 ia$, vide SNELL, p. 17; e MAAS, § 101). De igual forma, os versos 398 ~ 515 autorizam uma leitura dúplice ($2 \delta = ia \delta$).

⁶⁵ Sobre a estreita conexão dos dócmios com os iambos, vide SNELL, p. 63.

⁶⁶ Tentando realçar este agitado movimento, R. C. JEBB (p. 70) fala mesmo de $\acute{\upsilon}\pi\acute{\omicron}\rho\chi\eta\mu\alpha$.

Na antiguidade havia uma considerável confusão na aplicação desta palavra. Ateneu (15 d-e), remontando a *Il.* 18. 569 sqq. e *Od.* 8. 262 sqq., fala de $\acute{\upsilon}\pi\acute{\omicron}\rho\chi\eta\mu\alpha$ como sendo

indignação pela insolente acção perpetrada pelos Atridas. A confirmar este estado de espírito do coro, abundam as variações e desarmonias rítmicas ocasionadas por resoluções (vv. 395 ~ 510; 398 ~ 515), por abreviados metros iâmbicos (*cr* - 392 ~ 508; *ba* -396-7 ~ 511-12)⁶⁷ e por irregularidades de correspondência entre estrofe e antístrofe (v. 395 ~ 510)⁶⁸. A *breuis in longo* (v. 392; 398 ~ 515) e o hiato (v. 397) constituem um momento de suspensão, onde se acumula toda a tensão emotiva, fulcro de um explosivo crescimento de *pathos*.

Uma centena de versos à frente, em *responsio*, encontramos, com o mesmo ritmo, nova expansão coral, na sequência — natural — de uma dramática e extensa *rhexis* de Filoctetes⁶⁹.

Neoptólemo, explorando a sôfrega vontade do Maliense de regressar a casa, simula partir, pois que *a ocasião convida a embarcar* (vv. 466-7: *καιρός καλεῖ πλοῦν*). Ao ver-se na iminência de ser abandonado — outros que por lá tinham passado já o haviam feito —, Filoctetes implora ao jovem que o leve consigo. Pretenderia Neoptólemo, ao instigar a apetência do Maliense pela partida, levá-lo até ao navio, para, depois, o conduzir até Tróia?⁷⁰ Conforme deixámos dito antes,

uma dança mimética, que servia para ilustrar, essencialmente, a acção (cf. ainda Ath. 628 d e Plut. *Mor.* 748 a-b). Mas, porque esta dança era extremamente agitada, passou a abranger odes corais alegres e movimentadas (cf. Ath. 630 e-631c). Sobre a evolução semântica do termo já na Antiguidade, vide P. CAMBRIDGE, *D. F. A.*, pp. 255-7.

⁶⁷ As séries de baquios, que, por vezes, surgem misturadas com iambos, têm um efeito emocional assinalável. Cf. DALE, *L. M.*, p. 101.

⁶⁸ Comentando a irregular correspondência dos versos 395 / 510, DALE (*L. M.*, p. 112) conclui que, em toda a sua diversidade, o dócmio é de um só tipo, com variantes. Segundo a mesma autora (p.110), todos os três trágicos usaram este metro livremente para expressar uma variedade de sentimentos, tais como a dor, medo, desespero, horror, excitação e ocasionalmente, triunfo ou alegria.

W. B. STANFORD (*Greek Tragedy and the Emotions*, p. 67), sintetizando esta mesma ideia, refere que os dócmios aparecem de preferência no clímax das peças.

⁶⁹ Também em *OT* 649 sqq., e 678 sqq., e *OC* 833 sqq. e 876 sqq., Sófocles utiliza breves diálogos líricos, em momentos de grande intensidade emocional. Cf. WEBSTER, p.96.

⁷⁰ Embora as ambíguas palavras de Neoptólemo (*μόνον θεοὶ σώζοιεν ἔχ τε τῆσδε γῆς / ἡμᾶς ὅποι τ' ἐνθένδε βουλοίμεσθα πλεῖν* (vv. 528-9: *Que apenas os deuses nos ponham a salvo desta terra / e que possamos navegar daqui para onde queremos.*)), proferidas mais à frente, nos pudessem conduzir a esta suposição, era impensável obrigar Filoctetes a viajar para Tróia, estando ele de posse do arco. Sobre este assunto, cf. *supra*, pp. 20-21.

o jovem pretendia apenas aprofundar os laços de simpatia e amizade, condição *sine qua non* para o assalto ao arco.

Entretanto, o coro, estimulado pelos insistentes apelos do protagonista (sobretudo, vv. 501-3), intercede por ele, em ritmo iâmbico:

οἴκτιρ', ἄναξ· πολλῶν ἔλε-
ξεν δυσοίστων πόνων
ἄθλ', ὅσσα μηδεὶς τῶν ἐμῶν τύχοι φίλων.

*Tem piedade, senhor. Ele acaba de nos enumerar
muitas das penosas provações que teve de suportar.
Nenhum amigo meu as experimente!*

(vv. 507-9)

Como consequência, a nível morfossintáctico, surgem o imperativo (οἴκτιρε), os optativos (τύχοι, πορεύσαιμ') e os vocativos, que, associados aos iambos e dócmios, sublinham um *crescendo* de emoção, que contagia toda a antístrofe.

Apesar de o ritmo ser o mesmo da estrofe, o contexto impõe uma tonalidade diferente⁷¹: ali, indignado, invocava a deusa como testemunha; aqui, apiedado, implora para que o desejo de Filoctetes seja atendido. Por isso, a agitada e turbulenta cadência traduz, não raiva e ressentimento, mas a intensidade da dor.

Mas será a comiseração dos marinheiros sentida e sincera? Ou, ironicamente ambígua, terá como único fito ajudar ao sucesso do plano de Neoptólemo? Anteriores reacções permitem-nos pensar que estes homens simples são verdadeiros nos seus sentimentos. Mas como esta intervenção se enquadra perfeitamente na trama desenvolvida pelo filho de Aquiles, a dúvida terá aflorado, com certeza, ao pensamento dos espectadores. É que, conforme refere REINHARDT, em *Filoctetes* "verdade e falsidade coexistem, chegando, por vezes, a cruzar-se"⁷². Por isso, com JEBB⁷³, pensamos que a piedade até pode ser sincera, contudo o primeiro objectivo do coro é, e será sempre, ajudar o seu chefe a cativar e convencer o filho de Poiante.

⁷¹ Sobre este assunto, veja-se o que dizemos *supra*, p. 75 n. 35.

⁷² K. REINHARDT, *Sophocle*, p. 228.

⁷³ R. C. JEBB, p. 89. J. C. KAMERBEEK (p. 87), na mesma linha de pensamento, considera que estas são falsas questões, pois o que está em causa é a consecução — os meios utilizados não se equacionam — do plano urdido por Ulisses.

Indiscutivelmente sincera — até incomensurável — é a piedade que, desde a entrada de Filoctetes em cena, se assenhoreou do coração dos espectadores.

4.2.3.3. ESTÁSIMO

Antes que o filho de Aquiles se deixasse envolver e sensibilizar com este ambiente de dor e compaixão, que acarretaria a automática interrupção do plano que o levava a Lemnos, o Mercador, conforme previra Ulisses no prólogo, entra em cena para apressar a viagem, cujo destino o público sabe ser Tróia. Isto, ironicamente, no momento em que Filoctetes esfuziava de alegria com a hipótese do regresso a casa.

Após esta intempestiva quebra na progressão normal da acção, um enigmático *suspense* envolve o anfiteatro: conseguirá o filho de Aquiles levar o pérfido plano até ao fim? Ou, actuando de acordo com a sua verdadeira φύσις, deixar-se-á sensibilizar pela nobreza de carácter de Filoctetes? A ambiguidade com que, antes, se referiu à viagem (vv. 528-9)⁷⁴, deixando no ar a possibilidade — muito provável — de os destinos não coincidirem, e, depois, os entraves que põe à imediata partida, dizendo que πνεῦμα νῦν ἀντιοστατεῖ (vv. 639-40)⁷⁵, por forma a aumentar a apetência do protagonista em embarcar, fazem o espectador sentir que Neoptólemo não havia abandonado o seu plano inicial. Contudo, Filoctetes, numa manifestação de confiança, ao permitir-lhe pegar no arco, não deixará o lastro de uma amizade nascente? Será que este ἀγαθῶν ἀνδρῶν παῖς irá resistir por muito mais tempo?

Estas sucessivas dúvidas assentam no conhecimento que, desde o prólogo, o público tem da natureza de Neoptólemo e encontram justificação nas derradeiras palavras do jovem:

οὐκ ἄχθομαί σ' ἰδῶν τε καὶ λαβῶν φίλον.
ὅστις γὰρ εὖ δρᾶν εὖ παιδῶν ἐπίσταται,
παντὸς γένοιτ' ἂν κτήματος κρείσσων φίλος.

*Não me aborrece ter-te encontrado e ter descoberto em ti um amigo.
É que quem sabe fazer o bem pelo bem recebido*

⁷⁴ Cf. *supra*, p. 84 n. 70.

⁷⁵ “Agora o vento não sopra de feição”. Recorde-se que, pouco antes, nos vv. 466-467, Neoptólemo afirmara que a ocasião era favorável.

é um amigo melhor do que qualquer tesouro.

(vv. 671-3)

Neste momento de crise, de dúvida e de expectativa, Sófocles faz o coro entoar o único estásimo da peça, formado por um duplo par antistrófico.

1º PAR ANTISTRÓFICO

Ecoando o centro do párodo, as três primeiras estâncias — um todo gramatical⁷⁶ — pintam, de forma ainda mais impressiva, a dor, a solidão e a luta do protagonista pela sobrevivência. A dar a cor e o movimento, um quadro mítico abre (vv. 676-9) e um símile (vv. 701-6) encerra o 1º conjunto de estâncias.

A narrativa do suplício de Ixíon⁷⁷, paradigma do de Filoctetes, começa, tal como a 1ª estrofe do párodo, com um vigoroso trímetro iâmbico e termina, no mesmo ritmo, com a cláusula itifálica, alargada no seu início por um coriambo. De permeio, o tetrâmetro dactílico e uma série dactílica crescente dão um toque de solenidade ao quadro. Paralelamente, a antístrofe, que se liga intimamente à estrofe por ἔνα, apresenta, no mesmo ritmo, o relato de dez anos de solidão (vv. 691-94) e sofrimento (v. 695), com escassez de recursos e meios (v. 691).

Antecipando o ritmo da 2ª metade do estásimo, o asclepiadeu — glicónico alargado por duplo coriambo — estabelece a mutação para um ritmo mais patético e perturbado, em que metros eólicos se misturam e alternam com formas iâmbicas

⁷⁶ Segundo R. W. BURTON (*The Chorus in Sophocles Tragedies*, p. 236), "as estâncias são contínuas em estrutura gramatical: ligadas por ἔνα (v. 691) e pelo particípio αἴρων (v. 709) elas formam um simples período fluante que cria uma poderosa impressão de desolação, dor e contínua luta. (...) e a maior parte dos principais verbos que descrevem as perturbações de Filoctetes estão no imperfeito (ᾤλλυτο, 685; ἦν, 691; εἴρηε, 701; προσενώμα, 717), como é natural numa narrativa de experiências que se repetiram ao longo de dez anos". Cf. *infra*, p. 88.

⁷⁷ Sófocles escreveu uma tragédia denominada *Ixíon*, tal como Ésquilo e Eurípides (cf. Radt, *T. G. F.*, p. 267).

A comparação do destino do herói com uma bem conhecida figura da mitologia é um dos aspectos da lírica coral Sofocliana (vide *Ant.* 955-65 e o comentário de KAMERBEEK, p. 104, a este passo). Estas aproximações paradigmáticas podem ainda encontrar-se em *A. Cho.* 585 sqq. e *E. H. F.* 1016.

acéfalas, sincopadas e anaclásticas⁷⁸. Canta-se, na estrofe, o incomensurável e imerecido sofrimento do protagonista; na antístrofe, sem alterar a tonalidade, insiste-se nos temas da solidão (v. 696) e do sofrimento físico.

O clausular lecíto estabelece a transição para o 3º período, onde os coriambos impõem a tonalidade⁷⁹. Este ritmo unitário, tenso e emotivo, que é perturbado pela acefalia da abertura e pela catalexe da cláusula, traduz, quer na estrofe quer na antístrofe, a dor e comiseração do coro, face ao total isolamento de Filoctetes de qualquer contacto humano⁸⁰.

2º PAR ANTISTRÓFICO

Ainda que com o mesmo ritmo, as estâncias do 2º par antistrófico requerem uma análise separada, porquanto, temática e gramaticalmente, a estrofe se liga ao bloco anterior. De facto, a nível morfossintáctico, ἄρῶν estabelece o nexos com a 1ª antístrofe e o imperfeito, cujo aspecto frequentativo plasma um passado em que as acções de dez ininterruptos anos se repetem, continua, à semelhança da primeira metade, a ser o tempo predominante⁸¹. Tematicamente, refere-se, novamente, a luta que Filoctetes, carenciado de meios físicos e materiais, trava pela sobrevivência.

A sublinhar o sentido das palavras, uma sequência de asclepiadeus (vv. 706-710)⁸², com a sua predominância de longas, exprime dor e melancolia. O falécio, com que encerra este 1º período, adivinha o ritmo ainda mais emotivo e compassivo da segunda parte, constituída por eólicos que se cruzam, por meio de alargamentos internos e externos, com elementos iâmbicos. Esta variabilidade

⁷⁸ Segundo DALE (*L.M.*, p. 149), "de todos os dramaturgos, Sófocles é o que faz um uso mais rico e mais flexível dos ritmos eólicos, especialmente entre os *kola* mais longos".

Sobre a acuidade no uso dos asclepiadeus, em Sófocles, cf. *supra* p. 81 n. 56.

⁷⁹ WEBSTER (ad 686, p. 112) refere que, na estrofe, há uma coincidência entre a mudança de ritmo e a mudança de assunto.

⁸⁰ A ligação por *enjambement* de quatro *kola* é particularmente frequente nos eólicos de Eurípides (cf. *Heracl.* 358-361 e 910-913, *Hec.* 446-449, *H. F.* 794-797 e *Íon* 184-187). Sófocles, aqui (vv. 688-690 b / 703-706), apresenta vestígios dessa prática euripídiana (cf. DALE, *L. M.*, p. 146 e n. 2).

⁸¹ Cf. *supra*, nota 76.

⁸² Sobre a ambivalência destes versos, que podem também ser interpretados como *sp. 2 cho sp.*, veja-se o que dizemos *infra*, com. ad 706-710~718-722, p. 123.

Quanto ao uso e aproveitamento que Sófocles faz dos asclepiadeus, vide *supra*, p. 81 n. 56.

rítmica⁸³ é complementada pelo hiato que, terminando o *kolon* (*cho sp*) que repercute a segunda metade dos versos iniciais do 1º período, concentra o *pathos* na exclamação; e pela cláusula reiziana (*apher*) que, de curta, culmina e confirma o tom doloso da estrofe.

Não obstante a repetição rítmica, com a antístrofe sobrevém uma *peripeteia* de emoções, sublinhada por $\nu\upsilon\nu$ $\delta\acute{\epsilon}$. Da piedade e desolação do passado, transita-se para a esperança do futuro⁸⁴. O coro canta, agora, o desejado regresso do Maliense a casa.

JEBB emite o parecer de que a entrada inopinada de Filoctetes terá condicionado esta brusca mudança no teor da elocução dos coreutas, que, assim, e uma vez mais, procurariam secundar os planos do chefe⁸⁵. Esta conjectura — lógica, pensamos — evita a consideração de outras, por vezes engenhosas, como é o caso da de BURTON, para quem as opiniões do coro podem variar e até ser contraditórias, porquanto Sófocles o utiliza "como instrumento com que orienta a mente e as emoções do auditório"⁸⁶. Nesta perspectiva, o coro não seria propriamente um actor, com carácter e vontade, mas um mero objecto, que o autor, incoerentemente, orientaria, de acordo com as necessidades do espectáculo.

A hipótese de JEBB, inversamente, faz do coro uma figura homogénea e coerente, cuja actuação fora delineada no início da peça (vv. 149 sqq.), e não anula,

⁸³ Cf. *supra*, p. 88 n. 78.

⁸⁴ Cf. R. W. B. BURTON, *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, p. 238. Para além de $\nu\upsilon\nu$ $\delta\acute{\epsilon}$ estabelecer uma oposição com o que, antes, se disse, o tempo verbal predominante passa a ser o *presente*, em vez do *imperfeito* das três primeiras estâncias.

Sobre a implicação que a mudança de tom no sentido do texto, entre estrofe e antístrofe tem, no movimento gestual e na dança, cf. *supra*, p. 75 n. 35.

⁸⁵ Cf. R. C. JEBB, pp. 111 e 119, e J. R. FERREIRA, *O drama de Filoctetes*, p. 37. Também KAMERBEEK (pp. 104 e 109-110) pensa que o dolo está subjacente às palavras dos marinheiros. KIRKWOOD (*Sophoclean Drama*, p. 13), por seu turno, considera que esta passagem, bem como as anteriores (vv. 391 sqq. e 507 sqq.) têm como único fito *evidenciar o estratagema*. Ora, pensamos que não é necessário destacar o que foi definido *ab initio*. A única *evidência*, que daqui resulta, assenta na coerência da actuação coral. O resto, o público tratará de constatar e/ou deduzir, sem necessitar que lhe relembrem o que foi afirmado, sob pena de se perder em *expectativa*.

⁸⁶ R. W. B. BURTON, *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, p. 238. Para este autor, os pensamentos e sentimentos do auditório devem ser dirigidos, cabendo ao coro essa função. É nossa opinião que, embora o coro possa influir no comportamento do auditório, isso resulta de uma actuação coerente, dentro do seu plano de acção, e não de um objectivo pré-concebido pelo autor. Por isso, com RONNET (*Sophocle, Poète Tragique*, p. 251), dizemos que este *volte-face* só prova que o coro está perfeitamente integrado e comprometido na acção.

como pretende BURTON⁸⁷, o efeito dramático do contraste entre a esperança do regresso e a frustração dessa esperança, na cena seguinte uma vez que, das palavras dos marinheiros, resulta uma amálgama de expectativas, ilusões e dúvidas, que contagia o público que, *suspense*, aguarda as próximas evoluções da intriga. A ideia de νόστος, que perpassa toda a antístrofe, concita emoção e excitação, a que os eolo-coriâmbicos, com as suas variações, dão coloração rítmica.

4.2.3.4. ODE AO SONO

A cena seguinte — angustiante retrato da dor física de Filoctetes —, tal como a do Mercador, constitui um retardamento da acção. Num magistral golpe de teatro, todas as esperanças e ilusões são frustradas; o *suspense*, elemento de indubitável importância na peça, aumenta; horror e piedade instalam-se na alma dos espectadores.

O protagonista, num crescendo de agonia, sublinhada por inúmeras *antilabai*, ao prever que, como de outras vezes, o sono dele se apoderará, confia o arco à guarda de Neoptólemo. E se, antes, o contacto com o arco (vv. 660 sqq.) fazia pressentir uma amizade recíproca, com a sua posse, ela consuma-se⁸⁸.

O sono prostra Filoctetes. O coro, num diálogo lírico-epirremático, formado por um par antistrófico — interrompido por uma elocução de Neoptólemo em hexâmetros — e por um epodo, aproveita esta oportunidade para convidar o filho de Aquiles a partir com o arco⁸⁹:

Πρὸς τί μενοῦμεν πράσσειν;
Καιρός τοι πάντων γνώμαν ἴσχων
πολύ τι πολὺ παρὰ πόδα κράτος ἄρνυται.

*Qual a razão para tardarmos a agir?
O momento oportuno que possui a resolução de tudo*

⁸⁷ R. W. B. BURTON, *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, p. 237. A nossa interpretação de forma alguma anula "o efeito dramático do ataque de agonia, que se segue imediatamente ao exaltado optimismo do fim da canção".

⁸⁸ A *simpatia*, como força que pode levar os homens a actos contrários aos que haviam resolvido tomar, podemos encontrá-la em *Ájax*, v. 121, na figura de Ulisses.

⁸⁹ Καιρός está aqui personificado. Segundo Íon de Quios, era o filho mais novo de Zeus e tinha um altar próximo da entrada do estádio de Olímpia. Cf. KAMERBEEK, p. 121.

uma grande, enorme vitória, em um instante, obtém.

(vv. 836-38).

O momento é mais que oportuno: o vento favorável e o Filoctetes encontra-se prostrado, de olhos fechados e sem ajuda (vv. 855-6). Aliás, este segundo motivo — *leit-motiv* de toda a ode — vai condicionar o pensamento do coro, que invoca o sono⁹⁰, simultanea e paradoxalmente, lenitivo para a dor⁹¹ e fator de enganos⁹².

PAR ANTISTRÓFICO

Em vez dos agitados iambos das intervenções corais anteriores⁹³, é o vigoroso e equilibrado ritmo dactílico que introduz este hino⁹⁴. Segue-se uma toada dolente, suave, encantatória, sugerida no acumular das longas dos molossos⁹⁵. Com a introdução dos dócmios, o ritmo assume uma *nuance* mais excitada e emotiva — a introdução de um coriambo entre os molossos e o 4 *da* já o prenunciava —, que será intensificada com o iambo (v. 832), que apresenta resolução e hiato (ἔθι ἔθι). Em suma, uma cadência globalmente lenta, sacudida, aqui e ali, por diferentes resoluções, corporiza este ὕμνος κλητικός ao Sono⁹⁶.

A tensão e angústia, que, num *crescendo*, se acumulam no fim da primeira parte, contagiam a segunda metade. Na verdade, o ritmo iambo-docmíaco, com as suas resoluções, catalexes e constantes alternâncias quantitativas, exprime o conflito entre a esperança de uma solução e o desespero do impasse. A corroborar, ainda, as emotivas convulsões no espírito do coro, sublinhe-se a irregular

⁹⁰ Está dentro da tradição literária grega a invocação do sono (cf., por exemplo, *Il.* 14.231 sqq. e 16.453-467).

⁹¹ O carácter médico do sono é sugerido por *παιών* (v. 832). Sobre este assunto, vide *infra*, excurso, pp. 130-131.

⁹² Os marinheiros abordam esta segunda função do Sono, na antístrofe.

⁹³ DALE (*L. M.*, pp. 117 sqq.) faz uma análise detalhada desta ode, da qual aproveitamos algumas sugestões.

⁹⁴ Sobre a irregularidade de correspondência entre estes dois versos, vide *infra*, com. ad 827~843, p. 127.

⁹⁵ DALE (*L. M.*, p. 117) afirma que o ritmo predominante, no par antistrófico, é um "longo rallentando", proporcionado pela acumulação de longas.

⁹⁶ Os diferentes vocativos (ὑπνε; εὐαές; ὄναξ), o optativo (ἔλθοις), o imperativo (ἔθι; ἔθι) e os dativos éticos (ἡμῖν; μοι) justificam esta afirmação de R. W. B. BURTON, *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, p. 241.

correspondência entre estrofe e antístrofe (vv. 834/850 e 838/854)⁹⁷ e o violento contraste entre as longas do v. 837 e as breves dos dócmios seguintes. Estilisticamente, os apelos (ὦ τέκνον), as repetições (ποῦ; ποῖ; πῶς), a interrogação (v. 836) e a aliteração (πολύ τι πολὺ παρὰ πόδα...) completam este quadro patético.

Porque a ocasião (καίρος) era propícia, urgia instigar Neoptólomo a agir. Mas aquele homem agonizante conquistara e estimulara a admiração do jovem, que, num curto recitativo⁹⁸ em hexâmetros⁹⁹, rejeita liminarmente a vergonhosa congeminção do coro, relembrando, com solenidade, as principais premissas do oráculo de Heleno, enunciadas momentos antes, pelo Mercador (vv. 610 sqq.):

.....ἐγὼ δ' ὀρῶ οὔνεκα θήραν
τήνδ' ἀλίως ἔχομεν τόξων, δίχα τοῦδε πλέοντες.

.....Mas eu vejo que, em vão,
nos apoderamos destas armas, se nos fizermos ao mar sem este homem.

(v. 840).

O filho de Aquiles começava a compreender que a realização do oráculo não significava uma vitória para os gregos, mas era tão-só uma recompensa dos deuses pelo muito que Filoctetes tinha sofrido¹⁰⁰:

⁹⁷ A irregular correspondência é perfeitamente justificável, porquanto o molosso, tal como o *baquio* e o crético, é uma variante do iambo.

⁹⁸ Sófocles, ao colocar a intervenção de um actor no interior de um sistema lírico, sublinha a participação do coro na acção. Cf. R. W. B. BURTON, *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, p. 240.

⁹⁹ WEBSTER (p. 119) observa que, pelo facto de esta elocução ser produzida em hexâmetros, não há uma ruptura tão grande com os metros líricos, como aconteceria, se feita em ritmo iâmbico.

Além disso, perfilhamos a opinião de que os dáctilos se adequam à referência às premissas oraculares, bem como, pensamos, sublinham a calma e, simultaneamente, a autoritária reprimenda feita pelo filho de Aquiles ao coro. Cf. JEBB, p. 137; C. M. BOWRA *Sophoclean Tragedy*, p. 281; T. B. L. WEBSTER, *Introduction*, p. 136; R. W. B. BURTON, *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, p. 242; e W. B. STANFORD, *Greek Tragedy and The Emotions*, p. 67.

¹⁰⁰ Cf. B. M. W. KNOX, *The Heroic Temper*, p. 131. Estes homens, que, há pouco, lamentavam a sorte de Filoctetes, agora, não têm quaisquer escrúpulos em usurpar-lhe o arco, seu único meio de subsistência. Para RONNET (*Sophocle, Poète Tragique*, p. 253), esta aparente contradição é característica dos homens do povo: apesar de bons, eles são,

τοῦδε γὰρ ὁ στέφανος, τοῦτον θεὸς εἶπε κομίζειν.

Na verdade, dele é a coroa e foi a ele que um deus mandou que levássemos.

(v. 841)

No entanto, os marinheiros, perante aquela oportunidade única, reagem instintivamente e não atendem às determinações oraculares e às deduções de Neoptólemo. O pragmatismo deste grupo de pessoas comuns não vê em que medida poderá ser útil a presença em Tróia de um homem que, agora,

οὐ χερὸς, οὐ ποδός, οὔτινος ἄρχων
ἀλλά τις ὡς Ἴδαι πάρα χεῖμενος.

*Não domina as mãos, os pés, nada,
como quem jaz no Hades.*

(vv. 860-861).

Pelas reacções de Filoctetes às revelações do Mercador, o coro já percebera que difícil seria convencê-lo a embarcar para Tróia. Por isso, com o realismo e a lógica das pessoas simples, que, sem elevação moral, procuram a via mais fácil para a consecução dos seus objectivos, propõe o seu abandono, na medida em que πόνος / ὁ μὴ φοβῶν κράτιστος (vv. 864a-864b: *um trabalho / sem perigo é o melhor*).

Assim, nas duas últimas estâncias, depois de, no 1º verso da antístrofe, rejeitar, em dáctilos¹⁰¹, a repreensão de Neoptólemo, o coro inicia um processo de persuasão. Começa por recomendar moderação de voz, não fosse Filoctetes acordar ou — pior — perscrutar os planos de acção. E, a sugerir o ciciar das palavras, temos o ritmo lento e cadenciado dos molossos, levemente perturbado pelas breves do coriambo, dos dócmios e do iambo, que prenunciam o nervosismo e excitação dos marinheiros. Esta tensão que, num *crescendo* de angústia, vai invadir a segunda

acima de tudo, oportunistas e, por isso, não deixam que a sua piedade influencie a sua conduta. Neste aspecto, *Filoctetes* assemelha-se a *Ajax*.

¹⁰¹ O Tetrâmetro dáctílico entoado pelo coro, de certa forma, contextualiza os hexâmetros, recitados por Neoptólemo (cf. DALE, *L. M.*, p. 28), que, por seu turno, contrastavam com o ritmo trepidante dos dócmios precedentes.

parte, dominada pelo trepidante e patético ritmo iambo-docmíaco, é evidenciada pelos hiatos (vv. 850;852) e pelas variações quantitativas e, ao nível morfossintáctico e estilístico, por vocativos (vv. 843; 845), imperativos (vv. 845; 851), repetições (vv. 844-5-850), pelo oximoro¹⁰² (ὑπνος ἄπνος, v. 848) e pela aliteração (τάυτων τούτωι, v. 853).

EPODO

Intensificando o processo de persuasão, o coro, num *forcing*, apresenta, no epodo, em emotivo e desesperado ritmo eólico, duas razões para a partida: o vento é favorável e Filoctetes dorme. As repetições e os apelos sublinham a ininterrupta angústia destes homens que, acompanhando o deslizamento rítmico proporcionado pelo hemiepes, mudam o tom das suas palavras¹⁰³. Em resposta à acusação do seu chefe, que, em hexâmetro dactílico, afirmara que *vangloriar-se de um revés baseado em mentiras é vergonhoso e vil* (v. 842: *χομπεῖν δ' ἔστ' ἀτελῆ σὺν φεύδεσιν αἰσχρὸν ὄνειδος*), eles evidenciam, no mesmo ritmo, a inutilidade da presença do incapacitado Filoctetes em Tróia.

Num assomo de esperança — derradeira tentativa do coro —, os equilibrados tetrâmetros dactílicos cedem lugar aos movimentados iampos, que enquadram duas formas de glicónico. A catalexe dos primeiros (vv. 862, 864 b) e a acefalia dos segundos (v. 863, *tel = ^gl*), conjuntamente com as várias *breuis in longo*¹⁰⁴, acentuam o nervosismo e desespero do coro.

4.2.3.5. KOMMOS

Perante esta excitação eufórica, em catadupa, as dúvidas afloram à mente do público: que irá fazer Neoptólemo? Cederá às insistentes e persuasivas palavras do coro? Atenderá aos apelos do protagonista ou às determinações oraculares?

¹⁰² O oximoro, em ritmo iâmbico, adequa-se perfeitamente ao pensamento perturbado e confuso do coro.

¹⁰³ O carácter ambivalente do *hemiepes* (= *cho (ia) = 3 da^*) estabelece o *gleitender Übergang* para o v. 858 e prepara os tetrâmetros dactílicos que se avizinham.

Quanto à ambiguidade de outros *kola* do epodo, vide *infra*, com. ad 855, p. 130 e ns. 56 e 57. Sobre a supressão / preservação do v. 858, veja-se o *excurso*, p. 131, e J. R. FERREIRA, *O drama de Filoctetes*, p. 38 e n. 1.

¹⁰⁴ Cf. vv. 863, 864 e 864 b. Estas *breuis in longo*, em meio de período adequam-se à postura ansiosa e tensa do coro, perante o prostrado Filoctetes.

Filoctetes desperta. O *suspense* — uma constante na sinuosa acção — renova-se de intensidade. Só progressiva e paulatinamente, numa tensão contínua, o anfiteatro irá tomando conhecimento da orientação da acção. Angustiado e titubeante, Neoptólemo, começando a demonstrar indícios de arrependimento pela ilusão em que mergulhou o filho de Poiante, pergunta-se:

παπαῖ· τί δῆτ' ἄν δρῶμι' ἐγὼ τοῦνθένδε γε;

Ai de mim! que hei-de fazer, a partir de agora?

(v. 895)¹⁰⁵.

Reassumindo a sua verdadeira natureza e abandonando o aviltante engano (vv. 902 sqq.), decide revelar toda a verdade. Então, pela persuasão, procura fazer o que a sua φύσις não permitia pelo engano:

οὐδέν σε κρύψω· δεῖ γὰρ ἐς Τροίαν σε πλεῖν
πρὸς τοὺς Ἀχαιοὺς καὶ τὸν Ἀτρειδῶν στόλον.

*Nada te ocultarei. Necessário é que navegues para Tróia,
para junto dos Aqueus e da frota dos Atridas.*

(vv. 915-6).

Acto contínuo, Filoctetes, que, momentos antes, esfuziava de alegria, numa brusca mutação psicológica, descarrega, com impropérios, todo o seu ódio e indignação sobre o jovem. Mas a iminência de ficar abandonado e sem arco e o sincero acto de contrição de Neoptólemo (vv. 965-66) obrigam o protagonista a recuar e a suplicar comiseração (vv. 967-8).

Face à alteração do rumo dos acontecimentos, o coro, perplexo, pede instruções (vv. 963-4). Todavia, dividido entre a obediência devida aos superiores (vv. 925-6) e uma profunda compaixão pela sorte do herói (vv. 965-6), Neoptólemo responde com uma mesma pergunta:

τί δρῶμεν, ἄνδρες;.....

¹⁰⁵ A aliteração das dentais sublinha a angústia e conflito em que vive Neoptólemo.

Que havemos de fazer, homens?.....

(vv. 974)

De novo, e de forma sempre renovada, a dúvida e o *suspense* são agravados com a entrada repentina de Ulisses que, automaticamente, inverte o rumo esperado dos acontecimentos. O Cefalénio, insensível às esconjurações de Filoctetes, leva consigo o arco e o filho de Aquiles. Este, entretanto, numa manifestação de condoimento, ordena que os marinheiros fiquem a fazer companhia ao Maliense e que tentem, num derradeiro esforço, convencê-lo a partir.

Abandonado à quase completa solidão, sem defesa e privado de alimento, Filoctetes entoava um longo *Kommos*¹⁰⁶, formado por dois pares antistróficos e por um epodo, que se repartem por actor — a parte predominante — e coro.

Com BURTON, pensamos que este *Kommos* se adequa mais ao contexto dramático do que qualquer estésimo, na medida em que "não há interrupção no crescendo da emoção"¹⁰⁷, desde a cena do sono até ao herói desaparecer na caverna (v. 1217). A tensão dramática desta expansão lírica é contínua e crescente, concitando uma resposta emocional mais intensa por parte do público.

1º PAR ANTISTRÓFICO

No 1º par antistrófico, Filoctetes insiste em aspectos já referidos, aquando da veemente alocação proferida contra Neoptólemo (vv. 952-60). Na estrofe, apostrofa a cavada gruta, abrigo simultaneamente abrasador e gelado e testemunha do seu sofrimento e do seu definhar, e alude à impossibilidade de obtenção de alimento e à ausência de meios de defesa. Na antístrofe, insiste na solidão e no sofrimento, pensa obsessivamente no arco, meio de subsistência e defesa, e abomina o pérfido plano de Ulisses.

¹⁰⁶ Aristóteles define o *κόμμος* como *θρήνος κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηπῆς* (*Po.* 1452 b 24-25: *canto plangente do coro e da cena em comum*).

Segundo PINTACUDA (*La Musica nella Tragedia Greca*, p. 31), o *κόμμος* deriva do canto fúnebre, cujo ritual é detalhadamente descrito nos livros que fecham a *Ilíada* e a *Odisseia* (cf. *Il.* 24. 720-776, onde se faz a lamentação fúnebre de Heitor; *Od.* 24. 60 sqq. : as Musas cantam em torno do cadáver de Aquiles). Daí, conclui-se, o seu carácter plangente.

¹⁰⁷ R. B. W. BURTON, *op. cit.*, p. 244 e ainda 248. Parafrazeando PINTACUDA (*La Musica nella Tragedia Greca*, pp. 31-32), diremos que, enquanto "o estésimo é o núcleo lírico da tragédia, o *κόμμος* é o seu núcleo patético, (...) um canto de dor vibrante e de expressão do patético".

Como suporte melódico e rítmico, os lentos e comovidos eolo-coriâmbicos, com predominância de glicónicos, num crescendo de angústia e indignação, começam a apresentar leves variações que se projectam no revoltado e desesperado ritmo do 3º período, onde os equilibrados dáctilos se articulam com os agitados iambos e os patéticos dócmios. A confirmar a tonalidade geral deste par, os vocativos, interjeições, exclamações e interrogações retóricas imprimem emotividade e *pathos*, que se concentram nos fugazes momentos de pausa, ocasionados pelas *brevis in longo* e pelo hiato.

O agitado e tenso ritmo iambo-dócmíaco, que, a fechar, se concatena com coriâmbicos, acompanha as réplicas corais (vv. 1095-1100/1116-1122). O desespero e indignação dos marinheiros são ainda sugeridos pelas desarmonias rítmicas, introduzidas com a forma cataléctica de iambo (v. 1120), com a irregular, mas possível, correspondência dos versos 1096/1117 e com a *brevis in longo* (v. 1119). Veemente, o coro imputa a Filoctetes a responsabilidade da própria desventura, por teimosamente não querer ceder (vv. 1095-1100), e, indignado, refuta as odiosas imprecações e pede-lhe que não recuse a sua amizade (vv. 1116-1122). Mas, alheado, o protagonista ignora a presença do coro: "os marinheiros são uma ausência"¹⁰⁸.

2º PAR ANTISTRÓFICO

Incompreendido e ferido na sua honra, Filoctetes prossegue o seu monólogo lamentoso, com apóstrofes ao que foi a sua companhia de dez anos de solidão: o arco — obsessivo pensamento —, cuja sensibilidade contrapõe à perfídia, frieza e calculismo de Ulisses; as aves, ontem vítimas, hoje algozes.

O ritmo que sustenta o canto do Maliense, neste 2º par antistrófico, é semelhante ao que vimos nas duas primeiras estâncias. O 1º período abre, de igual forma, com um *wilamowitzianus* que, numa harmonia perfeita, se articula com a série de eólicos seguinte. A angústia e sofrimento, subjacentes a estes *metra*, são confirmados e estimulados por interjeições, vocativos e repetições e sublinhados pela irregular correspondência entre estrofe e antístrofe (vv. 1124 / 1147 e sqq.) e pela suspensão imposta pela *brevis in longo* (v. 1127)¹⁰⁹.

¹⁰⁸ J. R. FERREIRA, *O drama de Filoctetes*, p. 41. Afinal, medíocres, eles não entendiam as razões que assistiam ao protagonista! (cf. idem, *ibidem*, p. 42).

¹⁰⁹ A *brevis in longo*, em meio de período e a preceder vocativo evidencia a concentração de emoção que antecede e se descomprime no apelo desesperado de Filoctetes.

A traduzir desequilíbrio emocional, os dáctilos¹¹⁰, no 2º período, alternam com os eólicos e iâmbicos¹¹¹, cujas resoluções, variações e catalexe sugerem um *crescendo* de angústia, desespero e indignação, que atinge o seu *clímax* com um emotivo ferecrácio alargado dactilicamente, que se encontra em hiato¹¹².

No 3º período, o ritmo abranda de agitação, mas, através de uma combinação de *wilamowitzianos* com coriambos, mantém a toada lamentosa e indignada de quem se sente traído (vv. 1136-9) e a angústia — sugerida nas interrogações e nas anaclásticas formas de iambo (v. 1138) — de quem não tem qualquer meio de subsistência (vv. 1159-1162). Moderando o tom das suas palavras, o coro, agastado com a incontinência verbal de Filoctetes, procura, na estrofe, evidenciar os nobres princípios que presidiram à empresa de Ulisses, que, na sua perspectiva, trabalhou para o bem comum dos seus amigos (v. 1145). Por isso, prosseguindo o seu persuasivo raciocínio, pede ao protagonista, na antístrofe, que abandone a sua obstinação e siga o caminho que os deuses lhe traçaram.

Enquadrados por dois falécios, os *wilamowitzianos*, entrecortados por um ferecrácio, sugerem um abrandamento na indignação dos marinheiros, que se empenharam num emotivo — sôfrego até! — processo de persuasão, que não oculta uma ténue esperança¹¹³. A este processo não é insensível Filoctetes, que, depois de restabelecer o diálogo, no intempestivo ritmo iâmbico, afirma, no epodo:

..... *Ei sù tàv*
στυγεράν Τρωιάδα γὰν μ' ἤλπισας ἄξειν
 *Porque até à odiosa*
terra de Tróia esperavas levar-me.

(vv. 1173-5)

¹¹⁰ O último glicónico do 1º período, ao permitir uma leitura ambivalente (3 da / 3 da^v), já anunciava a ocorrência deste ritmo.

¹¹¹ Cf. vv. 1131~1354. Nos vv. 1134~1157, dada a ambivalência, também é possível vislumbrar-se um *kolon* iâmbico com livre correspondência (*mol / ba ia*).

¹¹² Este *pher^d* é uma cláusula perfeita para um período onde os dáctilos se cruzam e harmonizam com os eólicos.

O hiato, por seu turno, além de assinalar fim de período, permite o deslizamento para o ritmo coriâmbico que se segue.

¹¹³ Sobre a importância da *breuis in longo* (v. 1163) e da livre correspondência para a tonalidade emotiva deste período, vide *infra*, pp. 143 sqq.

EPODO

Depois dos estáticos pares antistróficos, o epodo surge pleno de virtuosismo musical. As bruscas variações de ritmo, que acompanham as rápidas permutas de diálogo, e as entrecortadas *antilabai* sugerem uma sempre renovada e progressiva tensão¹¹⁴.

Os comovidos iambos do começo misturam-se com emotivos e frenéticos iónicos, numa perfeita tradução da angústia que atormenta a mente do protagonista. Irritado com a insistência do coro, que afirma ser a partida para Tróia a melhor solução (v. 1176)¹¹⁵, Filoctetes despede-o com um seco *ἀπό νύν με λείπεται ἤδη* (v. 1177: *Então, deixa-me de imediato*). Acto contínuo, os marinheiros, cansados de tão grande obstinação, numa amálgama de uma gradação ferecrácia¹¹⁶ com um dímetro coriâmbico¹¹⁷, manifestam-se agradados com a ordem e fazem menção de partir. Mas, numa brusca mudança de atitude, corroborada por uma mutação rítmica¹¹⁸, o filho de Poiante, arrependido, implora-lhes que fiquem. A angústia das suas palavras, traduzida pelos coriâmbos, é aumentada com a intromissão do breve e impressivo crético e com as sucessivas *antilabai*.

À angústia associa-se, agora, a dor física, que traz, como consequência, uma diferente organização do discurso e uma diferente cadência frástica: a simbiose dos anapestos com os glicónicos sugere a dor, traduzida também nas interjeições e repetições; os eolo-coriâmbicos, com as suas formas acéfalas, sublinham o conflito e desespero que atormentam Filoctetes.

Aproveitando esta conturbação do protagonista, os coreutas, em equilibrados e serenos dáctis¹¹⁹, voltam à carga:

114 G. RONNET (*Sophocle, Poète Tragique*, p. 252) afirma que "o paroxismo da agitação se traduz em versos curtos, muitas vezes monométricos ou reduzidos a algumas sílabas".

115 A pausa, determinada pela *brevis in longo*, acentua ainda mais a indignação e revolta de Filoctetes.

116 É curiosa esta *gradação decrescente* de ferecrácio, com alongamento dactílico interno, seguido de ferecrácio simples e de ferecrácio acéfalo (= *reizianum*).

117 Sobre as possíveis interpretações deste *kolon*, vide *infra* p. 149.

118 Se a forma rara de dímetro coriâmbico que encerra o 1º período já o sugeria, a pausa acaba por estabelecer a transição para o ritmo coriâmbico do 3º período.

119 A introdução da série dactílica, anunciada pela ambivalência do v. 1195, coincide, segundo DALE (*L. M.*, p. 42, nota 2), com o clímax da paixão. Na mesma nota, a autora faz ainda, em sucintas palavras, a análise métrica do epodo.

Bãdí νυν, ὦ τάλαν, ὡς σε κελεύομεν.

Anda então, ó infeliz, como te exortamos.

(v. 1196)

No entanto, Filoctetes não recua um milímetro e, no mesmo ritmo, solene e seguramente, profere um οὐδέποτε trágico, que "causa um calafrio de espanto" e deixa o público mergulhado num "misto de admiração e horror"¹²⁰. Antes a morte do que servir os que o haviam condenado a dez anos de degredo.

Após a longa série dactílica¹²¹, os iâmbicos, com as suas catalexes, acefalias e resoluções, interligam-se com os eolo-coriâmbicos, também eles acéfalos, a indiciar um misto de angústia e esperança, que se repercute nos hiatos e *breuis in longo*¹²². É que, apesar de não depender da sua vontade — οὐδέν εἰμι, afirma —, Filoctetes continua a sonhar com o dia em que pisará o solo da sua terra.

No fim do *Kommos*, o Maliense retira-se para a gruta. Renova-se o *suspense*: irá o protagonista manter a sua obstinação ou cederá? Concretizará o seu sonho de dez anos?

Do que ficou dito, destacamos o essencial: as intervenções líricas do coro, confluência de poesia, música e dança, ao corroborarem a ambiguidade da actuação de Neoptólemo, ao interpretarem iniciativas impulsionadoras da acção, ao intensificarem a toada emotiva da peça e ao introduzirem efeitos de contraste e de *suspense*, contribuem para a estrutura e ritmo da peça e são, por si, foco de tensão e expectativa.

¹²⁰ Cf. J. R. FERREIRA, *O drama de Filoctetes*, p. 42.

¹²¹ A sequência de tetrâmetros é interrompida por um dímeter em hiato, que, ao implicar uma pausa, imprime mais intensidade emocional ao vocativo e apelo de Filoctetes.

A segunda parte desta sequência, que termina com um eólico em ritmo crescente, também apresenta hiato em meio de período, entre o pedido do protagonista e a pergunta apreensiva do coro. Esta pausa, tal como a anterior, introduz uma emoção nova dentro de um ritmo unitário.

¹²² Cf. vv. 1211, 1212, 1215 e *infra*, com. ad 1212, p. 150.

EXCURSO SOBRE A "EMOÇÃO NA POLIMETRIA RÍTMICA"

0. CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

A análise métrica dos textos líricos de *Filoctetes* tem como base a edição de R. D. DAWE, *Sophoclis Tragoediae*, tom. II da Bib. Teubneriana, Leipzig, 1979, que confrontamos com os textos de R. C. JEBB, *Sophocles. The play and fragments*. Part IV: The Philoctetes, Amsterdam, 1966 [Reimp. da ed. de Cambridge, 1932]; A. C. PEARSON, *Sophoclis fabulae*, Oxford Classical Texts, (¹1924), 1964 (ed. com correções); A. DAIN et P. MAZON, *Sophocle III*, Paris, ²1967; T.B.L. WEBSTER, *Sophocles. Philoctetes*, Cambridge University Press, 1970; e A. M. DALE, *Metrical Analyses of Tragic Choruses*, in Inst. Cl. St., supp. 21.2 (1981) pp. 44-53; e supp. 21.3 (1983) pp. 217 e 277-278. Deste estudo contrastivo e da análise da tradição manuscrita, fornecida pelos aparatos críticos, resultam algumas emendas, que registamos, imediatamente após os textos.

Também divergimos, por vezes, no capítulo da colometria e, como consequência, no da interpretação rítmica dos textos, matéria para a qual DAWE, WEBSTER e DALE apresentam propostas.

Para o estudo da métrica, servimo-nos, sobretudo, dos tratados de B. SNELL, *Griechische Metrik*, Göttingen, ⁴1982 (as convenções métricas, para as quais apresentamos um glossário nas pp.153 sqq., são as deste autor); A. M. DALE, *The Lyric Metres of Greek Drama*, Cambridge, ²1968; P. MAAS, *Greek Metre* (ed. ingl.), Oxford, 1962.

1. ΠÁΡΟΔΟ

1.1. 1º PAR ANTISTRÓFICO (135-143 ~ 150-158)

στρ. α

ΧΟ. τί χρή, τί χρή με, δέσποτ', ἐν ξένοι ξένον
136 στέγειν ἢ τί λέγειν πρὸς ἄνδρ' ὑπόπταν;
φράζε μοι·
τέχνα γὰρ τέχνας ἐτέρας
προύχει καὶ γνώμα παρ' ὄτωι
140 τὸ θεῖον Διὸς σκῆπτρον, ἀνάσσεται
σὲ δ', ὦ τέχνον, τόδ' ἐλήλυθεν
πᾶν κράτος ὠγύγιον· τό μοι ἔννεπε
τί σοι χρεῶν ὑπουργεῖν.

ἀντ. α

ΧΟ. μέλον πάλαι μέλημά μοι λέγεις, ἀναξ,
151 φρουρεῖν ὄμμ' ἐπὶ σῶι μάλιστα καιρῶι·
νῦν δέ μοι
λέγ' αὐλάς ποίας ἔνεδρος
ναίει καὶ χῶρον τίν' ἔχει.
155 τὸ γάρ μοι μαθεῖν οὐκ ἀποκαίριον,
μὴ προσπεσῶν με λάθηνι ποθέν·
τίς τόπος ἢ τίς ἔδρα; τίν' ἔχει στίβον
ἔναυλον ἢ θυραῖον;

CORO —

136 *Que devo, que devo eu, senhor, estranho em terra estranha,
dissimular ou dizer em presença de um homem desconfiado?
Explica-me.
Acima de todas as artes estão a arte
e o julgamento de quem dirige*
140 *o divino ceptro de Zeus.
E tu, filho, acabas de ser investido
de todo o poder dos antepassados. Diz-me, por isso,
em que devo ajudar-te.*

CORO — *É preocupação que há muito me apoquento o que me dizes, senhor:*
 151 *olhos vigilantes, velar pelo teu interesse, antes de tudo o mais.*
Mas agora
diz-me qual a morada em que ele habita
e em que sítio se encontra.
 155 *Sabê-lo não é para mim inoportuno,*
não me apareça ele inesperadamente de algures:
quais os seus domínios ou qual a sua morada? que caminho
[percorre?
está dentro ou fora da gruta?

135/150	υ - υ - υ - υ - υ - υ - υ - υ -	3 ia
136/151	υ - υ - υ - υ - υ - υ - υ - υ -	phal (= gl ba)
137/152	- υ -	cr
138/153	υ - - υ - υ υ -	wil
139/154	- - - - υ υ -	wil
140/155	υ - - υ - - υ υ - υ -	ba gl
141/156	υ - υ - υ υ - υ -	2 ia (= υ gl)
142/157	- υ υ - υ υ - υ υ - υ υ	4 da (= 3 da^ ia)
143/158	υ - υ - υ - -	ia ba (=2 ia^)(b.in l. na ant.)

vv. 135 ~ 150: No v. 135, à lição dos manuscritos δέσποτά μ', TRICLINIUS contrapôs a correcção με, δέσποτ', que adoptamos, por permitir uma correspondência perfeita entre estes dois versos (ia ~ ia). No entanto, o coriambo dos códices, como iambo anaclástico que é, também poderia aparecer em *responsio* com o iambo comum¹.

No v. 150, os códices têm τὸ σὸν depois de ἄναξ, o que perfaz um pé a mais que no verso da estrofe. Por esse facto, TRICLINIUS retirou τὸ σὸν, no que foi seguido por muitos editores, que ora apontam τὸ σὸν como glosa intrusiva, referida a ὄμμ', ora pensam que ἄναξ τὸ σὸν se deve a uma confluência de duas antigas leituras.

Preferimos a proposta de TRICLINIUS à de WILAMOWITZ e de RADERMACHER, que sugerem a omissão de ἄναξ.

¹ Cf. SNELL, pp. 33 e 36; MAAS, §§ 6, 34.4, 107. Estes autores, contudo, afirmam que a anáclase, no trímetro iâmbico, ocorre no 1º *metron* e, sobretudo, com nomes próprios

vv. 137-138 ~ 152-153: As colometrias de WEBSTER e de DALE (MA (1981) p. 44) divergem da de DAWE, nestes versos. Os primeiros associam o v. 137 a 138 e o 152 a 153, obtendo, assim, um itifálico (φράζει μοι τέχνα γὰρ / νῦν δέ μοι λέγ' αὐλάς); o segundo considera o v.137 como um *kolon* crético.

Somos de opinião que o sentido e o ritmo frástico, de certa forma, impõem a interpretação de DAWE. Na verdade, o crético adequa-se mais à inquietação em que o coro se encontra e, simultaneamente, marca a transição entre a ansiosa e excitada pergunta inicial (vv. 135-6) e a referência aos atributos dos reis, que estabelece a relação de dependência dos marinheiros relativamente a Neoptólemo, seu comandante. Da mesma forma, no v. 152, o crético estabelecerá a transição entre a assunção, por parte do coro, do seu papel na intriga e o seu pedido de detalhadas instruções para não ser surpreendido por Filoctetes².

Depois, WEBSTER e DALE associam προύχει (v. 139) e ναίει (v. 154) às restantes palavras dos vv. 138 (τέχνας έτέρας) e 153 (ποιάς ένεδρος), formando um telesileu. Continuando a dar preferência à colometria de DAWE, formamos um *wilamowitzianus*.

vv. 139-140 ~ 154-155: Com DAIN, incluímos τὸ θεῖον, no v. 140, e τὸ γὰρ μοι, no v. 155, e afastamo-nos, assim, das colometrias propostas por WEBSTER, DALE e DAWE³. Nos vv. 139/154, teremos um *wilamowitzianus* e, nos vv. 140/155, um baquio associado a um glicónico. Nestes últimos versos, poderíamos também considerar um dímetro docmiáco⁴. Contudo, de acordo com o contexto e a unidade da estrofe, preferimos a primeira hipótese que constitui uma interversão dos vv. 136/151 (*gl + ba = phal*). Além do mais, o glicónico, que combina perfeitamente com o *wilamowitzianus* (sua variante, que se encontra nos versos precedentes), prepara o ritmo do verso seguinte e prenuncia o do par antistrófico que se segue⁵.

Quer o v. 140, quer o v. 155, terminam com ligeiras pausas que não assinalam, em nossa opinião, final de período. Apenas sublinham e acentuam a inquietação dos marinheiros, na incerteza do que possa vir a acontecer.

² Cf. *supra*, pp. 79-80.

³ Os dois primeiros autores propõem que se leia *hipp+gl*, o que, neste contexto, é uma análise possível e alternativa à que fazemos. DAWE, por seu turno, considera um espondeu, antes de hiponacteu, que nos parece algo forçado neste trecho lírico.

⁴ Cf. Rupprecht, p. 83; P. MAAS, p. 42; SNELL, p. 63.

⁵ Cf. SNELL, p. 37 e 47; MAAS § 54.

vv. 141 ~ 156: Por razões de correspondência, adoptamos, no v. 156, a ligeira correcção feita por HERMANN (προσπεσών με λάθην) em vez da lição dos códices (με λάθην προσπεσών). Embora não rejeitando a análise de DAWE, que considera aqui um *anc.*+ *glicónico*, preferimos a interpretação iâmbica (2 *ia*, com resolução da primeira sílaba do segundo iambo), sugerida pelos fins de palavra, tanto na estrofe como na antístrofe⁶.

v. 157: É injustificável a correcção de HERWERDEN, adoptada por DAWE, que substitui τόπος por στίβος e στίβον por τόπον.

v. 158: Com KAMERBEEK, pensamos que é absolutamente desnecessário alterar a lição dos códices, tal como fazem WEBSTER e PEARSON, a sugestão de PORSON (ἔναυλος, ἢ θυραῖος).

⁶ Sobre a ambivalência destes versos, vide *supra*, p. 80 e n. 52.

1.2. 2º PAR ANTISTRÓFICO (169-179 ~180-190)

στρ. β

ΧΟ. οἰκτίρω νιν ἔγωγ', ὅπως
 170 μὴ του κηδομένου βροτῶν
 μηδὲ σύντροφον ὄμμ' ἔχων
 δύστανος, μόνος αἰεῖ,
 νοσεῖ μὲν νόσον ἀγρίαν,
 ἀλύει δ' ἐπὶ παντί τωι
 175 χρεῖας ἴσταμένωι· πῶς ποτε, πῶς δύσμορος ἀντέχει;
 ὦ παλάμαι θνητῶν,
 ὦ δύστανά γένη βροτῶν,
 οἷς μὴ μέτριος αἰών.

ἀντ. β

οὗτος πρωτογόνων ἴσως
 181 οἴκων οὐδενὸς ὕστερος,
 πάντων ἄμμορος ἐν βίωι
 κεῖται μοῦνος ἀπ' ἄλλων,
 στικτῶν ἢ λασίων μετὰ
 185 θηρῶν, ἐν τ' ὀδύναϊς ὁμοῦ
 λιμῶι τ' οἰκτρός, ἀνήκεστα μεριμνήματ' ἔχων βαρεῖ
 ἅ δ' ἀθυρόστομος
 ἀχῶ τηλεφανῆς πικρᾶς
 οἰμωγᾶς ὑπο χεῖται.

CORO —

170 *Tenho piedade dele, dado que
 sem qualquer mortal que com ele se preocupe,
 sem um olhar amigo,
 o miserável, sempre só,
 padece de sofrimento atroz
 e entra em pânico face a cada necessidade*
 175 *que se lhe depara. Como, como consegue o infeliz resistir?
 Ó expedientes dos mortais!
 Ó desgraçada raça humana,
 de existência imoderada!*

CORO — *Este homem decerto em nada é inferior*
 181 *a qualquer das famílias nobres.*
De tudo privado na vida,
encontra-se aqui, sozinho, longe dos outros,
em companhia de malhadas ou peludas feras,
 185 *por dores e fome ao mesmo tempo gemendo,*
e com irremediáveis cuidados é oprimido.
Entretanto, o Eco falador,
que se ouve ao longe,
repercute os seus gritos lancinantes.

169/180	- - - υ υ - υ -	gl
170/181	- - - υ υ - υ -	gl
171/182	- υ - υ υ - υ -	gl
172/183	- - - υ υ - -	pher
173/184	υ - - υ υ - υ -	gl (b. in l. na ant.)
174/185	υ - - υ υ - υ -	gl
175-6/186-7	- - - υυ - - υυ - - υυ - υ -	gl ^{2c} (hiato)
177/188	- υ υ - υ -	δ (b. in l. na ant.)
178/189	- - - υ υ - υ -	gl
179/190	- - - υ υ - -	pher

vv. 171 ~ 182: A emenda de BRUNCK (ξύντροφον) para fazer posição é injustificada, porquanto a irregularidade de correspondência na base dos glicónicos é normal e até frequente⁷.

vv. 172 ~ 183: A correcção do v. 172 introduzida por TRICLINIUS (αίεϊ em vez dos codd. αεί) é hipótese verosímil, pois evita o hiato e permite a correspondência perfeita com a antístrofe.

vv. 177 ~ 188: Não encontramos motivos para a emenda de LACHMANN ao verso da estrofe (θεῶν em vez de θνητῶν). Nem mesmo as

⁷ Para atestar a normalidade e frequência desta irregularidade, basta-nos citar exemplos do *Filoctetes*: vv. 136 ~ 151, 173 ~ 184, 174 ~ 185, 1126 ~ 1149, 1127 ~ 1150, 1134 ~ 1157, 1145 ~ 1168.

razões aduzidas por WEBSTER⁸ de que θνητῶν é uma glosa⁹ que provoca não só dificuldades métricas como também estéticas, que a emenda de LACHMANN resolve a contento, nos convencem de todo. Em primeiro lugar, porque entre dócmios são normais as irregularidades de correspondência. Depois, porque a “repetição de sinónimos com sentidos diferentes” (θνητῶν / βροτῶν) — um defeito para WEBSTER — se enquadra perfeitamente no contexto sentencioso da parte final da estrofe, um comentário à natureza excessiva dos homens, causa de desgraças¹⁰.

vv. 176-177 ~ 187-188: Nos versos da antístrofe, adoptamos o texto de DAIN, que segue o manuscrito S (Vat b = Urbin. 141), porque não se afasta muito dos restantes códices, não impede a *responsio* entre estrofe e antístrofe e permite uma interpretação métrica que se adequa ao contexto.

V. 184: A *breuis in longo*, em meio de período, assinala apenas uma pequena suspensão que se enquadra perfeitamente na toada emotiva deste trecho poético.

v.190: Estamos de acordo com WEBSTER, quando diz que ὑπόκειται não se adequa à sintaxe. Por isso, e porque também pensamos que esta forma não se ajusta ao contexto, adoptamos a solução de ERFURDT (ὑπο χεῖται), que, formalmente, não se afasta da versão corrupta dos manuscritos.

⁸ WEBSTER, pp. 82-83. Opinião semelhante é emitida por JEBB (p. 37) que afirma que a conjectura de LACHMANN, além de facilitar a correspondência métrica com o v. 188, estabelece um contraste com βροτῶν (v. 178) e imprime um maior *pathos* ao texto.

⁹ KAMERBEEK (p. 49) também não vê em θνητῶν qualquer glosa intrusiva.

¹⁰ WEBSTER (pp. 82-83) invoca ainda como razão para rejeitar θνητῶν o facto de esta palavra não aparecer, como habitualmente nos textos líricos, com a sua forma dórica. Pensamos, contudo, que tal não é motivo suficiente, até porque os manuscritos **L rec**, no v. 869 de *OR*, nos oferecem um exemplo de forma iónico-ática, em contexto lírico. Aliás, com o mesmo argumento, vamos rejeitar, no v. 688, a conjectura de JEBB, que pretende que se leia ἀμφιπλόκτων em vez de ἀμφιπλήκτων dos códices. Cf. *infra*, p. 121.

1.3. 3º PAR ANTISTRÓFICO (201-209 ~ 210-218)

στρ. γ

XO. εὔστομ' ἔχε, παῖ.
 NE. τί τόδε;
 XO. προυφάνη κτύπος
 φωτὸς σύντροφος ὡς τειρομένοιο,
 ἧ που τῆιδ' ἧ τῆιδε τόπων'
 205 βάλλει, βάλλει μ' ἐτύμα
 φθογγά του στίβον κατ' ἀνάγ-
 καν ἔρποντος, οὐδέ με λά-
 θει βαρεῖα τηλόθεν αὐ-
 δὰ τρυσάνωρ. διάσημα θροεῖ γάρ.

ἀντ. γ

XO. ἀλλ' ἔχε, τέχνον...
 NE. λέγ' ὅ τι.
 XO. φροντίδας νέας·
 ὡς οὐκ ἔξεδρος, ἀλλ' ἔντοπος ἀνὴρ,
 οὐ μολπὰν σύριγγος ἔχων,
 ὡς ποιμὴν ἀγροβάτας,
 215 ἀλλ' ἧ που πταίων ὑπ' ἀνάγ-
 κας βοᾷ τηλωπὸν ἰω-
 ἀν, ἧ ναὸς ἄξενον αὐ-
 γάζων ὄρμον· προβοᾷ γάρ τι δεινόν.

CORO —

Silêncio, filho.

NEOP.—

Que é?

CORO —

Ouve-se um ruído,

*habitual num homem que sofre,
 algures daqui ou dali.*

205

*Chega-me, chega-me a voz autêntica
 de alguém que, constrangido, os seus passos
 penosamente arrasta e nem sequer me escapa,
 ao longe, a voz dolorosa
 de um homem a sofrer. De forma pungente, grita.*

CORO — *Então presta atenção, filho.*
 NEOP.— *Diz-me a quê.*
 CORO — *A novas preocupações.*
O homem não se encontra fora do seu antro, mas dentro.
Não executa o canto da flauta de Pã,
como o pastor nos campos,
 215 *antes solta, ao longe, um grito*
ou ao coxear, algures, por causa do sofrimento
ou ao observar o porto inóspito
aos navios. Vocifera algo de terrível.

201/210	- ∪ ∪ ∪ - ∪ ∪ ∪ - ∪ - ∪ -	ia lec (= ia cr ia)
202/211	- - - ∪ ∪ - - ∪ ∪ - -	pher ^C (b.in l. e hiato na est.)
203/212	- - - - - ∪ ∪ -	wil
205/213	- - - - - ∪ ∪ -	∧wil
206/215	- - - ∪ - ∪ ∪ -	wil
207/216	- ∪ - ∪ - ∪ ∪ -	wil (hiato na ant.)
208/217	- ∪ - ∪ - ∪ ∪ -	wil
209/218	- - - - ∪ ∪ - - ∪ - -	sp reiz ba (b.in l.)

vv. 201 ~ 210: Para um *kolon* com a mesma estrutura, as análises de WEBSTER e DAWE divergem. Embora o trímetro iâmbico do primeiro nos permitisse uma associação perfeita com a abertura do 1º par antistrófico, preferimos a análise do segundo (*ia lec*), que, não invalidando esta aproximação, sublinha até uma ligeira mudança no estado de espírito do coro. Antes, estava preocupado com o modo de actuação. Agora, aguarda, nervoso, a chegada iminente de Filoctetes¹¹.

vv. 202 ~ 211: Os manuscritos, no v. 202, têm uma sílaba a menos que em 211. Para obstar a esta irregularidade, PORSON propõe que se coloque του imediatamente após τειρομένου¹². BERGK — solução que, à semelhança de

¹¹ Cf. *supra*, p. 82 n. 59.

¹² Solução adoptada por PEARSON, DALE (*MA* (1981) 45) e KAMERBEEK (p. 52).

DAIN e DAWE, seguimos — sugere a correcção de *τετρομένου* para *τετρομένου*¹³.

No v. 211, tal como os demais editores, introduzimos uma pequena, mas verosímil, emenda à tradição manuscrita (*ἀνήρ*) e escrevemos *ἀνήρ*.

vv. 206 sqq. ~ 215 sqq.: Embora divirjamos no capítulo da análise métrica, seguimos as colometrias de PEARSON, WEBSTER e DAWE, que consideram estes versos em *sinafia*. Segundo DALE¹⁴, esta ligação, por *enjambement*, de quatro *cola* é frequente nos eólicos de Eurípides e nas obras tardias de Sófocles.

Se seguissemos a colometria de DAIN, embora evitássemos as *sinafias*, obteríamos uma análise métrica algo irregular e inadequada ao contexto, com meios iambos a precederem ferecrácios acéfalos.

vv. 209 ~ 218: A comparação com a antístrofe justifica e aconselha a deslocação feita por TRICLINIUS. Segundo KAMERBEEK (p. 53), a posposição de *γάρ* é bastante frequente em Sófocles e o facto de se encontrar em fim de verso não parece constituir obstáculo, se o compararmos com E. *IT* 1036. Porque esta é a lição que menos altera a tradição manuscrita, abandonamos as propostas de DAIN, que, com LACHMANN, prefere alterar a antístrofe, e de DAWE, que introduz as emendas de DINDORF (*θηρηει*) na estrofe e de WUNDER (*τε γάρ*) na antístrofe.

¹³ WEBSTER (p. 85), embora considere a emenda de BERGK mais eufónica que a de PORSON, pretere-a pelo facto de, em Sófocles, só haver um paralelo para este genitivo homérico (*Ajax*, v. 210), por sinal também uma conjectura que, em seu entender, é pouco atractiva. Não obstante, pensamos que a reduzida ocorrência de uma forma não pode, por si só, ser decisiva para a sua rejeição. Até porque de Sófocles *apenas* conhecemos sete peças.

¹⁴ DALE, *L.M.*, p. 146.

2. ΔΙΑΛΟΓΟ ΛΙΡΙΚΟ (vv. 391-402 ~ 507-518)

στρ.

ΧΟ. ὄρεστέρα παμβῶτι Γᾶ,
 μᾶτερ αὐτοῦ Διός,
 ἃ τὸν μέγαν Πακτωλὸν εὐχρυσον νέμεις,
 395 σὲ κάκει, μᾶτερ πότνι, ἐπηυδάμαν,
 ὅτ' ἐς τόνδ' Ἀτρειδᾶν
 ὕβρις πᾶσ' ἐχώρει,
 ὅτε τὰ πάτρια τεύχεα παρεδίδοσαν,
 400 ἰὼ μάκαιρα ταυροκτόνων
 λεόντων ἔφεδρε, τῶι Λαρτίου,
 σέβας ὑπέρτατον.

ἀντ.

ΧΟ. οἴχτιρ', ἀναξ· πολλῶν ἔλε-
 ξεν δυσοίστων πόνων
 ἄθλ', ὅσσα μηδεὶς τῶν ἐμῶν τύχοι φίλων.
 510 εἰ δὲ πικρούς, ἀναξ, ἔχθεις Ἀτρεΐδας,
 ἐγὼ μὲν, τὸ κείνων
 κακὸν τῶιδε κέρδος
 515 μέγα τιθέμενος, ἔνθαπερ ἐπιμέμονεν,
 ἐπ' εὐστόλου ταχείας νεῶς
 πορεύσαιμ' ἂν ἐς δόμους, τὰν ἐκ θεῶν
 νέμεσιν ἐκφυγῶν.

CORO —

*Terra montanhosa que todos alimentas,
 mãe do próprio Zeus,
 tu que o grande Pactolo abundante em ouro dominas,
 395 aí também, mãe augusta, te invoquei,
 quando contra este homem
 toda a insolência dos Atridas se desencadeou
 — ó bem-aventurada que te sentas
 400 sobre leões devoradores de touros —,
 no preciso momento em que entregaram as armas paternas,
 honra sem igual, ao filho de Laertes.*

CORO — *Tem piedade, senhor. Ele acaba de nos enumerar
muitas das penosas provações que teve de suportar.
Nenhum amigo meu as experimente!*
510 *Se tu, senhor, os cruéis Atridas odeias,
eu a maldade daqueles transformava
em grande vantagem para este homem*
515 *e para onde deseja,
numa bem equipada e veloz nau o transportaria para casa,
escapando assim à vingança dos deuses.*

391/507	υ - υ - - - υ -	2 ia
392/508	- υ - - υ -	2 cr (b. in l. na est.)
393/509	- - υ - - - υ - υ - υ -	3 ia (= 2 ia^ δ)
395/510	υ ω - υ - υ ω - - -	2 δ
396/511	υ - - υ - -	2 ba
397/512	υ - - υ - -	2 ba (hiato na est.)
398/515	υ ω ω υ - υ ω ω υ -	2 δ (= ia δ) (b. in l.)
400/516	υ - υ - υ - - υ -	ia δ
401/517	υ - - υ - υ - - υ -	2 δ
402/518	υ ω - υ -	δ (b. in l. na est.)

vv. 392 ~ 509: No v. 509, os manuscritos têm $\acute{o}\sigma\sigma\alpha$, que PORSON corrige para $\acute{o}\lambda\alpha$. Sustentando esta leitura, JEBB afirma que esta é a palavra mais natural para expressar o desejo (cf. vv. 275, 315) e que $\acute{o}\sigma\sigma\alpha$ deve ter sido sugerida por $\pi\omicron\lambda\lambda\omega\nu$. A débil ocorrência da palavra manuscrita é outra razão, apontada por este crítico, para a sua rejeição.

Com KAMERBEEK, somos de opinião que a emenda de PORSON não parece ser a melhor e que a raridade da forma não justifica a supressão.

vv. 395 ~ 510: No final do verso da antístrofe, DAIN inverte a ordem das palavras ($\acute{\Lambda}\tau\rho\epsilon\acute{\iota}\delta\alpha\varsigma$ $\acute{\epsilon}\chi\theta\epsilon\iota\varsigma$), contrariando, assim, a lição dos códices ($\acute{\epsilon}\chi\theta\epsilon\iota\varsigma$ $\acute{\Lambda}\tau\rho\epsilon\acute{\iota}\delta\alpha\varsigma$). Porém, a necessidade de correspondência não justifica tal alteração, se considerarmos a resolução das duas breves no v. 395. Aliás, o mesmo acontece no v. 510 no segundo elemento do primeiro dócmio, onde as duas breves estão em *responsio* com uma longa.

Como nota complementar, registre-se que, quer na estrofe quer na antístrofe, são os vocativos que determinam a separação dos dócmios.

vv. 398 ~ 515: Com DAWE, achamos desnecessária a alteração da tradição manuscrita e, no v. 515, escrevemos μέγα τιθέμενος.

No capítulo da análise métrica, podemos fazer uma leitura ambivalente: dímetro docmfaco com *brevis in longo* ou iambo seguido de dócmio (sem alongamento da última sílaba)¹⁵. Esta segunda leitura é autorizada pela pausa no verso da antístrofe e pelos fins de palavra.

vv. 401 ~ 517: Para JEBB, a eliminação de ἐξ, feita por HERMANN no verso da antístrofe, é necessária para que a correspondência seja perfeita. Tal como KAMERBEEK, pensamos que a correcção é inútil, uma vez que se pode considerar uma sinizese em θεῶν.

¹⁵ Para esta forma de dócmio, cf. S. *El.* 1246 e DALE, *M.A.* (1983) 217.

<p>705 a 705 b</p>	<p>700</p>	<p>695</p>	<p>690 a 690 b</p>	<p>685</p>	<p>680</p>	<p>ΧΟ. α</p>
<p>η δακκῆθιμος ἀτα. χοι πόρον, ἀνικ' ἐξαινε- ναι, ὄβεν εὐμαδρεὶ ὑπάρ- παις ἀτερὺς φιλίας τισή- τοτ' ἀν εὐλασόμενος, εἴρηε δ' ἄλλοτ' ἀλλοχαῖ φορβόδος ἐκ τὶ γὰς ἐλῶν.</p>	<p>φύλαχοις κατρευνόμενοι, εἰ τὶς ἐμπέσοι ἐν γῆρου ποδὸς ἠήλοισι οὐδ' ὅς βρητοῦται ἀνικαδὸς κηκιομένην ἐλάκω βρωτ' ἀποκαυόμενοι εὐμακτοῦρον, παρ' ὧ στόνον ἀντίτυπον βαρυ- οὐδ' τὶν' ἐγχεῖσιν κακοφείτονα, τὶν' αὐτὸς ἦν πρόσουρος, οὐκ ἔχων βάλαν.</p>	<p>τὶς βλοτῶν κατῆχεν. πῶς ἀρα πανδακρυτοῦ οὐ- κτων πόθων μόνος χάλων, πῶς ποτε πῶς ποτ' ἀμφοτέρη- τόδε <δ' αὐ> βαυίτα τὶ' ἔχει, ῶλλυθ' ὧδ' ἀνακτῆλως. ἀλλ' ἴσος ἐν γ' ἴσος ἀνήρ βρακῶν, ὅς οὐτ' ἐρξῆς τὶν' οὐτε νοσφίλας, τοῦδ' ἐχθρόνι συντυχόντα ἄλλων δ' οὐτὶν' ἐγὼν' ὅδα χάλων οὐδ' ἐσιδῶν μοίρα ὡς ἔλαβεν παγκρατῆς κρόνου παῖς κατ' ἀμυυα δὴ ὀρομάδα δέσμιον τὸν πάλαιαν λείτρων ποτὲ τῶν Διὸς λόγωι μὲν ἐτήκουσ', ὄμωπα δ' οὐ μάλα</p>	<p>αὐτ. α</p>	<p>αὐτ. α</p>	<p>αὐτ. α</p>	<p>αὐτ. α</p>

3.1. 1º PAR ANTISTRÓFICO (vv. 676-690 ~ 691-705)

3. ESTÁSIMO

CORO — *Ouvi dizer, embora não o tenha visto,
que o que se aproximou um dia do leito de Zeus,
a uma roda sempre em movimento o amarrou*
680 *o todo poderoso filho de Cronos.*
*Dos mortais, nenhum outro conheço — nunca ouvi dizer, nem vi —
que tenha encontrado destino mais hostil que este homem,
que nenhum mal fez nem prejudicou ninguém,*
685 *mas, justo com os justos,
perece de forma imerecida.*
Além disso, surpreende-me
como, como, escutando ele
690 a *somente o fragor das ondas à sua volta,*
690 b *uma vida assim deplorável suportou.*

CORO — *Aí vivia a solidão, impossibilitado de andar,
sem qualquer nativo por perto do seu infortúnio,
em quem pudesse encontrar eco, cada vez que soltasse*
695 *um gemido sangrento que cruelmente o devorava.*
*Ninguém que, se alguma crise ocorresse, o quente sangue,
que fluía da exacerbada chaga do seu pé,
pudesse mitigar com plantas calmantes,*
700 *da terra fecunda colhidas.*
*Era ele que penosamente se arrastava, ora por aqui, ora por ali,
rastejando como um menino sem ama,
até onde pudesse encontrar recursos ao seu alcance,*
705 a *enquanto a dor que corrói a sua alma*
705 b *em sossego estava.*

676/691	∪ - ∪ - ∪ - ∪ - ∪ - ∪ - ∪ -	3 ia (b. in l.)
677/692	- ∪ ∪ - - - ∪ ∪ - ∪ ∪	{ 4 da ∪- b.in l. na ant. ou 4 da ∪- / 4 da
678/693	∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪	∪ 3 da
680/695	- ∪ ∪ - - ∪ - ∪ - -	cho ith (= cho cr ba) (b. in l. na ant.)
681/696	- - - ∪ ∪ - - ∪ ∪ - - ∪ ∪ - - -	g1 ^{2c}
682/697	- - - ∪ ∪ - ∪ - ∪	hipp (b.in l.)
683/698	- - ∪ - - - ∪ - ∪ - ∪ -	3 ia

685/700	- υ υ - υ - υ -	cho ia
686/701	- υ - υ - υ - ll	lēc (= cr ia)
687/702	υ υ - - υ υ -	Λwil
688/703	- υ υ - υ - υ -	cho ia
689/704	- υ υ - υ - υ -	cho ia
690a/705a	- υ υ - υ - υ -	cho ia
690b/705b	- υ υ - υ - - ll	cho ba (b. in l.)

vv. 677-678 ~ 692-693: PORSON introduz τῶν antes de Διός, no v. 677. Esta inserção, sintacticamente possível e metricamente necessária, é aceite pela generalidade dos editores¹⁶.

Para preservar a quantidade da última sílaba do tetrâmetro, DALE¹⁷, no v. 678, adoptando uma emenda de ERFURDT, escreve ἀνά em vez de κατὰ. Sustentamos, contudo, que se deve manter o κατὰ dos códices, com o consequente alongamento da última sílaba de Διός, e que se deve considerar *brevis in longo*, no final de 692. Ou, alternativamente, fazer corresponder a um 4 da^υ um 4 da, à semelhança da leitura que fazemos nos vv. 827 ~ 843¹⁸.

vv. 678-680 ~ 693-695: Os códices, no v. 678, têm Ἰξίονα κατ' ἄμπυχα δὴ δρομάδα δέσμιοι. Face à irregularidade de correspondência entre estrofe e antístrofe, SCHNEIDEWIN considera Ἰξίονα uma glosa intrusiva e corrige o texto para κατὰ δρομάδ' ἄμπυχα δέσμιοι. DINDORF, por seu turno, vê essa glosa em δέσμιοι, escrevendo Ἰξίον' ἀν' ἄμπυχα δὴ δρομάδ'.

Utilizando a argumentação de JEBB, que segue SCHNEIDEWIN, pensamos que se deve retirar Ἰξίονα porque, neste contexto, podemos prescindir do nome próprio, sem que, com isso, se perca o subtil sentido da alusão mítica¹⁹. Além do mais, δέσμιοι, embora não sendo necessário para o sentido, é impressivo na pintura do quadro mítico. No resto, também seguimos a conjectura de SCHNEIDEWIN, que, embora não se possa garantir, é uma solução plausível, na medida em que, fazendo apenas ligeiras alterações, adequa metricamente a estrofe ao insuspeito texto da antístrofe. Rejeitamos, por isso, a proposta de DAIN que, ao

¹⁶ Cf. KAMERBEEK, p. 104.

¹⁷ DALE, M.A. (1981) pp. 46-47.

¹⁸ Cf. *infra*, p. 127.

¹⁹ Cf. JEBB, p. 112. A apoiar a sua tese, cita o v. 133 de *Antígona*, onde, porque o contexto o permite, o poeta omite o nome próprio numa alusão mítica.

preservar a lição dos códices no texto corrupto da estrofe, necessita de acrescentar <τόν> após ἀντίτυπον, no v. 693.

Refira-se ainda que, na estrofe, damos preferência à emenda de VATER (ἔλαβεν) em detrimento da de SCHNEIDEWIN (ἔβαλεν), porque, aproximando-se mais da tradição manuscrita (ἔλαβ' ὁ), resolve, sem violência, as dificuldades métricas do texto.

No capítulo da análise métrica, divergimos dos restantes autores²⁰ e iniciamos o período com uma série dactílica crescente (∪3 da)²¹, continuada por um coriambo e um itifálico (=cr ba). A fim de isolar a série dactílica, que ecoa o tetrâmetro dactílico (4 da∪-), propomos também nova colometria, fazendo terminar o v. 678 em δέσμῳ e o v. 693 em βαρύ-.

vv. 681 ~ 696: Porque entendemos que estas são a leitura e a acentuação mais correctas, adoptamos, no verso da estrofe, a proposta — mais que provável — de WAKEFIELD (ἔσιδών).

No v. 696, os códices têm uma sílaba a mais. Por esse facto, enquanto HERMANN propõe a eliminação de οὐδ', ERFURDT sugere que se retire τόν. JEBB (seguido por DAIN), porque considera que οὐδ' foi conjecturalmente acrescentado para ligar esta cláusula à anterior, dá a sua preferência à correcção de HERMANN. Nós, ao invés, preferimos a segunda proposta e, considerando uma sinizese em ἐλάχων, formamos um asclepiadeu (glicónico alargado internamente por dois coriambos) com o penúltimo elemento longo²².

vv. 683 ~ 698: A fim de construir um trímetro iâmbico perfeito, após o glicónico alargado externamente por um baquio, que estabelece um *gleitender Übergang* para a série iâmbica que se segue, DAWE preteriu a lição dos códices

²⁰ WEBSTER e DALE (*MA* (1981) 46) vêem aqui um enóplio seguido de um itifálico. DAWE, não obstante o desajustamento entre o *conspectum metrorum* destes versos (p. 285) e o texto adoptado na p.139, considera um tetrâmetro dactílico, precedido e seguido por ancípites, associado também a um itifálico.

²¹ Cf. SNELL, pp. 25-26.

²² Sobre o alargamento interno dos glicónicos, cf. SNELL, pp. 45 sqq.. Quanto aos glicónicos com penúltima sílaba longa, vide SNELL, p. 26 n. 5; WILAMOWITZ, *Gr. V.*, p. 251; M. O. PULQUÉRIO, *Características Métricas*, p. 33; e *infra*, com. ad 706-710 ~ 718-722, p.123.

(ὄς οὐτ' ἔρξας τίν' οὔτε νοσφίσσας) em favor da proposta de J. JACKSON (ὄς οὔτι ῥέξας <οὔτιν>, οὔτι νοσφίσσας)²³.

Se estas alterações fossem no sentido de adequar o texto da estrofe ao da antístrofe, a hipótese seria de considerar. Acontece que a lição de JACKSON impõe que, na antístrofe, se considere breve o segundo alfa de κατευνάσειεν — o que até é uma leitura possível²⁴ — e que — correcção menos verosímil — se acrescente no final do verso πόθος²⁵.

Como a regularidade rítmica não é argumento para alterar tão radicalmente o texto dos códices, com DALE²⁶, restituímos a tradição manuscrita, embora diverjamos na colometria e na interpretação métrica. Em vez de considerarmos um falécio associado a um trímetro iâmbico sincopado, propomos a inclusão de θνατῶν εἰς φύλλοις, respectivamente nos vv. 683 e 698, a assim construímos um hiponacteum com *breuis in longo*²⁷, seguido de um trímetro iâmbico.

vv. 685 ~ 700: Por se adequar melhor ao contexto e não se afastar da lição dos códices, preferimos, no v. 685, à semelhança de KAMERBEEK²⁸, ἐν γ' (add. HERMANN) a ὦν (corr. F. SCHULZ).

No verso da antístrofe, introduzimos com DALE²⁹, duas ligeiras emendas: a de HARTUNG (τι em vez de τε) e a de TURNÈBE (ἐλών em vez do infinitivo ἐλεῖν³⁰).

²³ J. JACKSON, *Marginalia Scaenica*, Oxford, 1955, pp. 110 sqq.. Nesta sua proposta o autor serve-se da lição de EUSTHATIUS (763,2: οὔτε τι ῥέξας) e adopta a correcção (οὔτι) que SCHNEIDEWIN introduz na tradição manuscrita.

²⁴ Cf. WEBSTER, com. ad 699 sqq., p. 112. Κατευνάσειεν terá o segundo alfa longo, se o considerarmos como forma de κατευνάω, e um alfa breve, se considerado como forma de optativo de κατευνάω. Para WEBSTER, esta segunda possibilidade fará prova a favor da reconstituição de JACKSON.

²⁵ J. JACKSON, *Marginalia Scaenica*, p. 113. DAWE, apesar de não hesitar na escolha da lição de JACKSON para a estrofe, na antístrofe, não se arroja a escrever πόθος e prefere deixar um espaço em branco <~>.

²⁶ DALE, *MA* (1981), p. 46.

²⁷ *A breuis in longo*, em meio de período, delimita o hiponacteum e serve para estabelecer a transição para a série iâmbica.

²⁸ KAMERBEEK, p.105. A apoiar a sua escolha, este autor cita o v. 677 de *O. T.*.

²⁹ DALE, *MA* (1981) p. 46.

³⁰ WEBSTER, no seu comentário a estes versos (p. 112), afirma que a preservação do infinitivo só se justificaria, se se incluísse no v. 698 o πόθος da proposta de JACKSON. Se se considerar, no entanto, tal como advoga, νόσος subentendido, então impõe-se a substituição de ἐλεῖν por ἐλών.

vv. 686 ~ 701: A correspondência entre estes versos não é perfeita. De facto, os códices apresentam, no v. 686, ὄλλυθ' ὦδ' ἀναξίως (*cr ia*) e, no v. 701, ἔρπει γὰρ ἄλλοτ' ἄλλαι (*ia ba*). Para obviar a esta irregularidade, diferentes soluções foram apresentadas, ora para a estrofe, ora para a antístrofe.

PEARSON, DAIN e DAWE, mantendo o v. 686 intacto, introduziram no texto da antístrofe as correcções de BOTHE (εἴρπε, um imperfeito iterativo que se ajusta ao contexto, em vez de ἔρπει), de HERMANN (δ' no lugar de γὰρ) e de CAMPBELL (ἀλλ<αχ>ᾶι por ἄλλαι).

Ao invés, WEBSTER³¹ e DALE³², preferindo preservar a antístrofe, limaram o correspondente verso da estrofe, substituindo, com ERFURDT, ἀναξίως por ἀτίμως.

Para completar este leque de leituras, refira-se que KAMERBEEK, considerando-a a mais atraente, adoptou a conjectura de WILAMOWITZ (ὄλλυτ' ἀνάξι' ὦδε / εἴρπε γὰρ ἄλλοτ' ἄλλα).

À excepção da última que permite a formação de um *cho ba*, todas as outras — mais verosímeis que esta — fazem oscilar as colometrias entre o lectíio e o itifálico.

Não obstante todas estas tentativas de regularização da correspondência estrofe / antístrofe, somos de opinião que se deve manter a lição dos manuscritos, que faz corresponder, como vimos, a um *cr ia* um *ia ba*, dado que, na métrica dos trágicos, as irregularidades entre iampos são normais³³.

vv. 687 ~ 702: A correspondência entre estes dois versos também não é perfeita. Mantendo intacto o v. 702³⁴, as soluções para 687 foram surgindo. Assim, enquanto DINDORF acrescenta τοι depois de τόδε, WUNDER propõe para a mesma posição δ' αὔ, que, na opinião de KAMERBEEK e na nossa, parece ser

³¹ Embora, na p. 37, WEBSTER adopte o texto de PEARSON, na análise que faz *ad* 685 (pp. 111-112) dá a sua preferência ao texto que considera a emenda de ERFURDT, porque, segundo ele a cláusula com ἄλλαι é metricamente melhor.

³² DALE, *MA* (1981) p. 46.

³³ Cf. SNELL, pp. 33-34, e o comentário de M. O. PULQUÉRIO (*Características Métricas*, pp. 58 sqq.) aos vv. 962 ~ 973 e 965 ~ 976 do 1º par antistrófico da monódia de Electra, do *Orestes* de Eurípides. Aliás, este não constitui exemplo único em *Filoctetes*. Veja-se o que dizemos *infra*, nos comentários aos vv. 834 ~ 850, 1099 ~ 1121 e 1134 ~ 1157 (p. 128 n. 51; p. 139 n. 70; p. 143).

³⁴ A correcção de SEYFFERT, adoptada por DAWE, parece-nos de todo injustificada.

a melhor leitura. Aceite pela generalidade, uma outra correcção — a de ERFURDT — coloca o pronome antes da forma verbal (θαῦμά μ' ἔχει).

WEBSTER³⁵ e DALE³⁶ sugerem para estes versos uma leitura ambivalente: dímetro iónico cataléctico ou drodans B com a primeira sílaba resolvida. Tal como WEBSTER, pensamos que, neste contexto, a segunda hipótese é a preferível, embora com uma diferente denominação: *wilamowitzianus* acéfalo.

vv. 688 sqq. ~ 703 sqq.: A consideração destes versos em sinafia³⁷ permite-nos formar uma série iambo-coriâmbica (3 *cho ia*, que rematam com o clausular *cho ba*), que se enquadra no tom geral deste par antistrófico³⁸.

v. 688: Apoiando-se noutras formas ocorrentes na estrofe (πελάταν, μοίραι, θνατῶν, βιοτάν), JEBB propõe a utilização da forma dórica ἀμφιπλάκτων, em vez de ἀμφιπλήκτων. Não vemos que esta seja razão suficiente para alterar a lição dos manuscritos.

v. 691: Não há razão aparente para mudar πρόσουρος dos códices — um ionismo na opinião de JEBB — por πρόσουρον (corr. BOTHE).

v. 705a: Na opinião de KAMERBEEK (p. 107), a conjectura de WAKEFIELD (πόρου), seguida pela generalidade dos editores, é possível, pois permite a conexão com εὐμάρεια. Esta solução envolve, contudo, um desnecessário *abreviamento em hiato* no coriambo³⁹.

Assim, como o πόρον dos códices não é descabido, preferimo-lo.

³⁵ WEBSTER, p. 111.

³⁶ DALE, *L.M.*, pp. 145-146; *MA* (1981) pp. 46-47.

³⁷ Sobre o uso de quatro *kola* em *enjambement* nas obras tardias de Sófocles, vide *supra*, p. 81 n. 56, e DALE, *L.M.*, p. 146.

³⁸ Partindo do texto da antístrofe, DALE (*L.M.*, pp. 145-146) ainda formula a hipótese de formação de uma série iónico-anacreôntica, ao transferir παῖς para o fim do v. 702 e ao evitar as quebras de palavra no fim dos versos seguintes. Só que, na sua perspectiva, a mais evidente divisão retórica da estrofe e o *kolon* que termina em κλύων são decisivos para a escolha da primeira alternativa.

Para lá destes motivos, entendemos que também a tonalidade do par antistrófico autoriza e até determina a primeira leitura — aquela que fazemos.

³⁹ Sobre o "abreviamento em hiato", vide SNELL, p. 69; MAAS, § 101.

3.2. 2ª PAR ANTISTRÓFICO (706-717 ~ 718-729)

στρ. β

- οὐ φορβάν ἱερᾶς γᾶς σπόρον, οὐκ ἄλλων
 αἰῶνων τῶν νεμόμεσθ' ἀνέρες ἀλφησταί,
 710 πλὴν ἐξ ὠκυβόλων εἴ ποτε τόξων πα-
 νοῖς ἰοῖς ἀνύσειε γαστρὶ φορβάν.
 ὦ μελέα φυχά,
 715 ὅς μῆδ' οἰνοχύτου πάματος ἤσθη δεκέτει χρόνῳ,
 λεύσσω δ' ὅπου γνοίη, στατὸν εἰς ὕδωρ
 αἰεὶ προσενώμα.

ἀντ. β

- νῦν δ' ἀνδρῶν ἀγαθῶν παιδὸς ὑπαντήσας
 720 εὐδαίμων ἀνύσει καὶ μέγας ἐκ χείνων
 ὅς νιν ποντοπόρῳ δούρατι, πλήθει πολ-
 λῶν μηνῶν, πατρίαν ἄγει πρὸς αὐλάν
 725 Μηλιάδων νυμφᾶν
 Σπερχειοῦ τε παρ' ὄχθαις, ἔν' ὁ χάλκασπις ἀνὴρ θεοῖς
 πλάθει θεὸς θείῳ πυρὶ παμφαῆς
 Οἴτας ὑπὲρ ὄχθων.

CORO — *Para o seu sustento não apanhava o que a terra sagrada produz,
 nem qualquer outro produto de que nos nutrimos nós,
 710 os homens que comemos pão, a não ser que, por vezes,
 com o seu infalível arco de voláteis frechas,
 conseguisse para a sua boca esse alimento.
 Oh! mísera existência*

- 715 *a do homem que não teve o prazer de saborear um trago de vinho,
 ao longo de dez anos, mas, onde quer que fosse,
 desde que água estagnada visse, sempre dela se abeirava.*

CORO — *Mas agora, tendo encontrado um filho de gente nobre
 720 acabará feliz e grande, depois de todos estes sofrimentos.
 Ele, na sua nau que atravessa o mar,
 após tantos meses, condu-lo à terra de seus pais,
 725 até à morada das Malíades Ninfas*

e até às margens do Esperquio, onde o guerreiro do escudo de
 [bronze,
 qual deus resplandecente, por entre fogo divino,
 se aproxima dos deuses, nas alturas do Eta.

706-7/718-9	- - - ∪ ∪ - - ∪ ∪ - - -	gl ^c (=sp 2 cho sp)
708-9/720-1	- - - ∪ ∪ - - ∪ ∪ - - -	gl ^c (=sp 2 cho sp)
710/722	- - - ∪ ∪ - - ∪ ∪ - - -	gl ^c (=sp 2 cho sp)
711-2/723-4	- - - ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪ - -	phal (= gl ba)
713/725	- ∪ ∪ - - -	cho sp (hiato na est.)
714-5/726-7	- - - ∪ ∪ - - ∪ ∪ - - ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪ - gl ^{2c}	
716/728	- - ∪ - - - ∪ ∪ - ∪ -	ia tel
717/729	- - ∪ ∪ - -	reiz

vv. 706-710 ~ 718-722: Repare-se na ambivalência destes versos que podem ser interpretados como asclepiadeus com penúltima sílaba longa⁴⁰ ou como *sp 2 cho sp*. Qualquer das leituras se enquadra na tonalidade geral do estásimo: a primeira ecoa os vv. 681 ~ 696 do 1º par antitrófico e repercute-se nos glicónicos dos vv. 711-712 ~ 723-724 e dos vv. 714-715 ~ 726-727; a segunda deixa rasto nos vv. 713 ~ 725, com estrutura igual à do segundo hemistíquio.

vv. 711-712 ~ 723-724: Aceitamos, tal como outros editores, a emenda de BRUNCK para os versos da estrofe (πτανοῖς ἰοῖς ἀνύσειε), porque, além de não ser violenta, torna o texto dos códices mais inteligível.

Quanto à colometria, divergimos de WEBSTER e de DALE⁴¹, que, algo forçadamente, constroem um falécio de base trissilábica.

vv. 713 ~ 725: O hiato da estrofe, em nossa opinião, não assinala fim de período como pretendem WEBSTER e DALE. Antes, no interior do 2º período, coincide com a pausa que se segue naturalmente a qualquer vocativo ou expressão exclamativa e sublinha a concentração de emoção que invade sobretudo a segunda parte da estrofe⁴².

⁴⁰ Sobre este assunto, veja-se o que dizemos *supra*, p. 118 e n. 22.

⁴¹ DALE, M.A. (1981) p. 47.

⁴² Cf. *supra*, pp. 88-89.

vv. 716 ~ 728: Na 3ª sílaba destes versos, há uma irregularidade de correspondência (ὄπου ~ πᾶσι). Ao contrário de DAIN, que preferiu alterar o v. 716, adoptando, para tal, a correcção de BRUNCK (εἶ που), nós vamos limar o texto corrupto da antístrofe, para o qual existem várias propostas: πατρός (JEBB), θεός (HERMANN) δέμας (WECKLEIN). Com KAMERBEEK (p. 109), que segue WILAMOWITZ, damos preferência à conjectura de HERMANN⁴³.

Refira-se, em complemento, que não vemos razão para substituir o presente histórico πλάθει da tradição manuscrita por πλάθη.

v. 726: Se a correcção de HERMANN (ὄχθαας) é possível e até justificável, a lição dos códices (ὄχθαας) não o é menos⁴⁴. Por isso, preferimo-la.

v. 719: A correcção feita por FROEHLICH (παιδὶ συναντήσας) e aceite por PEARSON e DALE não é de todo necessária. Como bem refere WEBSTER, da mesma forma que, em Homero, se encontra o verbo simples ἀντάω a reger genitivo, assim também é possível admitir-se aqui παιδός com a forma composta ὑπαντάω⁴⁵.

⁴³ WEBSTER (ad 728, p. 114), rejeitando a proposta de JEBB que considera supérflua com θείωι, admite como possíveis as restantes duas.

⁴⁴ De facto a emenda de HERMANN é possível com παρό e adequa-se ao movimento implicado pelo verbo ἄγω. No entanto, ὄχθαας também é uma regência possível de παρό e pode ser entendido com um valor mais locativo.

⁴⁵ WEBSTER, ad 719, p. 114. A mesma opinião é emitida por KAMERBEEK, p. 108.

4. ODE AO SONO

4.1. PAR ANTISTRÓFICO (vv. 827-838 ~ 843-854)

στρ.

- XO. Ὕπν' ὀδύνας ἀδαῆς, Ὕπνε δ' ἀλγέων,
εὐαἰές ἡμῖν ἔλθοις, εὐαίων,
830 εὐαίων, ὦναξ· ὄμμασι δ' ἀντέχοις
τάνδ' αἴγλαν ἃ τέταται τανῦν.
ἴθι ἴθι μοι, παιῶν.
ὦ τέκνον, ὄρα ποῦ στάσηι,
ποῖ βάσηι πῶς μοι τάντεῦθεν
835 φροντίδος. ὀραῖς ἤδη.
Πρὸς τί μενοῦμεν πράσσειν;
καιρός τοι πάντων γνώμαν ἴσχων
πολύ τι πολὺ παρὰ πόδα κράτος ἄρνυται.

ἀντ.

- XO. ἀλλά, τέκνον, τάδε μὲν θεὸς ὄφεται·
ὦν δ' ἂν ἀμείβηι μ' αὔθις, βαιάν μοι,
845 βαιάν, ὦ τέκνον, πέμπε λόγων φήμαν,
ὡς πάντων ἐν νόσωι εὐδρακῆς
ὑπνος, ἄυπνος λεύσσειν.
ἀλλ' ὅ τι δύναι μάκιστον,
850 κεῖνό μοι κεῖνο δὴ λάθραι
ἐξιδοῦ ὅπως πράξεις·
οἴσθα γὰρ ὦν αὐδῶμαι.
εἰ ταύταν τούτωι γνώμαν ἴσχεις,
μάλα τοι ἄπορα πυκινοῖς ἐνιδεῖν πάθη.

CORO —

- Tu, sono, que ignoras sofrimentos e dores, ó sono
com um sopro favorável até nós vem, tu que trazes a felicidade,
830 a felicidade, ó senhor. Sobre os seus olhos conserva esta serenidade,
que, neste momento, acaba de ser derramada.
Vem, vem até mim, tu que retemperas.
Meu filho, vê onde há-de estar,
para onde partir e os cuidados que terei
835 de tomar. Estás a ver com certeza.*

*Qual a razão para tardarmos a agir?
O momento oportuno que possui a resolução de tudo
uma grande, enorme vitória, em um instante, obtém.*

CORO — *Mas, filho, isso um deus providenciará.
Ao responderes-me de novo, em surdina,
845 em surdina, ó filho, me envia o sussurro das tuas palavras,
pois, em todos os doentes,
perscrutador é o sono: insomne, vela.
Mas, o mais que puderes, considera-me muito bem
850 e em segredo isso, isso que intentas fazer.
Sabes do que estou a falar.
Se esse propósito em relação a ele manténs,
muitos sofrimentos insuperáveis podem os sensatos prever.*

827/843	- ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪	4 da ∪ [~] / 4da (hiato na ant.)
828/844	- ∪ ∪ - - - - - - - -	cho 2 mol
830/845	- - - - - ∪ ∪ - ∪ -	mol sp δ
831/847	- - - - ∪ ∪ - ∪ -	mol δ
832/848	∪ ∞ ∪ - - - -	ia sp
833/849	- ∞ ∪ - - - - -	ia mol
834/850	- ∪ - - ∪ - - - -	{ 2 mol sp (hiato na ant.) 2 cr sp
835/851	- ∪ ∞ - - - -	cr mol
836/852	- ∪ ∪ - - - -	cho mol (hiato na ant.)
837/853	- - - - - - - - - -	3 mol
838/854	∪ ∞ ∞ ∪ ∞ ∪ ∞ - ∪ -	2 δ

vv. 827 sqq. ~ 843 sqq.: Embora divirjamos pontualmente de DALE, nos capítulos da colometria (nomeadamente, nos vv. 827-831 ~ 843-847) e da análise métrica, as nossas propostas de leitura aproximam-se das desta autora e procuram evidenciar o ritmo “suave e de sonho, com o repetido *rallentando* das longas”⁴⁶.

⁴⁶ DALE, *L.M.*, pp. 10 e 117. Por vezes, o ritmo dolente e encantatório da ode é espicaçado pelas breves dos iambos e dos dócmios finais. Cf. *supra*, p. 91 e n. 95.

vv. 827 ~ 843: Na última sílaba destes versos, há uma irregular, mas possível, correspondência. DALE (*L.M.*, p. 171), não saindo da estrutura rítmica da ode, justifica a irregularidade, aproximando estes versos dos vv. 860-861: o primeiro, à semelhança de 827, termina por espondeu — considerando uma sinizese em ἀλγέων — e o segundo, tal como o 843, apresenta o normal dáctilo final. Contudo, é nossa opinião que, dispensando a sinizese sustentada por DALE, se pode e deve fazer corresponder um 4 *da*^{υ-} a um 4 *da*⁴⁷.

Releve-se que o hiato no final do verso da antístrofe, a coincidir com o sinal de pontuação, não assinala fim de período. Serve apenas para delimitar o *kolon* dáctílico e anunciar uma mudança rítmica.

vv. 828 ~ 844: Para uma melhor correspondência com o v. 844, escrevemos, com HERMANN, εὐαές (adoptado por JEBB, PEARSON, WEBSTER) em vez de εὐαής dos códices. Além de se adequar à sintaxe — um vocativo por atracção —, esta ligeira alteração evita correcções, bem mais profundas, ao texto do v. 844 e permite a formação de um coriambo.

DAIN e DAWE, ao manterem inalterada a lição dos manuscritos para o v. 828, tiveram de emendar o verso da antístrofe. O primeiro, no lugar de ἀμείβηι coloca χάμείβηι (HERMANN); o segundo, acrescenta, depois de αὔθις, uma sua conjectura — παῦ — e faz corresponder a 2ª / 3ª sílaba do v. 844 (υυ) à 2ª sílabas do v. 828 (-)⁴⁸.

vv. 828-830 ~ 844-845: A repetição de εὐαίων, proposta por TRICLINIUS, é estilisticamente plausível e metricamente desejável. De facto, a comparação dos vv. 820-830 com os vv. 844-845 impõe uma solução deste tipo, porquanto se faz corresponder, numa simetria perfeita, a repetição da estrofe à repetição da antístrofe (βαίων μοι, βαίων). Além disso, paleograficamente, esta adição é de fácil explicação: os copistas, face à repetição de palavras sucessivas, teriam eliminado uma delas.

vv. 830 ~ 845: Não vislumbramos a necessidade da emenda (ἀντίσχοις), proposta por MUSGRAVE⁴⁹ e adoptada por JEBB, PEARSON, DAIN e DAWE,

⁴⁷ Cf. SNELL, pp. 25 sqq.; *supra*, o com. ad 677 ~ 692, p. 117; e *infra*, vv. 1129 ~ 1152, p. 142, onde podemos considerar um 3 *da* em *responsio* com um 3 *da*^{υ-}.

⁴⁸ Esta análise resulta do facto de DAWE considerar a 2ª sílaba de εὐαής longa por natureza, quando nós, porque ela se encontra em hiato, a consideramos breve.

⁴⁹ Se, em *Lyric Metres* (p. 118), DALE hesita entre a lição dos manuscritos e a proposta de MUSGRAVE, já em *Metrical Analyses of Tragic Choruses* (Inst. Cl. St.,

uma vez que, no dócmio, a quantidade das sílabas é variável e a irregularidade de correspondência comum⁵⁰.

vv. 834 ~ 850: KAMERBEEK (pp. 120-1), ao constatar o índice acentuado de corrupção e as irregularidades existentes entre estes versos, afirma que tal se deve mais a omissões na antístrofe do que a intrusões na estrofe. Da mesma forma terão pensado os editores (PEARSON, DAIN) que deixaram intacto o v. 834 e adicionaram algumas palavras ao v. 850.

Pensando de forma diferente, com DALE, propomos a eliminação dos dois δέ, no v. 834, e a introdução do δή proposto por HERMANN, mas após o segundo κεῖνο do v. 850. Esta solução permite-nos evitar o número excessivo de adições, no verso da antístrofe, e, em sintonia com o contexto, formar dois *kola*, onde os molossos alternam com os créticos⁵¹ e se misturam com espondeus.

Acrescente-se que o hiato, no verso da antístrofe, não marca fim de período. Assinala tão-só uma ligeira concentração de emoção.

vv. 835 ~ 851: Não há razão para se preferir a conjectura de HERWERDEN (εὔδει) à lição dos manuscritos (ῥῆδη). A leitura ὄρᾱις; εὔδει. poderá conferir logicidade ao raciocínio do coro: "uma vez que Filoctetes está a dormir, por que não aproveitar a ocasião? É a grande oportunidade, até porque o vento é favorável". Contudo, ὄρᾱις ῥῆδη, não é menos lógica. Os marinheiros pensam que Neoptólemo "já (ῥῆδη) viu (ὄρᾱις) onde eles querem chegar", já percebeu o seu raciocínio, o seu "cuidado" (φροντίδος).

No v. 851, considerando desnecessária a correção de SCHNEIDEWIN (ὄπαι), adoptada por JEBB e DAWE, propomos a leitura de L^S — ὄπως. De referir ainda que, neste verso, ἐξιδουῖ apresenta *abreviamento em hiato* ⁵².

supp. 21.3 (1983), p. 277) não tem dúvidas em adoptar o texto da tradição e em assumir a liberdade de correspondência.

Cf. ainda WEBSTER, p. 121; e *infra*, com. ad 838 ~ 854, p. 129 e n. 54.

⁵⁰ Cf. SNELL, p. 63; MAAS, § 56c.

⁵¹ Assumindo a liberdade de correspondência entre iambos, DALE (*M.A.* (1983) p. 278) encontra paralelos em *S. OC* 117 ~ 149, 1559 ~ 1571; *E. Ion* 676 ~ 695, *Or.* 168 ~ 189. A estes exemplos, acrescentamos outros do próprio *Filoctetes*: vv. 686 ~ 701, 1099 ~ 1121, 1134 ~ 1157.

⁵² Cf. SNELL, p. 69.

vv. 836 ~ 852: Com os códices, lemos μενοῦμεν, no v. 836, evitando, assim, a emenda de ERFURDT (μένομεν), e, *metri causa*, em 852 adoptamos ὦν de alguns dos manuscritos. Deste regresso às fontes, resulta um *kolon* formado por *cho mol*, que anuncia o ritmo do período final, onde a uma sequência de longas (3 *mol*) sucede uma dominada por breves (2 *δ*).

vv. 838 ~ 854: Por forma a restabelecer o equilíbrio entre estes versos, acrescentamos, com HERMANN, πολύ τι antes de πολύ (v. 838). A repetição, que daqui resulta, adequa-se perfeitamente à tonalidade da ode, onde há uma recorrência deste processo estilístico.

A emenda de L.P.E. PARKER para o v. 854 (πυκινά), adoptada por DALE⁵³, é de todo injustificada. De facto, a irregularidade de correspondência que a aceitação da tradição manuscrita (πυκινούς) implica é normal e possível entre dócmios⁵⁴.

v. 846: νόσωι apresenta *abreviamento em hiato* ⁵⁵.

v. 853: Embora só apareça em G, ταύταν é preferível à conjectura de DOBREE (ταύτᾱι), adoptada por PEARSON, DALE e DAWE.

4.2. EPODO (vv. 855 ~ 864)

ἔπωιδ.

- 855 οὐρός τοι, τέχνον, οὐρος ἄ-
νῆρ δ' ἀνόμματος, οὐδ' ἔχων ἀρωγάν,
ἐχτέταται νύχιος,
[ἀλεῆς ἐσθλὸς ὕπνος],
- 860 οὐ χερός, οὐ ποδός, οὔτινος ἄρχων,
ἀλλά τις ὡς Ἴθιδαι πάρα κείμενος.
ὄρα, βλέπ' εἰ καίρια
φθέγγῃ· τὸ δ' ἀλώσιμον
- 864 a ἐμαῖ φροντίδι, παῖ, πόνος
- 864 b ὁ μὴ φοβῶν κράτιστος.

⁵³ DALE, M.A. (1983) pp. 277-278; e *L.M.*, pp. 118-119.

⁵⁴ Cf. WEBSTER, ad 852 sqq., p. 122; e vv. 830 ~ 855.

⁵⁵ Cf. *supra*, com. ad 835 ~ 851 e n. 52.

CORO —		<i>Propício, filho, propício é o vento. E este homem está aqui, de olhos fechados e sem ajuda, mergulhado numa escuridão semelhante à noite — o sono protector é favorável...—,</i>
860		<i>não dominando as mãos, os pés nada, como quem jaz no Hades. Presta atenção e vê se dizes o que é oportuno. Na minha maneira de pensar,</i>
864 a		<i>filho, fácil é de compreender</i>
864 b		<i>que um trabalho sem perigo é o melhor.</i>
855	- - - ∪ ∪ - ∪ -	gl (= 3 da ^{∪-})
856	- ∪ - ∪ ∪ - ∪ - ∪ - -	phal (= gl ba)
857	- ∪ ∪ - ∪ ∪ -	hem (= cho (ia) = 3 da ^{∧∧}) (b. in l.)
858	[∪ - - ∪ - -]	pher (= 2ba) (b. in l.)
860	- ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪ - -	4 da [∧] (= cho pher)
861	- ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪	4 da
862	∪ - ∪ - - ∪ -	ia cr (=2 ia [∧])
863	- - ∪ ∪ - ∪ -	tel (= [∧] gl) (b. in l.)
864a	∪ - - ∪ ∪ - ∪ -	gl (b. in l.)
864b	∪ - ∪ - ∪ - -	ia ba (=2 ia [∧]) (b. in l.)

v. 855: A emenda de BRUNCK (ἀνήρ δ') é verosímil e pouca violência faz ao texto.

O carácter ambivalente deste verso (gl = 3 da^{∪-})⁵⁶ predis põe-nos para outras leituras ambíguas, que caracterizam alguns dos *kola* deste epodo e que permitem um *deslizamento*, quase imperceptível, entre *metra* eólicos, dactílicos e iâmbicos⁵⁷.

v. 858: WEBSTER (p. 122), à semelhança de DALE (*L.M.*, p. 117), propõe a supressão deste verso, por o considerar uma citação marginal de outro poeta e de difícil interpretação métrica.

⁵⁶ SNELL (p. 47) a este tipo de dactilos chama-lhes “eólicos”, porque apresentam um final (∪ ∪ - ∪ -) característico dos glicónicos.

⁵⁷ Cf. vv. 857, 858 e 860. Sobre o *gleitender Übergang*, vide SNELL, pp. 58 sqq.

Advogando opinião contrária, KAMERBEEK considera-o um parênteses, que se adequa à tonalidade do epodo e até da ode, uma vez que apresenta ressonâncias dos vv. 847- 8.

J. JOUANNA⁵⁸ também considera que, longe de ser uma *máxima espúria*, esta reflexão é consentânea com a ambiguidade da actuação do coro. Para fundamentar o seu pensamento, o autor recorre à etimologia da palavra *ἀλεής* (*radical*: : **alew* — "afastar") e, contrariando as interpretações tradicionais (*ἀλεής*: "calor do sol"), é de opinião que ela significa "*o que afasta (um perigo de alguém)*" = "*protector*". Neste sentido, o sono pode ter duas vertentes — uma positiva, outra negativa —, que apoiam a sobredita ambiguidade: por um lado, *protege* e alivia Filoctetes da sua dor e agonia, por outro, *protege* o coro, porque permite uma cobertura ao seu plano de fugir com o arco. É com base nesta ambiguidade, que já se havia vislumbrado nos vv. 828 e 832, que JOUANNA sustenta a pertinência da preservação do v. 858.

W. LAMEERE⁵⁹, por seu turno, apoia-se no contexto métrico, para sustentar a manutenção deste verso: os 2 *tetrâmetros dactílicos* centrais ficam, assim, perfeitamente enquadrados por igual número de versos.

Para este verso, cuja necessidade de manutenção também afirmamos, a nossa interpretação métrica também diverge da de KAMERBEEK (p. 125) e da de DALE⁶⁰. Invertendo a ordem das duas últimas palavras (*ἀλεής ὕπνος ἔσθλος*), estes autores propõem que se leia *reizianum* (= *λpher*) com resolução das duas breves da base. Preservando a ordem da maioria dos manuscritos, consideramos este verso de leitura ambivalente: ferecrácio de núcleo crético ou dímetro báquico⁶¹.

⁵⁸ J. JOUANNA, "Le sommeil médecin (Sophocle, Philoctète, v. 859: ἀλεής ὕπνος)", *Théâtre et Spectacles dans l'Antiquité*, Actes du Colloque de Strasbourg, 1981, pp. 49-62, especialmente 52 sqq.

⁵⁹ W. LAMEERE, L' Ode au Sommeil" de Sophocle *Philoctète*, vers 827-864", *Le Monde Grec, Hommages à Cl. Préaux*, Bruxelles, 1978, p. 129.

⁶⁰ Embora considerando-o uma intrusão (em *L.M.*, p. 117, nem o considera), DALE, em *M.A.* (1983) pp. 277-278, apresenta a sua proposta de interpretação.

⁶¹ Em ambos os casos pressupõe-se uma sinizese em ἀλεής, embora, no que concerne à primeira leitura, pudéssemos considerar um ferecrácio de base trissilábica.

Sobre os eólicos de núcleo crético, vide WILAMOWITZ, *Gr.V.*, p. 250; e M.O.PULQUÉRIO, *Características Métricas*, p. 33. Veja-se ainda o que se diz *infra*, com. ad 1134 ~ 1157, pp. 143-144 e n. 76.

v. 861: A correcção de WUNDER (τις ὥς em vez de ὥς τις) é preferível à de DINDORF (τ' antes de 'Αἰδοι), porque se limita a alterar a ordem das palavras, sem, com isso, necessitar de elementos adicionais.

v. 862: Com KAMERBEEK, somos de opinião que a conjectura de HERMANN (ὄρα, βλέπ' εἰ) se adequa melhor ao contexto que a lição dos códices (ὄραϊ, βλέπει...), porquanto implica uma *ordem* em vez da *constatação*, traduzida nas palavras dos códices.

φ. 1. ὡ κοιλίας πέτρας γυάλων
 βερμὸν καὶ παγετώδες, ὡς
 σ' οὐκ ἐμελλόν ἄρ', ὡ τάλας,
 λείπειν οὐδέποτε, ἀλλὰ μοι
 καὶ θνήσκοντι σுவέσην.
 ὦ μοι μοι μοι.
 ὡ παρηέστατον ἀύχλιον
 λυπὰς τὰς ἀπ' ἐμοῦ τάλαν,
 τίητι' αὖ μοι τὸ κατ' ἤμαρ ἔσται;
 τοῦ ποτε τεύξεσθαι
 οἰονόμητον μελέσος πόθεν ἐλπιδος;
 εἴτ' αἰβέρος ἄνω
 πτωκάδες ὄξυτόνου δὲ πνευματος.
 ἐλάω μ'· οὐδ' εἴτ' ἴσχυς.
 Ζῦ μοι σὺ μοι κατηξίω-
 σας, ὡ βαρπύνοτι, οὐκ
 ἀλλὰ βεν ἀ τύχα ἀδ' ἀπὸ μελίζονος,
 εἴτε παρὸν φρονῆσαι
 εἴ-
 τοῦ λυλονος δακρυλονος
 λου τὸ κάκλιον αἰνέλι.

1105
 ἀνδρῶν ἐπισομιλιω τάλας
 ναίων ἐνθάδ' ὀλοῦμαι,
 αἰαί αἰαί,
 οὐ φερβάν ἴτι προσφέρων,
 οὐ πτανῶν ἀπ' ἐμῶν ὄντων.
 1110
 κροσσικαῖα ἴτιε χερσὶν ἴστων.
 ἀλλὰ μοι ἀκοκοπα

φ. 1.
 ὡ τάλων τάλων ἄρ' ἐγὼ
 καὶ μὲτ' ἄλλων λυβάρτος, ὡς ἦ-
 δὴ ἴτι οὐδὲν ὄστρερον
 ἀνδρῶν ἐπισομιλιω τάλας

ἀντ. α

1085
 1090
 ΧΟ.

5.1. 1º PAR ANTISTRÓFICO (vv. 1081-1100 ~ 1101-1122)

5. KOMMOS

- ἰδοίμαν δέ νιν,
 τὸν τάδε μῆσάμενον, τὸν ἴσον χρόνον
 1115 ἑμᾶς λαχόντ' ἀνίαις.
 XO. Πότμος, πότμος σε δαιμόνων
 τάδ', οὐδὲ σέ γε δόλος
 ἔσχ' ὑπὸ χειρὸς ἑμᾶς· στυγεράν ἔχε
 1120 δύσποτμον ἄραν ἐπ' ἄλλοις·
 καὶ γὰρ ἐμοὶ τοῦτο μέλει,
 μὴ φιλότῃτ' ἀπώσῃ.
- FIL. — *Ó gruta da cavada rocha,*
quente e gelada,
como estava destinado, infeliz de mim,
a jamais te deixar!
 1085 *Assim, da minha morte há-de ser testemunha.*
Ai de mim! Ai! Ai!
Ó infeliz caverna,
tão cheia da minha tristeza,
como vai ser, de agora em diante,
a minha existência diária?
 1090 *De quem e donde vou eu, infeliz,*
obter qualquer esperança de sustento?
Entretanto, no alto céu,
as aves, cortando o estridente ar,
vêm para me acossar. E eu já não tenho força.
- CORO — *Foste tu, tu, ó infeliz,*
que assim o quiseste. Não é de outra parte,
nem de uma força superior que esta sorte te vem.
De facto, estando em teu poder ser sensato,
tu, em vez do melhor destino,
o pior preferiste adoptar.
- FIL. — *Oh! que desgraçado, que desgraçado sou eu*
e maltratado pelo sofrimento, eu que,
sem qualquer ser humano por companhia,
 1105 *doravante vou viver e, infeliz,*
aqui mesmo vou morrer.

Ai, ai! Ai, ai!

Não mais vou obter alimento

— *oh! nunca mais!* — *com as minhas voláteis frechas,*
1110 *segurando-as com estas mãos vigorosas.*

Obscuras e dolosas

as palavras de um carácter pérfido em mim se insinuaram.

Oxalá o veja,

o que isto maquinou, a suportar esta minha dor,
1115 *durante igual tempo.*

CORO — *Um destino, um destino enviado pelos deuses*
foi o que de ti se apossou,

não um dolo executado pelas minhas mãos.

1120 *Dirige a tua odiosa e funesta maldição contra outros.*

Apenas isto me preocupa:

não rejeites a nossa amizade.

1081/1101	- - - - - ∪ ∪ -	wil
1082/1102	{ - - - ∪ ∪ - ∪ - } - - - - - ∪ ∪ - }	gl/wil
1083/1103	- ∪ - ∪ ∪ - ∪ -	gl (b. in l. na ant.)
1084/1105	- - - ∪ ∪ - ∪ -	gl
1085/1106	- - - ∪ ∪ - -	pher (hiato)
1086/1107	- - - -	2 sp (ext. metr.) (hiato)
1087/1108	- - - ∪ ∪ - ∪ -	gl
1088/1109	- - - ∪ ∪ - ∪ -	gl
1089/1110	∪ - - ∪ ∪ - ∪ - -	hipp
1090/1111	- ∪ ∪ - ∪ -	δ (= 2 da ^{∪-}) (b. in l. na ant.)
1091/1112	- ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪	4 da
1092/1113	∪ - ∪ ∪ ∪ -	δ
1093/1114	- ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪	4 da
1094/1115	∪ - ∪ - ∪ - -	ia ba
1095/1116	∪ - ∪ - ∪ - ∪ -	2 ia
1096/1117	∪ - ∪ ∪ ∪ ∪	δ
1097/1118	- ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪	4 da
1098/1120	- ∪ ∪ ∪ - ∪ - -	ia ba
1099/1121	- ∪ ∪ - - ∪ ∪ -	ia / 2 cho
1100/1122	- ∪ ∪ - ∪ - -	cho ba

vv. 1082 ~ 1102: Para restabelecer o equilíbrio entre estes versos, seguimos as pisadas de TRICLINIUS, retirando o τε (v. 1082) que, nos manuscritos, ficava depois de θεμόν. Mesmo assim, o resultado é uma irregular correspondência de um glicónico (v. 1082) com um *wilamowitzianus* (v. 1102), que, segundo SNELL, não é impossível, dado o parentesco existente entre estes *metra* ⁶².

v. 1085: Com WEBSTER⁶³ pensamos que a conjectura de REISKE (συνείση) é uma correcta e não violenta emenda da tradição manuscrita, que apresenta συνοίσει.

vv. 1089-1090 ~ 1110-1111: Face à irregularidade entre estes versos, devemos seguir a lição dos códices, em 1089 (τί ποτ' αὔ μοι τὸ κατ' ἡμαρ), introduzindo uma pequena correcção de CAMPBELL, em 1110 (κραταλαιῶσ<ι>ν> μετὰ χερσίν)? Ou devemos seguir a emenda de BOTHE/MUSGRAVE (τίπτ') para 1089, mantendo o v.1110 intacto?

Se adoptarmos a primeira hipótese, teremos um dímeter iónico (1089/1110) seguido de um glicónico (1090/1111) ou um hiponacteu com base trissilábica⁶⁴ seguido de um dócmio (com *brevis in longo*), simultaneamente dímeter dactílico (2 da^υ-), que prepara o tetrâmetro seguinte. Se adoptarmos a segunda hipótese, teremos um hiponacteu seguido de um dócmio ou um ferecrácio seguido de glicónico.

Verifiquemos, em esquema, o leque de hipóteses formuladas:

⁶² SNELL, p. 37, e *infra*, p. 143 e n. 71.

⁶³ WEBSTER, com. ad 1082 sqq., p. 136. A mesma opinião tem KAMERBEEK, p. 150.

⁶⁴ Sobre os eólicos de base trissilábica, vide SNELL, p. 59, onde o autor analisa A. *Supp.*, vv. 57-62 ~ 63-68; M.O.PULQUÉRIO, *Características Métricas*, p. 33; e *supra*, com. ad 858, pp.130-131 e n. 61.

Refira-se que esta leitura implica a consideração de um abreviamento em hiato, no verso da antístrofe, na segunda sílaba de κραταλαιῶσ<ι>ν>.

<p>1^a hip.: τί ποτ' αὖ μοι τὸ κατ' ἡμαρ κραταιαῖσ<ιν> μετὰ χερσίν 2 io</p>	<p>Τί ποτ'... ἔσται; κραταιαῖσιν... ἴσχω hipp</p>
<p>ἔσται; τοῦ ποτε τεύξομαι ἴσχω· ἀλλά μοι ἄσκοπα gl</p>	<p>Τοῦ ποτε τεύξομαι ἀλλά μοι ἄσκοπα δ (= 2 da^{υ-}) (b. in l. na ant.)</p>
<p>2^a hip.: τίπτ' αὖ μοι τὸ κατ' ἡμαρ κραταιαῖς μετὰ χερσίν pher</p>	<p>τίπτ' αὖ μοι τὸ... ἔσται; κραταιαῖς μετὰ... ἴσχω hipp</p>
<p>ἔσται; τοῦ ποτε τεύξομαι ἴσχω· ἀλλά μοι ἄσκοπα gl</p>	<p>Τοῦ ποτε τεύξομαι ἀλλά μοι ἄσκοπα δ (= 2 da^{υ-}) (b. in l. na ant.)</p>

Preferimos a segunda hipótese (emendada por BOTHE/MUSGRAVE), com a leitura *hipp/δ*, por ser a que melhor se adequa ao contexto. Além do mais, o carácter *ambivalente* do dócmio (= 2 da^{υ-} com *b. in l. na ant.*) permite o deslizamento para o 4da seguinte e anuncia posterior repetição deste par (vv. 1092-1093 ~ 1113-1114; 1096-7 ~ 1117-1118).

vv. 1092 ~ 1113: O texto dos códices, no v. 1092 (εἴθ' αἰθέρος ἄνω) tem sido objecto de controvérsia. JEBB, para este verso, sugere πέλειαι δ' ἄνω, porque segundo ele, εἴθ' só seria possível, se, em vez de ἔλωσι μ' (MSS), lêssemos μ' ἔλοιεν, o que é impedido pelo sentido geral da passagem. Depois

também, porque αἰθέρος é espúrio. Da mesma opinião é KAMERBEEK (p. 151) que, com JACKSON⁶⁵, propõe ἴθ' αἰ πρόσθ' ἄνω.

PEARSON sugere uma outra leitura — εἴτ' αἰθέρος ἄνω —, que, de todas, é a que menos se afasta da tradição manuscrita, porquanto apenas introduz uma pequena correcção (εἴτ': SCHROEDER), em nossa opinião preferível à de HERMANN (ἴθ').

Porque perfeitamente possível e viável neste contexto, porque não altera muito a lição dos códices, porque condiz com o que Filoctetes disse em 955-9 e porque não inviabiliza a correspondência com o v. 1113⁶⁶, pensamos que a proposta de PEARSON é de adoptar.

vv. 1094 ~ 1115: Como o v. 1094 não apresentava uma perfeita correspondência com o v. 1115, um *kolon* não censurável quanto ao metro e ao significado, diferentes soluções surgiram para o verso da estrofe.

Tal como DAIN, DAWE e DALE⁶⁷, KAMERBEEK (p. 151) adopta a conjectura de JACKSON⁶⁸ (ἄλωσιν οὐκέτ' ἴσχω) em vez do texto da tradição ἔλωσι οὐ γάρ ἔτ' ἰσχύω. JEBB, por seu turno, sugere ἐλῶσιν οὐκέτ' ἴσχω.

Com PEARSON propomos a emenda ἐλῶσί μ' οὐδ' ἔτ' ἰσχύς (οὐδ': WUNDER; ἰσχύς: BLAYDES), porque, além de plausível, é a que menos se afasta da lição dos códices.

vv. 1095-7 ~ 1116-8: DAWE não considera o iterativo suplemento de ERFURDT (πότμος, v. 1116), o que implica a eliminação de σύ τοι (v. 1095). Se não considerarmos estas repetições, poderemos concluir que os vv. 1095-6 / 1116-7 formam um trímetro iâmbico. Se as tomarmos em linha de conta, teremos um dímeter iâmbico seguido de um dócmio. Ora, é nosso entendimento que a solução de ERFURDT para o v. 1116 é feliz, porquanto permite manter a repetição, estilisticamente aceitável e metricamente necessária⁶⁹.

⁶⁵ JACKSON, *Marg. Scaen.*, pp. 114-116. Na mesma linha de pensamento situam-se DAWE (p. 155), DALE (1981) p. 48) e WEBSTER (p. 137), embora este autor ainda proponha uma ligeira correcção à conjectura de JACKSON: εἴ γ' αἰ.

⁶⁶ A liberdade de correspondência entre dócmios é perfeitamente possível e normal. Cf. SNELL, pp. 63-64.

⁶⁷ DALE, *M.A.* (1981) p. 48.

⁶⁸ JACKSON, *Marg. Scaen.*, p. 114.

⁶⁹ Esta solução até pode encontrar justificação paleográfica. Os copistas, face à repetição de πότμος, terão eliminado uma das palavras. Cf. com. ad 828-830 ~ 844-845, *supra*, p. 127.

Mais problemático se nos apresenta o v. 1097, na medida em que a sua correspondência com 1118 é imperfeita. A maioria dos editores, seguindo as pisadas de DINDORF, prefere corrigir o v. 1097 e manter o 1118. Assim, em vez de ἄλλοθεν ἔχη τύχαι τᾶιδ' ἀπὸ μείζονος (MSS), escreve ἄλλοθεν ἄ τύχαι ἄδ' ἀπὸ μείζονος. WILAMOWITZ (apud KAMERBEEK, p. 152), ao invés, alterando os versos da anástrofe, em vez dos correlativos da estrofe, propõe:

<p>σύ τοι σύ τοι κατηξίωσας, ὦ βαρύποτμ' οὐκ ἄλλοθεν πότμος πότμος σε δαιμόνων τάδ' οὐδὲ δόλος ἐμᾶς σέ γε. 4 ia</p>
--

<p>ἔχη τύχαι τᾶιδ' ἀπὸ μείζονος ἔσχεν ὑπὸ χειρός· στυγεράν ἔχε. ia d</p>

Embora esta conjectura seja aliciante, porquanto se limita a fazer umas pequenas alterações, nós, utilizando as palavras dos textos manuscritos, damos preferência à emenda de DINDORF, que permite a formação de um tetrâmetro dactílico que, à semelhança de 1091/1112 e de 1093/1114, alterna com um *dócmio*.

vv. 1099 ~ 1121: Para obterem uma perfeita correspondência entre estes dois versos, PEARSON e WEBSTER corrigem a lição dos códices τοῦ λώιονος (- - υ -) para λώιονος ἐχ (- υ υ -). Por sua vez, DALE e DAWE eliminam τοῦ e adoptam a subtil emenda de BOTHE (λωίονος).

Com KAMERBEEK, pensamos que a correcção não se justifica, dado que τοῦ λώιονος ε καὶ γὰρ ἐμοὶ (- - υ - / — υ υ -) podem corresponder-se metricamente⁷⁰.

vv. 1100 ~ 1122: A conjectura de HERMANN (αἰνεῖν em vez de ἐλεῖν) é universalmente aceite e intrinsecamente provável.

⁷⁰ Sobre a livre correspondência entre *metra* iâmbicos, vide SNELL, pp. 33-34, e o que se diz nos comentários aos vv. 686 ~ 701, 834 ~ 850 e 1134 ~ 1157.

5.2. 2^ο PAR ANTISTRÓFICO (vv. 1123-1145 ~ 1146-1168)

στρ. β

- ΦΙ. οἴμοι μοι, καί που πολιᾶς
 πόντου θινός ἐφήμενος
 1125 γελᾶι μου, χερὶ πάλλων
 τὰν ἐμὰν μελέου τροφάν,
 τὰν οὐδεὶς ποτ' ἐβάστασεν.
 ὦ τόξον φίλον, ὦ φίλων
 χειρῶν ἐκβεβιάσμενον,
 1130 ἧ που ἐλεινὸν ὄραϊς, φρένας εἴ τινας
 ἔχεις, τὸν Ἡράκλειον
 ἄθλιον ὦδέ σοι
 οὐκέτι χρησόμενον τὸ μεθύστερον,
 ἄλλου δ' ἐν μεταλλαγαῖ
 1135 πολυμηχάνου ἀνδρὸς ἐρέσσηι,
 ὄρων μὲν αἰσχρὰς ἀπάτας,
 στυγνὸν τε φῶτ' ἐχθοδοπὸν,
 μυρί' ἀπ' αἰσχρῶν ἀνατέλλονθ' ὅσ' ἐφ' ἡ-
 μῖν κάκ' ἐμήσαθ' οὔτος.
 ΧΟ. ἀνδρὸς τοι τὸ μὲν εὖ δίκαιον εἰπεῖν,
 εἰπόντος δὲ μὴ φθονεράν
 ἐξῶσαι γλώσσας ὀδύναν.
 κεῖνος δ' εἷς ἀπὸ πολλῶν
 ταχθεὶς τῶνδ' ἐφημοσύναι
 114 κοινὰν ἦνυσεν ἐς φίλους ἀρωγάν.

ἀντ. β

- ΦΙ. ὦ πταναὶ θῆραι, χαροπῶν
 τ' ἔθνη θηρῶν, οὐς ὄδ' ἔχει
 χῶρος οὐρεσιβώτας,
 φυγαῖ μ' οὐκέτ' ἀπ' αὐλίων
 1150 πελαῖτ' οὐ γὰρ ἔχω χεροῖν
 τὰν πρόσθεν βελέων ἀλκάν,
 ὦ δύστανος ἐγὼ τανῦν
 ἀλλ' ἀνέδην ὅδε χῶρος ἐρύκεται
 οὐκέτι φοβητὸς ὑμῖν.

1155 ἔρπετε· νῦν καλὸν
 ἀντίφονον κορέσαι στόμα πρὸς χάριν
 ἐμᾶς σαρκὸς αἰόλας·
 ἀπὸ γὰρ βίον αὐτίκα λείψω.
 πόθεν γὰρ ἔσται βιοτά;
 1160 τίς ὦδ' ἐν αὔραις τρέφεται,
 μηκέτι μηδενὸς κρατύνων ὅσα πέμ-
 πει βιόδωρος αἶα;

XO. πρὸς θεῶν, εἴ τι σέβηι, ξένον πέλασσον,
 εὐνοίαι πάσαι πελάταν·
 1165 ἀλλὰ γινῶθ', εὖ γινῶθ', ὅτι σοὶ
 κῆρα τάνδ' ἀποφεύγειν·
 οἰκτρά γὰρ βόσκειν, ἀδαῆς
 δ' ἔχειν μυρίον ἄχθος ὦι ξυνοικεῖ.

FIL. — *Ai de mim! Ai! Algures sentado
 na margem do mar gris,*
 1125 *ele ri-se de mim, brandindo na sua mão
 o modo de vida deste miserável,
 a arma que nenhum outro alguma vez segurou.
 Ó arco querido, tu que de minhas mãos
 à força foste arrancado,*
 1130 *acaso não vez compassivo, se alguma inteligência tens,
 que este infeliz herdeiro de Héracles,
 desta forma, não mais se servirá de ti, doravante,
 pois que, em troca, por outro,
 o homem dos mil artifícios, és agora manejado.*
 1135 *Vês também vis artimanhas,
 um ser detestável e odioso
 e um sem número de males nascidos de acções hediondas
 que ele premeditou contra nós.*

CORO — *Cada homem deve o que é justo dizer,
 mas, ao dizê-lo, não deve soltar da sua boca
 palavras sofridas e malevolentes.
 Sendo ele entre muitos o escolhido,
 por ordem deles,*
 1145 *levou a cabo esta empresa para o bem comum dos seus amigos.*

- FIL.* — Ó aves de rapina e raça das feras
de olhar brilhante, que vos alimentais
nas montanhas desta ilha,
jamais vos aproximareis do meu antro,
1150 *prontas a fugir-me: não tenho já nas mãos,*
como outrora, a ajuda das minhas frechas.
Oh! que infeliz sou, neste momento!
Sem violência, este lugar agora é guardado,
não sendo mais causa de temor para vós.
- 1155 *Avançai. Agora é o momento ideal*
para saciardes a vossa boca, por prazer de vingança,
na minha carne putrefacta.
Cedo deixarei a vida.
Donde me virá o sustento?
- 1160 *Quem de brisas consegue alimentar-se,*
se mais nada possui de tudo quanto
fornece a fértil terra?
- CORO* — *Pelos deuses, se algo temes, aproxima-te do estrangeiro*
que, com toda a benevolência, de ti se aproximou.
- 1165 *Vê se percebes, se percebes muito bem: está nas tuas mãos*
a esse destino fugir.
É lamentável sustentá-lo, se não se sabe suportar
os inúmeros cuidados que nele habitam.
- | | | |
|-----------|-------------------------|---|
| 1123/1146 | - - - - - ∪ ∪ - | wil |
| 1124/1147 | { - - - ∪ ∪ - ∪ - } | gl/wil |
| 1125/1148 | ∪ ∪ - ∪ ∪ - - | pher |
| 1126/1149 | ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ - | gl |
| 1127/1150 | ∪ - - ∪ ∪ - ∪ - | gl (b. in l. na est.) |
| 1128/1151 | - - - ∪ ∪ - ∪ - | gl |
| 1129/1152 | - - - ∪ ∪ - ∪ - | gl (= 3 da / 3 da ^{∪-})
(b. in l. na est.) |
| 1130/1153 | - ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪ | 4 da (hiato) |
| 1131/1154 | ∪ ∪ ∪ - ∪ - - | ia ba (2 ia [∧]) (b. in l. na est.) |

DAWE⁷⁵ e consideramos este *kolon* como glicónico de núcleo crético, com irregular correspondência na base⁷⁶.

vv. 1135 ~ 1158: Também aqui, atendendo ao contexto, não concordamos com a interpretação anapéstica de WEBSTER, DALE e DAWE. À semelhança do *kolon* anterior, propomos uma leitura que melhor se harmoniza com o contexto: ferecrácio alargado internamente por um dáctilo⁷⁷.

vv. 1138 ~ 1161: Não vemos razão para PEARSON, na estrofe, alterar a lição dos códices com uma emenda de GERNHARD (μυρία τ') e outra sua (ἀθροῦν). Por isso, mantemos a tradição manuscrita, sustentando que a livre correspondência entre estes versos iâmbicos, além de normal⁷⁸, se adequa a um contexto marcado pelas mais diversas irregularidades.

vv. 1139 ~ 1162: Adoptamos, *metri causa*, a emenda de CAMPBELL (οὔτος), em vez da leitura dos códices (ὄδυσσεύς) seguida por DAWE. Tal como KAMERBEEK, consideramos que οὔτος é plausível e menos arbitrário que as propostas alternativas: ὤ Zeū (DINDORF) e οὐδείς (ARNDT).

vv. 1140 ~ 1163: No v. 1140, a lição de DAWE (οὔ) não se justifica, pelo que propomos o regresso à tradição manuscrita (εὔ). No verso da antístrofe temos de considerar uma sinizese em θεῶν.

Releve-se que a *breuis in longo*, em meio de período, introduz uma nova emoção, que se renova nas irregulares correspondências dos eolo-coriâmbicos seguintes.

v. 1144: Face ao contexto, entendemos que a conjectura de GERNHARD é lógica e preferível às de BLAYDES (τάνδ' ἐφημοσύναν, adoptada por DAWE) e de MUSGRAVE (τοῦτ', defendida por PEARSON, WEBSTER e DALE). De facto, seguindo o raciocínio de KAMERBEEK (p. 157), consideramos que, se

⁷⁵ DAWE (p. 260) também faz uma leitura iâmbica, próxima da de WEBSTER e DALE: *ba / mol + ia*.

⁷⁶ Sobre os eólicos de núcleo crético, cf. *supra*, com. ad 858, pp.130-131 e n. 61. A irregularidade que caracteriza a correspondência das bases encontra suporte noutros eólicos deste par antistrófico: vv. 1125 ~ 1148, 1126 ~ 1149, 1127 ~ 1150, 1143 ~ 1166, 1144 ~ 1167, 1145 ~ 1168.

⁷⁷ Cf. SNELL, pp. 45 sqq.

⁷⁸ O coriambo é uma forma anaclástica do iambo. Cf. SNELL, p. 33.

κεῖνος se referisse a Neoptólemo, seria de preservar a lição dos códices (τοῦδ'). Como se refere a Ulisses, a emenda de GERNHARD afigura-se-nos plausível.

vv. 1149 ~ 1150: Advogamos, contra a proposta de DAWE, a manutenção de μ' οὐκέτ' e de πελᾶτ', em vez de μηκέτ' (DORAT) e de ἐλᾶτ' (CANTER).

v. 1153: É injustificável a correcção de PORSON χωλός para a lição dos códices χῶρος.

v. 1165: Regressando à lição dos manuscritos, sugerimos que se leia ὅτι σοί, em vez das conjecturas ἐπὶ σοί (SEYFFERT) e ὅτι σόν (DINDORF).

v. 1168: Preferimos a leitura δ' ἔχειν a δ' ὄχειν.

5.3. EPODO (vv. 1169-1217)

ἐπωιδ.

- ΦΙ. πάλιν, πάλιν παλαιὸν ἄλ-
γημ' ὑπέμνασας, ὦ
λῶσιντε τῶν πρὶν ἐντόπων.
τί μ' ὤλεσας; τί μ' εἵργασαι;
- ΧΟ. τί τοῦτ' ἔλεξας;
- ΦΙ. εἰ σὺ τὰν
- 1175 στυγεράν Τρωιάδα γὰν μ' ἤλπισας ἄξειν.
- ΧΟ. τότε γὰρ νοῶ κράτιστον.
- ΦΙ. ἀπό νῦν με λείπετ' ἤδη.
- ΧΟ. φίλα μοι φίλα ταῦτα παρήγγει-
λας ἐχόντι τε πράσσειν.
ἴωμεν, ἴωμεν
- 1180 ναὸς ἔν' ἡμῖν τέταχται.
- ΦΙ. μή, πρὸς ἀραίου Διός, ἔλ-
θης, ἰκετεύω.
- ΧΟ. μετρίαζ'.
- ΦΙ. ὦ ξένοι,
μείνατε, πρὸς θεῶν.
- ΧΟ. τί θροεῖς;

- ΦΙ. αἰαῖ αἰαῖ,
δαίμων δαίμων, ἀπόλωλ' ὁ τάλας
ὦ πούς, πούς, τί σ' ἔτ' ἐν βίῳ
τεύξω τῷ μετόπιν, τάλας;
- 1190 ὦ ξένοι, ἐλθετ' ἐπήλυδες αὖθις.
ΧΟ. τί ῥέζοντες ἀλλόχοτῳ
γνώμαι τῶν πάρος ὧν προύφαινες;
- ΦΙ. οὔτοι νεμεσητόν
ἀλύοντα χειμερίῳ
1195 λύπαι καὶ παρὰ νοῦν θροεῖν.
ΧΟ. βᾶθί νυν, ὦ τάλαν, ὡς σε κελεύομεν.
ΦΙ. οὐδέποτ', οὐδέποτ', ἴσθι τόδ' ἔμπεδον,
οὐδ' εἰ πυρφόρος ἀστεροπητῆς
βροντᾶς αὐγαῖς μ' εἴσι φλογίζων.
1200 ἐρρέτω Ἴλιον, οἷ θ' ὑπ' ἐκείνῳ
πάντες ὅσοι τόδ' ἔτλασαν ἐμοῦ ποδὸς
ἄρθρον ἀπῶσαι.
ὦ ξένοι, ἐν γέ μοι εὐχος ὀρέξατε.
ΧΟ. ποῖον ἐρεῖς τόδ' ἔπος;
- ΦΙ. ξίφος εἶ ποθεν
1205 ἦ γένυν ἦ βελέων τι προπέμψατε.
ΧΟ. ὡς τίνα δὴ ῥέξῃς παλάμαν ποτέ;
ΦΙ. κρατ' ἀπὸ πάντα καὶ ἄρθρα τέμω χερί.
φονᾶι, φονᾶι νόσος ἤδη.
ΧΟ. τί ποτε;
- ΦΙ. πατέρα ματεύων.
ΧΟ. ποῖ γᾶς;
- ΦΙ. ἐς Ἴαιδου
οὐ γὰρ ἐν φάει γ' ἔτι.
ὦ πόλις, πόλις πατρία,
πῶς ἂν εἰσίδοιμί σ' ἄθλιός γ' ἀνήρ,
1215 ὅς γε σὰν λιπῶν ἱερὰν λιβάδ'
ἐχθροῖς ἔβαν Δαναοῖς
ἀρωγός; ἔτ' οὐδέν εἰμι.

- FIL. — De novo, de novo a antiga dor
me recordas,
ó tu que és muito melhor que os meus anteriores visitantes.
Por que causas a minha morte? Por que me fazes mal?*
- CORO — Por que dizes tu isso?*
- FIL. — Porque até à odiosa terra de Tróia
1175 intentas levar-me.*
- CORO — Isso é, penso eu, o melhor para ti.*
- FIL. — Então, deixai-me de imediato.*
- CORO — Agradável, agradável me é o que ordenas.
De bom grado o vou executar.
Vamos, vamos
1180 para o posto que na nau nos foi consignado.*
- FIL. — Não, por Zeus protector dos suplicantes,
não vás, eu te rogo.*
- CORO — Acalma-te.*
- FIL. — Ó estrangeiros,
ficai, em nome dos deuses.*
- CORO — Por que gritas?*
- FIL. — Ai, ai! Ai, ai!
Ó destino, destino meu! Estou arruinado, infeliz!
Ó pé, ó meu pé, que vou eu, infeliz, fazer de ti
no que ainda me resta de vida?
1190 Ó estrangeiros, voltai, vinde de novo para junto de mim.*
- CORO — Por que estás a actuar com um propósito
diferente daqueles que antes evidenciaste?*
- FIL. — Certamente não é merecedor de cólera o que,
perturbado por uma tempestuosa dor,
1195 solta gritos insensatos.*
- CORO — Anda então, ó infeliz, como te exortamos.*
- FIL. — Jamais, jamais. Fica a saber que isto é irrevogável,
mesmo que o portador do fogo, o que lança os raios,
venha consumir-me com as chamas do trovão.
1200 Pereçam Ílion, os que a sitiam
e todos quantos tiveram a coragem
de rejeitar o meu pé.
Mas, estrangeiros, concedei-me um só desejo.*

CORO — *Ó que é que pretendes?*
 FIL. — *Uma espada ou um machado*
 1205 *ou uma qualquer arma de arremesso, se algures tendes, deixai-me.*
 CORO — *Que acto violento pretendes tu levar a cabo?*
 FIL. — *A cabeça e todas as vértebras, com a minha mão, cortar.*
A morte, a morte deseja o meu espírito, já.
 CORO — *Qual a razão?*
 FIL. — *Para ir ao encontro de meu pai.*
 CORO — *Aonde?*
 FIL. — *Ao Hades:*
ele já não vê a luz do dia.
Ó cidade, cidade de meus pais,
como eu gostaria de ver-te, infeliz de mim,
 1215 *que, deixando o teu sagrado rio,*
parti em auxílio dos Dânaos
que tanto odeio. Nada mais sou.

1169	∪ - ∪ - ∪ - ∪ -	2 ia
1170	- ∪ - - ∪ -	2 cr
1171	- ∪ - ∪ - ∪ -	lec (= ∨2 ia.)
1172	∪ - ∪ - ∪ - ∪ -	2 ia
1173	∪ - ∪ - ∪ - ∪ -	2 ia
1175	∪ ∪ - - ∪ ∪ - - ∪ ∪ - -	3 io
1176	∪ ∪ - ∪ - ∪ - -	anacl (b. in l.)
1177	∪ ∪ - ∪ - ∪ - -	anacl.
1178	∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪ - -	pher ^d
1179a	∪ ∪ - ∪ ∪ - -	pher
1179b	∪ - ∪ ∪ - -	reiz (= ∨pher)
1180	- ∪ ∪ - - ∪ - -	2 cho
1181	- ∪ ∪ - - ∪ ∪ -	2 cho
1182	- ∪ ∪ - - ∪ ∪ -	2 cho
1183	- ∪ -	cr
1185	- ∪ ∪ - - ∪ ∪ -	2 cho
1186	- - - -	an (= 2 sp)
1187	- - - - ∪ ∪ - ∪ ∪ -	2 an
1188	- - - ∪ ∪ - ∪ -	gl
1189	- - - ∪ ∪ - ∪ -	gl
1190	- ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪ - -	4 da∧ (=cho pher)

1191	- - - ∪ - ∪ ∪ -	wil
1192	- - - ∪ ∪ - - -	^wil mol (= sp cho mol) (b. in l.)
1193	- - ∪ ∪ - -	reiz (b. in l.)
1194	∪ - - ∪ - ∪ ∪ -	wil
1195	- - - ∪ ∪ - ∪ -	gl (= 3 da ^{∪-})
1196	- ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪	4 da
1197	- ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪	4 da
1198	- - - ∪ ∪ - ∪ ∪ - -	4 da^
1199	- - - - - ∪ ∪ - -	4 da^
1200	- ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪ - -	4 da^
1201	- ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪	4 da
1202	- ∪ ∪ - -	2 da^ (hiato)
1203	- ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪	4 da
1204	- ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪	4 da
1205	- ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪	4 da
1206	- ∪ ∪ - - - ∪ ∪ - ∪ ∪	4 da
1207	- ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪	4 da
1208	∪ - ∪ - ∪ ∪ - -	∪ pher (= (ia) reiz)
1210	∪ ∞ ∪ ∞ ∪ - -	ia ba (=2 ia^)
1211	- - ∪ - -	sp ba (hiato)
1212	- ∪ - ∪ - ∪ -	lec (b. in l. e hiato)
1213	- ∪ - ∪ - ∪ ∪ -	wil
1214	- ∪ - ∪ - ∪ - ∪ - ∪ -	cr ia ia (=^3 ia)
1215	- ∪ - ∪ - ∪ ∪ - ∪ -	cr ^gl (b. in l.)
1216	- - ∪ - ∪ ∪ -	^wil
1217	∪ - ∪ ∪ - ∪ - -	^hipp

v. 1174: Comparando-o com *OT* 1339, DALE, em *L.M.*, p. 108, analisa este *kolon* com ἐμοί e considera-o um iambo-docmíaco. Já na p. 103 do mesmo livro e em *M.A.* (1981) pp. 50 e 53, a autora, adoptando a emenda de HARTUNG, tal como nós forma um dímeter iâmbico, que, em nosso entender, melhor se adequa ao contexto do 1º período.

vv. 1178 - 1180: Segundo DALE⁷⁹, o v. 1180 pode ser interpretado como uma rara variante de dímeter coriâmbico ou como anacréontico, com uma curiosa anáclase. Como a sua interpretação dos *kola* anteriores é iónica, a autora

⁷⁹ DALE, *L.M.*, p. 125; *M.A.* (1981) pp. 50 e 53.

prefere a segunda leitura. Ao invés, nós, como formamos uma série ferecrácia, apontamos para a primeira hipótese, que, além disso, permite um deslizamento menos brusco para o ritmo do período seguinte.

Como nota final, acrescente-se que não descortinamos qualquer razão para que DAWE corrija a tradição ναός e escreva λαός.

vv. 1191-1192: Preferindo a versão dos manuscritos, rejeitamos a correcção de PAGE (ἀλλόχοτος γνώμα) e a adição de STINTON (σύ), adoptadas por DAWE, bem como a emenda de PEARSON (προφάινεις), feita *metri causa*. A nossa interpretação, enquadrando-se no contexto, aponta para a associação de um *wilamowitzianus* (com dupla catalexe) a um molosso.

v. 1193: A adição de PAGE (μ', após νεμεσητόν), introduzida por razões métricas, é perfeitamente desnecessária, porquanto a *pausa*, em final de frase, alonga a vogal (*brevis in longo*).

v. 1203: Conveniências métricas levam-nos à supressão de ἀλλ', por proposta de ÉRFÜRDT.

v. 1206: Com HERMANN, sustentamos a introdução de δῆ, para possibilitar a obtenção de um tetrâmetro dactílico.

v. 1207: A correcção de BERGK (χρᾶτα καὶ ἄρθρ' ἀπὸ πάντα), seguida por PEARSON, DALE e WEBSTER, é desnecessária, uma vez que a lição dos manuscritos, considerado o abreviamento em hiato na sexta sílaba, não invalida o esperado tetrâmetro dactílico.

Também a lição de HERMANN (χρῶτ'), adoptada por DAWE, não se justifica, pelo que regressamos à tradição manuscrita.

v. 1212: Seguindo HERMANN, retiramos ἔστ', obtendo, assim, um lectio.

A *brevis in longo* e hiato, para além de marcarem fim de período, traduzem uma concentração de sentimento que se descomprime no vocativo seguinte.

v. 1213: A lição dos manuscritos ὦ πόλις ὦ πόλις πατρία causa embaraços, no capítulo da interpretação métrica. Por isso, com GLEDITSCH, propomos a supressão do segundo ὦ, por forma a constituir um *wilamowitzianus*.

5. CONCLUSÃO

Antífanos (fr. 191 Kock)¹ diria que a tragédia, à partida, tinha vantagens sobre a comédia, porquanto, ao utilizar argumentos do conhecimento dos espectadores, facilitava a identificação das personagens e o entendimento da intriga. O lamento deste autor esvazia-se, se tivermos presente o que se passara, anos antes, aquando da representação de *Filoctetes*. Se à presença inesperada de Neoptólemo — ele não fazia parte das versões míticas e literárias anteriores — juntarmos a revelação ambígua e gradual do oráculo de Heleno, verificamos que o poeta, ao explorar o conhecimento prévio do auditório, lançou-o, com equívocas informações, na mais profunda *obscuridade*. A *claridade* só emerge, plena de luminosidade, com a intervenção de Hércules.

A ambiguidade do prólogo sobre os métodos e objectivos da acção é também fulcro de expectativa e de movimento (sublinhado por falsas partidas², entradas bruscas, gestos e acções não acabadas), entrecortado por intervenções corais, pausas, silêncios e por longas e patéticas *rheseis*, onde as personagens exprimem as suas emoções e o seu sofrimento físico e mental.

¹ Aristóteles (*Po.* 1453a 17-19) também refere a preferência dos tragediógrafos por um número restrito de famílias míticas.

² "Partir" só perde o seu carácter ambivalente mesmo no fim da peça. Até lá, significa, na boca de Filoctetes, ir para Ciro; na boca de Neoptólemo, ir para Tróia. Assim, cada partida, afirma D. SEALE (*Vision and Stagecraft*, p. 49), ganha em emoção, através de uma mais intensa exibição do sofrimento do protagonista.

Por fim, a equívoca actuação das personagens (sobretudo, Neoptólemo e o coro³), onde a *falsidade* ganha foros de *verdade*, é embrião de *sofrimento* (do protagonista) e de *expectativa* (do público).

Parafrazeando R. LAURENTI⁴, diremos que *Filoctetes* se funda no imprevisto e que o imprevisto constitui o ligame dos diferentes quadros: quando uma acção está prestes a concluir-se, logo se reporta ao ponto de partida.

³ As intervenções corais, para além de ambíguas, são também, dada a variabilidade rítmica, altamente patéticas. G. M. KIRKWOOD (*A Study of Sophoclean Drama*, p. 82) afirma que, para orientar o ritmo da peça, o coro é o maior e mais flexível instrumento de Sófocles.

⁴ Cf. R. LAURENTI, "Interpretazione del Filottete di Sofocle", *Dioniso* 35,2 (1961) 55.

GLOSSÁRIO MÉTRICO

1. SIGLAS E CONCEITOS MÉTRICOS

- sílaba longa.
- ∪ sílaba breve.
- x *anceps* (local onde pode figurar ou uma longa ou uma breve)
- oo dupla ancípite (das combinações possíveis (∪ - / - - / - ∪ / ∪ ∪), a dupla breve é rara).
- ∪ no par antitrófico, à breve da estrofe corresponde uma longa na antístrofe.
- ∩ no par antitrófico, à longa da estrofe corresponde uma breve na antístrofe.
- ∩ no par antitrófico, a dupla breve da estrofe está em *responsio* com uma longa da antístrofe.
- ∩ no par antitrófico, a longa da estrofe está em *responsio* com uma dupla breve da antístrofe.
- ^ falta de um elemento no *métron*: no início, chama-se *acefalia*; no fim, *catalexe*.
- || fim de período.
- ||| fim de estrofe.

abreviamento em hiato - abreviamento de uma vogal em fim de palavra, quando seguida de vogal.

acefalia - falta de um elemento no início de um *métron*.

alargamento externo - combinação de 2/3 metros fundamentais e/ou associação de um metro iâmbico pleno ou abreviado, antes e/ou depois de um metro fundamental. O crético é o iâmbico abreviado que precede; o baquio, o que segue.

alargamento interno - repetição simples ou dupla de um dátilo ou de um coriambo, no interior de um metro fundamental.

brevis in longo - alongamento de um breve em final de *kolon*.

catalexe - falta de um elemento no fim de um *métron*.

gleitender Übergang - "passagem deslizante" de um ritmo para o outro, possibilitada por um metro ambivalente.

hiato - encontro de uma vogal final com a vogal inicial da palavra seguinte.

sinizese - leitura de duas vogais, de sílabas diferentes, numa só sílaba.

2. METROS E SUA ESTRUTURA

anaclástico

(anacl) ∪ ∪ - ∪ - ∪ - - dímetro iónico, com intersessão entre o segundo elemento longo e o terceiro breve.

anapesto

(an) ∪ ∪ - ∪ ∪ - (com mais rigor: ∞ ∞ ∞ ∞).

asclepiadeu menor

x x - ∪ ∪ - - ∪ ∪ - ∪ - glicónico alargado internamente por um coriambo (gl^c).

asclepiadeu maior

x x - ∪ ∪ - - ∪ ∪ - - ∪ ∪ - ∪ - glicónico alargado internamente por dois coriambos (gl^{2c}).

baquio

(ba) ∪ - -

coriambo

(cho) - ∪ ∪ -

crético

(cr) - ∪ -

dáctilo

(da) - ∪ ∪ (mais precisamente - ∞, pois as duas breves do dáctilo podem ser substituídas por uma longa).

(∞3 da) ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪ trímetro dáctílico ascendente.

(4 da↖) - ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ - tetrâmetro dáctílico com cláusula -∪-.

(4 da∧) - ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪ - - tetrâmetro dáctílico com espondeu final.

dócmio

(δ) x - - ∪ - esta é a estrutura base. No entanto, porque as longas podem ser substituídas por duas breves, os dócmios são muito variáveis. Uma forma muito frequente é: x ∪ ∪ - ∪ -.

espondeu

(sp) - -

falécio

(phal) x x - ∪ ∪ - ∪ - ∪ - - glicónico alargado externamente por um baquio (=gl ba).

ferecrácio

(pher) o o - ∪ ∪ - -

(∧pher) x - ∪ ∪ - - *reizianum* (reiz) ou ferecrácio acéfalo.

(pher^d) x x - ∪ ∪ - ∪ ∪ - - ferecrácio alargado internamente por um dátilo.

(pher^c) x x - ∪ ∪ - - ∪ ∪ - - ferecrácio alargado internamente por um coriambo.

glicónico

(gl) o o - ∪ ∪ - ∪ -

(gl^c) x x - ∪ ∪ - - ∪ ∪ - ∪ - glicónico alargado internamente por um coriambo ou asclepiadeu menor.

(gl^{2c}) x x - ∪ ∪ - - ∪ ∪ - - ∪ ∪ - ∪ - glicónico alargado internamente por dois coriambos ou asclepiadeu maior.

hemiepes

(hem) - ∪ ∪ - ∪ ∪ -

hiponacteu

(hipp) o o - ∪ ∪ - ∪ - -

iambo

(ia) x - ∪ -

(3 ia) x - ∪ - x - ∪ - x - ∪ - trímetro iâmbico.

(2 ia[∧]) x - ∪ - ∪ - - dímetro iâmbico cataléctico.

(∧2ia) - ∪ - x - ∪ - dímetro iâmbico acéfalo.

iónico

(io) ∪ ∪ - -

itifálico

(ith) - ∪ - ∪ - - (=cr ba) segunda metade do trímetro iâmbico cataléctico (3 ia[∧]), que se inicia depois da cesura, após o segundo *anceps*.

lecítio

(lec) - ∪ - ∪ - ∪ - (=cr ia) segunda metade do trímetro iâmbico (3 ia), que se inicia depois da cesura, após o segundo *anceps*.

molosso

(mol) - - -

reizianum

(reiz) x - ∪ ∪ - - ferecrácio acéfalo (∧pher).

telesileu

(tel) x - ∪ ∪ - ∪ - glicónico acéfalo (∧gl).

troqueu

(tro) - ∪ - x

wilamowitzianus

(wil) o o o o - ∪ ∪ -

dímetro coriâmbico (2 cho), variante do glicónico (gl), com a primeira metade ancípite e a segunda fixa.

BIBLIOGRAFIA

EDIÇÕES CRÍTICAS E COMENTÁRIOS

- A. DAIN et P. MAZON, *Sophocle, III*, Paris, 21967. [DAIN].
- R. D. DAWE, *Sophoclis Tragoediae II*, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, Leipzig, 21985. [DAWE].
- R. C. JEBB, *Sophocles, IV: The Philoctetes*, Cambridge, 1932, reimpr. Amsterdam, 1966. [JEBB].
- J. C. KAMERBEEK, *The Plays of Sophocles. Commentaries, VI. The Philoctetes*, Leiden, 1980. [KAMERBEEK].
- A. C. PEARSON, *Sophoclis Fabulae*, Oxford, (11924), reimpr. 1964. [PEARSON].
- J. RIBEIRO FERREIRA, *Sófocles. Filoctetes*, Coimbra, 21988.
- T. B. L. WEBSTER, *Sophocles: Philoctetes*, Cambridge, 1970. [WEBSTER].

ESTUDOS

- W. D. ANDERSON, *Ethos and Education in Greek Music. The Evidence of Poetry and Philosophy*, Cambridge, Massachusetts, 1966.
- P. D. ARNOTT, *An Introduction to the Greek Theatre*, London, 1959.
- P. D. ARNOTT, *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B. C.*, Oxford, 1962.
- H. C. AVERY, "Heracles, Philoctetes, Neoptolemus", *Hermes* 93,3 (1965) 279-297.
- D. BAIN, *Actors and Audience. A Study of Asides and Related Conventions in Greek Drama*, Oxford, 1977.
- D. BAIN, "Audience adress in greek tragedy", *CQ* 25 (1975) 13-25.
- H. C. BALDRY, *The Greek Tragic Theatre*, London, 1971.
- E. BELFIORE, "Pleasure, tragedy and aristotelian psychology", *CQ* 35 (1985) 349-369.
- MARY W. BLUNDELL, "The Moral Character of Odysseus in Sophocles' Philoctetes", *GRBS* 28 (1987) 307-329.

- MARY W. BLUNDELL, "The Physis of Neoptolemus in Sophocles' Philoctetes", *G&R* 35 (1988) 137-148.
- C. M. BOWRA, *Sophoclean Tragedy*, Oxford, 1944.
- H. BULLE - H. WISSING, *Szenenbilder zum griechischen Theater der 5 Jahrhunderts V. Ch.*, Berlin, 1950.
- R. W. B. BURTON, *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, Oxford, 1980.
- S. H. BUTCHER, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts*, New York, 41951.
- R. CANTARELLA, "Atene. La polis e il teatro", *Dioniso* 39 (1965) 39-55 (ou, *Scritti Minori sul Teatro Greco*, Brescia, 1970, pp. 43-58).
- R. CANTARELLA, "Il dramma antico come spettacolo. Elementi e valori dello spettacolo nel dramma antico", *Dioniso* 41 (1967) 55-78 (ou, *Scritti Minori sul Teatro Greco*, Brescia, 1970, pp. 113-134).
- A. COOK, "The patterning effet in Sophocles", *Arethusa* 1 (1968) 82-93.
- E. M. CRAIK, "Philoktetes. Sophoclean melodrama", *AC* 48 (1979) 15-29.
- A. DAIN, *Traité de Métrique Grecque*, Paris, 1965.
- A. M. DALE, *Collected Papers*, Cambridge, 1969.
- A. M. DALE, *Metrical Analyses of Tragic Choruses*, in Inst. Cl. St., supp. 21.2 (1981) pp. 44-53. [DALE, *MA* (1981)].
- A. M. DALE, *Metrical Analyses of Tragic Choruses*, in Inst. Cl. St., supp. 21.3 (1983) pp. 217 e 277-278. [DALE, *MA* (1983)].
- A. M. DALE, *The Lyric Metres of Greek Drama*, Cambridge, 21968. [DALE, *L.M.*].
- J. DALFEN, *Polis und poiesis*, München, 1974.
- M. DESCOTES, *Le Public de Théâtre et son Histoire*, Paris, 1964.
- M. DIRAT *L'Art et le Destin*, Toulouse, 1985.
- D. DONNET, "Sophocle, Philoctète, 219-390. Structure et Psychanalyse", *LEC* 53 (1985) 193-204.
- T. S. DUNCAN, "The deus ex machina in greek tragedy", *PhQ* 14 (1935) 126-141.
- I. ERRANDONEA, *Sófocles — Investigaciones sobre la Estructura Dramática di sus Siete Tragedias y sobre la Personalidad de sus Coros*, Madrid, 1958.
- W. W. FORTENBAUGH, *Aristotle on Emotion*, London, 1975.
- E. FRAENKEL, *Due Seminari Romani di Eduard Fraenkel. "Aiace" e "Filottete" di Sofocle*, a cura di alcuni partecipanti, Roma, 1977.
- A. F. GARVIE, "Deceit, violence, and persuasion in the Philoctetes". *Studi Classici in Onore di Quintino Cataudella, I*, Catania, 1972, pp. 213-226.
- Ch. GILL, "Bow, Oracle and Epiphany in Sophocles' Philoctetes", *G&R* 27 (1980) 137-146.
- L. GOLDEN, "Katharsis as clarification. An objection answered", *CR* 23 (1973) 45-46.
- L. GOLDEN, "The classification Theory of Katharsis", *Hermes* 104 (1976) 437-452.
- V. GOLDSCHMIDT, "Le problème de la tragédie d' après Platon", *REG* 61 (1948) 19-63.

- B. A. VAN GRONINGEN, "La tragédie grecque et la douleur humaine", *Humanitas* 7-8 (1955-56) 161-173.
- F. GUGLIELMINO, *Arte e Artificio nel Dramma Greco*, Catania, 1912.
- R. HAMILTON, "Neoptolemus' Story in the Philoctetes", *AJPh* 96 (1975) 131-137.
- G. HIGHET, "Sophoclean apologia: Philoctetes", *GRBS* 12 (1971) 153-174.
- A. E. HINDS, "The prophecy of Helenus in Sophocles' Philoctetes", *CQ* 17 (1967) 169-180.
- H. HOUSE, *Aristotle's Poetics*, London, 1967.
- M. H. JAMESON, "Politics and the Philoctetes", *CPh* 51 (1956) 217-227.
- J. JONES, *On Aristotle and Greek Tragedy*, London, 1962.
- F. JOUAN, " 'Le Tennès' (?) d' Eschyle et la légende de Philoctète", *LEC* 32 (1964) 3-9.
- F. JOUAN, *Euripide et les Légendes des Chants Cypriens*, Paris, 1966.
- J. JOUANNA, "Le Sommeil Médecin (Sophocles, Philoctète, v. 859)", in *Théâtre et Spectacles dans l'Antiquité*, Actes du Colloque de Strasbourg, 1983, pp. 49-62.
- J. S. KIEFFER, "Philoctetes and arete", *CPh* 37 (1942) 38-50.
- G. M. KIRKWOOD, *A Study of Sophoclean Drama*, Ithaca, 1958.
- G. M. KIRKWOOD, "The dramatic role of the chorus in Sophocles", *Phoenix* 8 (1954) 1-22.
- H. D. F. KITTO, "The Dance in Greek Tragedy", *JHS* 75 (1975) 36-41.
- H. D. F. KITTO, *Form and Meaning in Drama*, London, 1956, reimpr. 1959.
- H. D. F. KITTO, *Greek Tragedy. A Literary Study*, London, 31961, reimpr. 1966 (trad. port. de J. M. COUTINHO E CASTRO, *A Tragédia Grega*, 2 vols., Coimbra, 1972).
- B. M. W. KNOX, *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley Univ. Of Calif. Press, 1966. [B. M. W. KNOX, *The Heroic Temper*].
- W. J. W. KOSTER, *Traité de Métrique Grecque*, Leiden, 31962.
- R. LAURENTI, "Interpretazione del Filottete di Sofocle", *Dioniso* 35,2 (1961) 36-57.
- L. B. LAWLER, *The Dance in Ancient Greece*, Middletown, 1963.
- S. R. LEIGHTON, "Aristotle and the emotions", *Phronesis* 27,2 (1982) 144-174.
- V. LEINIEKS, *The plays of Sophocles*, Amsterdam, 1982.
- I. M. LINFORTH, "Philoctetes: The play and the man", *University of California Publications in Classical Philology*, 15,3 (1956) 95-156. [I. M. LINFORTH, "Philoctetes: The play and the man"].
- A. A. LONG, *Language and Thought in Sophocles. A Study of Abstract Nouns and Poetic Technique*, London, 1968. [A. A. LONG, *Language and Thought*].
- O. LONGO, "Il Teatro della città", *Dioniso* 49 (1978) 5-13.
- D. W. LUCAS, *Aristotle Poetics*, Oxford, 1968.
- D. W. LUCAS, "Pity, Terror, and Peripeteia", *CQ* 12 (1962) 52-60.

- F. L. LUCAS, *Tragedy, Serious Drama in Relation to Aristotle's Poetics*, London, 1966.
- P. MAAS, *Greek Metre* (trad. ing.), Oxford, 1962. [MAAS].
- O. MANDEL, *Philoctetes and the Fall of Troy*, Lincoln and London, 1981.
- M. MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, "El campo léxico de los sustantivos de dolor en Sófocles. Ensayo de semántica estructural funcional", I, *CFC* 13 (1977) 33-112; II, *CFC* 14 (1978) 121-169.
- C. MINO, "Il teatro antico in quanto spettacolo", *Dioniso* 41 (1967) 363-377.
- J. MOLES, "Notes on Aristotle Poetics 13 and 14", *CQ* 29 (1979) 77-94.
- H. MUSURILLO, *The Light and Darkness. Studies in the Dramatic Poetry of Sophocles*, Leiden, 1967. [H. MUSURILLO, *The Light and Darkness*].
- A. PICKARD - CAMBRIDGE, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford, 2^o1968. [PICKARD - CAMBRIDGE, D. F. A.].
- A. PICKARD - CAMBRIDGE, *The Theatre of Dionysus in Athens*, Oxford, 1946, reimpr. 1956. [PICKARD - CAMBRIDGE, T. D. A.].
- M. PINTACUDA, *La Musica nella Tragedia Greca*, Cefalù, 1978.
- J. P. POE, "Heroism and divine justice in Sophocles' Philoctetes", *Mnemosyne* (Suppl. 34), Leiden, 1974.
- M. POHLENZ, *Die griechische Tragödie*, 2, Göttingen, 1954. (Trad. ital.: *La Tragedia Greca*, Brescia, 1961).
- M. O. PULQUÉRIO, *Problemática da Tragédia Sofocliana*, Coimbra, 2^o1987.
- M. O. PULQUÉRIO, *Características Métricas das Monódias de Eurípidés*, Coimbra, 1969 [M.O. PULQUÉRIO, *Características Métricas*].
- B. R. REES, "Pathos in the Poetics of Aristotle", *G&R* 19 (1972) 1-11.
- K. REINHARDT, *Sophokles*, Frankfurt, 3^o1948. (Trad. fr.: *Sophocle*, Paris, 1971).
- J. RIBEIRO FERREIRA, *O Drama de Filoctetes*, Coimbra, 1989.
- F. ROBERT, "Exigences du public et ressorts de la tragédie chez les grecques" in *Le Théâtre Tragique*, Paris, 1965, pp.55-62.
- D. B. ROBINSON, "Topics in Sophocles' Philoctetes", *CQ* 19 (1969) 34-56.
- M. H. ROCHA PEREIRA, *Estudos de História da Cultura Clássica. Cultura Grega*, vol I, Lisboa, 6^o1988.
- J. ROMILLY, *L'Évolution du Pathétique d'Eschyle à Euripide*, Paris, 1961.
- J. ROMILLY, *Le Temps dans la Tragédie Grecque*, Paris, 1971.
- J. ROMILLY, *La Tragédie Grecque*, Paris, 2^o1973.
- G. RONNET, *Sophocle, Poète Tragique*, Paris, 1969.
- W. SCHMIDT, *Der Deus ex Machina bei Euripides*, Tübingen, 1963.
- G. SCHULZ, "Le public", *Le Théâtre dans le Monde* 17 (1968) 88-104.
- D. SEALE, "The element of surprise in Sophocles' Philoctetes", *BICS* 19 (1972) 94-102.
- D. SEALE, *Vision and Stagecraft in Sophocles*, London, 1982. [D. SEALE, *Vision and Stagecraft*]

- L. SÉCHAN, *Études sur la Tragédie Grecque dans ses Rapports avec la Céramique*, Paris, 1967.
- C. SEGAL, "Divino e umano nel Filottete di Sofocle", *QUCC* 23 (1976) 67-89.
- C. SEGAL, "Philoctetes and the imperishable piety", *Hermes* 105, 2 (1977) 133-158.
- C. SEGAL, *Tragedy and Civilization. An Interpretation of Sophocles*, Harvard, 1981.
- F. L. SHISLER, "The technique of the portroyal of joy in greek tragedy" *TAPhA* 73 (1942) 277-292.
- F. L. SHISLER, "The use of stage business to portray emotion in greek tragedy", *AJPh* 66 (1945) 377-397.
- E. SIMON, *The Ancient Theatre* (trad. ingl.), London and New York, 1982.
- B. SNELL, *Griechische Metrik*, Göttingen, 1982. (trad. it.: *Metrica Greca*, Firenze, 1977). [SNELL].
- B. SNELL, *Scenes from Greek Drama*, Berkeley and Los Angeles, 1964, reimpr. 1967.
- P. SOMVILLE, "Katharsis et esthétique chez Aristote", *AC* 40 (1971) 607-622.
- M. F. SOUSA E SILVA, *Crítica do Teatro na Comédia Antiga*, Coimbra, 1987. [M. F. SOUSA E SILVA, *Crítica do Teatro*].
- N. SPIEGEL, "The aesthetic, intellectual and moral effects of tragedy according to Aristotle", *RFIC* 94 (1966) 415-423.
- W. B. STANFORD, *Greek Tragedy and the Emotions. An Introductory Study*, London, 1983. [STANFORD, *Greek Tragedy and the Emotions*].
- W. B. STANFORD, "On a recent interpretation of the tragic catharsis", *Hermathena* 85 (1955) 52-56.
- O. TAPLIN, *Greek Tragedy in Action*, Berkeley and Los Angeles, 1978. [O. TAPLIN, *G. T. A.*].
- O. TAPLIN, "The Mapping of Sophocles' Philoctetes", *BICS* 34 (1987) 69-77.
- O. TAPLIN, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford, 1977. [O. TAPLIN, *The Stagecraft of Aeschylus*].
- B. VICKERS, *Towards Greek Tragedy*, London, 1973.
- P. VIDAL - NAQUET, "Le Philoctètes de Sophocle et l' éphébie", *Annales E. S. C.* (1971) 623-638.
- P. WALCOT, "Aristophanic and other audiences", *G&R* 18 (1971) 35-50.
- T. B. L. WEBSTER, *Greek Theatre Production*, London, 1970.
- T. B. L. WEBSTER, *An Introduction to Sophocles*, London, 1969.
- T. B. L. WEBSTER, "Platon et la Tragédie", *BFS* 42 (1963-64) 179-178.
- T. B. L. WEBSTER, "Some psychological terms in greek tragedy", *JHS* 77 (1957) 149-154.
- C. H. WHITMAN, *Sophocles. A Study of Heroic Humanism*, Cambridge, Massachusetts, 1966.

- L. WINNICZUK, "Il silenzio come elemento teatrale", in *Studi Classici in Onore di Q. Cataudella*, II, Catania, 1972, pp. 105-135.
- R. P. WINNINGTON - INGRAM, *Sophocles. An Interpretation*, Cambridge, 1980.
- W. J. WOODHOUSE, "The Scenic Arrangements of the Philoktetes of Sophocles", *JH^s* 32 (1912) 239-249.

ÍNDICE DE AUTORES MODERNOS

- ANDERSON, W. D. — 69 n. 12.
ARNOTT, P. D. — 17 n. 8 e 11.
AVERY, H. C. — 53 n. 46; 59 n. 63.
BOWRA, C. M. — 27 n. 43; 49 n. 30;
53 n. 42; 92 n. 90.
BULLE, H. — WISSING, H. — 18
n. 12.
BURTON, R. W. B. — 20 n. 20; 28
n. 46; 68 n. 7; 77 n. 44; 78
n. 48; 82 n. 59; 83 n. 62; 87
n. 76; 89 n. 84 e 86; 90 n. 70;
91 n. 76; 92 n. 98 e 99;
96 n. 107.
CRAIK, E. M. — 13 n. 5; 26 n. 40.
DALE, A. M. — 18 n. 12; 75 n. 35; 79
n. 49 e 51; 80 n. 53; 81 n. 56;
84 n. 67 e 68; 88 n. 78 e 80; 91
n. 93 e 95; 93 n. 101; 99 n. 119;
101; 104; 111 n. 14; 114 n. 15;
117 n. 17; 118 n. 20; 119 n. 26
e 29; 120 n. 32; 121 n. 36, 37 e
38; 123 n. 41; 124; 126 n. 46;
127 n. 49; 128 n. 51; 129 n. 53;
130; 131 n. 60; 138; 139; 143
n. 72 e 74; 144 n. 75; 149 n. 79;
150.
DONNET, D. — 47 n. 19; 48 n. 26.
ERRANDONEA, I. — 19 n. 15; 25
n. 26; 78 n. 44.
FRAENKEL, E. — 46 n. 17.
HAMILTON, R. — 23 n. 28; 49
n. 27.
HINDS, A. E. — 26 n. 40.
JOUANNA, J. — 131 n. 58.
KIRKWOOD, G. M. — 21 n. 23; 24
n. 35; 51 n. 37; 52 n. 39; 66-67
n. 4; 67 n. 6; 69 n. 11; 89
n. 85; 154 n. 3.
KITTO, H. D. F. — 21 n. 23; 22
n. 24; 26 n. 40; 32 n. 55; 34
n. 61; 38 n. 74; 69 n. 11 e 12.
KNOX, B. M. W. — 20 n. 19; 20
n. 20; 22 n. 24; 23 n. 29 e 30;
26 n. 40; 28 n. 47; 48 n. 25; 58
n. 60; 92 n. 100.
LAMEERE, W. — 131 n. 59.
LAURENTI, R. — 25 n. 37; 37 n. 68;
46 n. 74; 55 n. 48; 60 n. 69; 152
n. 4.
LAWLER, L. B. — 69 n. 12; 75
n. 31; 76 n. 38 e 41; 77 n. 42.
LEINIEKS, V. — 38 n. 76.
LINFORTH, I. M. — 18 n. 12; 21
n. 21; 24 n. 33; 28 n. 45; 38

- n. 74, 75 e 76; 44 n. 11; 51 n. 36; 56 n. 54.
- LONG, A. A. — 46 n. 15; 58 n. 59; 60 n. 67.
- MAAS, P. — 83 n. 64; 101; 103 n. 1; 104 n. 4 e 5; 121 n. 39; 128 n. 50.
- MANDEL, O. — 15 n. 2.
- MOLES, J. — 57 n. 57.
- MUSURILLO, H. — 27 n. 42; 38 n. 74 e 76.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. — 17 n. 9; 69 n. 12; 75 n. 31, 32 e 35; 84 n. 66.
- PINTACUDA, M. — 69 n. 12; 71 n. 18; 73 n. 28; 75 n. 31 e 32; 96 n. 106 e 107.
- POE, J. P. — 67 n. 6.
- POHLENZ, M. — 78 n. 44.
- PULQUÉRIO, M. O. — 22 n. 24; 27 n. 40; 78 n. 44; 118 n. 22; 120 n. 33; 131 n. 61; 136 n. 64.
- REINHARDT, K. — 11; 13; 15 n. 3; 29 n. 50; 33 n. 58; 34 n. 60; 37 n. 73; 49 n. 27; 51 n. 36; 53 n. 42; 59 n. 64; 68 n. 8 e 10; 78 n. 45 e 46; 85 n. 72.
- RIBEIRO FERREIRA, J. — 15 n. 2; 20 n. 18; 35 n. 63; 39 n. 78; 43 n. 6; 68 n. 10; 78 n. 44 e 47; 89 n. 85; 94 n. 103; 97 n. 108; 100 n. 120.
- ROBINSON, D. B. — 17 n. 9; 18 n. 12; 37 n. 69 e 70; 38 n. 76; 44 n. 10 e 11.
- ROCHA PEREIRA, M. H. — 69 n. 12; 71 n. 18.
- ROMILLY, J. — 52 n. 42.
- RONNET, G. — 28 n. 49; 33 n. 57 e 59; 43 n. 6; 89 n. 86; 92 n. 100; 99 n. 114.
- RUPPRECHT — 104 n. 4.
- SCHMIDT, W. — 38 n. 76 e 77.
- SEALE, D. — 15 n. 4; 17 n. 10; 18 n. 12; 21 n. 22; 26 n. 40; 37 n. 42; 44 n. 10 e 11; 151 n. 2.
- SÉCHAN, L. — 15 n. 2.
- SHISLER, F. L. — 46 n. 15.
- SIMON, E. — 17 n. 9 e 11.
- SNELL, B. — 79 n. 50; 81 n. 56; 83 n. 64 e 65; 101; 103 n. 1; 104 n. 4 e 5; 118 n. 21 e 22; 120 n. 33; 121 n. 39; 127 n. 47; 128 n. 50 e 52; 130 n. 56 e 57; 136 n. 62 e 64; 138 n. 66; 139 n. 70; 143 n. 71; 144 n. 77 e 78.
- SOUSA E SILVA, M. F. — 37 n. 71; 42 n. 4; 44 n. 11; 67 n. 5; 75 n. 33.
- STANFORD, W. B. — 70 n. 14; 84 n. 68; 92 n. 99.
- TAPLIN, O. — 12 n. 2; 16 n. 5; 17 n. 9; 27 n. 44; 35 n. 62; 43 n. 7; 54 n. 47.
- WEBSTER, T. B. L. — 15 n. 1; 17 n. 9; 18 n. 12 e 13; 37 n. 70; 44 n. 13; 45 n. 14; 48 n. 26; 68 n. 7; 83 n. 62; 84 n. 69; 88 n. 79; 92 n. 93.
- WINNICZUK, L. — 41 n. 2; 43 n. 8.
- WINNINGTON-INGRAM, R. P. — 26 n. 40; 34 n. 61; 38 n. 76; 58 n. 60.
- WOODHOUSE, W. J. — 18 n. 12 e 14; 37 n. 71.

ÍNDICE DE CRÍTICOS E COMENTADORES

- ARNDT — 144.
BERGK — 110 n. 13; 150.
BLAYDES — 138; 144.
BOTHE — 120; 121; 136; 137; 139.
BRUNCK — 107; 123; 124; 130.
CAMPBELL — 120; 136; 144.
CANTER — 145.
DAIN, A.- MAZON, P. — 101; 104;
108; 110; 111; 113; 117; 118;
120; 124; 127; 128; 138 n. 65 e
67.
DAWE, R. D. — 19 n. 16; 43 n. 9; 48
n. 24; 52 n. 38; 101; 104 n. 3;
105; 110 n. 12; 111; 114; 118
n. 20; 119 n. 25; 120 n. 34; 127
n. 48; 128; 129 n. 53; 138 n. 65;
139; 144 n. 75; 145; 150.
DINDORF — 111; 116; 120; 132; 139;
144; 145.
DOBREE — 129.
DORAT — 145.
ERFURDT — 109; 117; 118; 120
n. 31; 121; 129; 138; 150.
EUSTHATIUS — 119 n. 23.
FROEHLICH — 124.
GERNHARD — 144; 145.
GLEDITSCH — 150.
HARTUNG — 119; 149.
HERMANN — 105; 114; 118; 119;
120; 124 n. 44; 127; 128; 129;
132; 138; 139; 143; 150.
HERWERDEN — 105; 128.
JACKSON, J. — 119 n. 23, 25 e 30;
138 n. 65 e 68.
JEBB, R. C. — 15 n. 1 e 2; 68 n. 9;
83 n. 66; 85 n. 73; 89 n. 85; 92
n. 99; 101; 108 n. 10; 113; 117
n. 19; 118; 121; 124 n. 43; 127;
128; 137.
KAMERBEEK, J. C. — 18 n. 12; 44
n. 13; 47 n. 19; 60 n. 66; 85
n. 73; 87 n. 77; 89 n. 85; 90
n. 89; 105; 108 n. 9; 110 n. 12;
111; 113; 114; 117 n. 16; 119
n. 28; 120; 121; 124 n. 45; 128;
131; 132; 136 n. 63; 138; 139;
144.
LACHMAN — 107; 108 n. 8; 111.
MUSGRAVE — 19 n. 16; 127 n. 49;
136; 137; 144.
PAGE — 150.

- PARKER — 129.
- PEARSON, A. C. — 101; 105; 110
n. 12; 111; 120 n. 31; 124; 127;
128; 129; 138; 139; 144; 150.
- PORSON — 105; 110 n. 13; 113;
117; 145.
- RADERMACHER — 130.
- REISKE — 136.
- SCHNEIDWIN — 117; 118; 119
n. 23; 128.
- SCHROEDER — 138.
- SCHULZ — 119.
- SEYFERT — 120 n. 34; 145.
- STINTON — 150.
- TRICLINIUS — 103; 107; 111; 127;
136.
- TURNEBE — 119.
- VATER — 118.
- WAKEFIELD — 52 n. 38; 118; 121.
- WEBSTER, T. B. L. — 101; 104; 105;
108 n. 8 e 10; 110 n. 13; 111;
118 n. 20; 119 n. 24 e 30; 120
n. 31; 121 n. 35; 123; 124 n. 43
e 45; 127; 128 n. 49; 129 n. 54;
130; 136 n. 63; 138 n. 65; 139;
143 n. 73 e 74; 144 n. 75; 150.
- WECKLEIN — 48 n. 24; 124.
- WILAMOWITZ — 103; 118 n. 22;
120; 124; 131 n. 61; 139.
- WUNDER — 111; 120; 132; 138.

ÍNDICE DOS AUTORES ANTIGOS

- AGOSTINHO (Santo) —
Confissões — 3.2 — 11 n. 1.
- ANTÍFANES —
Frs. Kock — 191—155; 191. 13-16 — 37 n. 71.
- ARISTÓFANES —
Acarnenses — vv. 410 *sqq.* — 44 n. 11; 435 *sqq.* — 66 n. 3.
Paz — v. 531 — 66 n. 3.
Rãs — vv. 846 — 44 n. 11; 897 — 75 n. 32; 911 *sqq.* — 42; 913 — 42; 916-17 — 42.
Schol. Nu. 540 — 75 n. 31.
- ARISTÓTELES —
Poética — 1447 a 26-28 — 41 n. 2; 1447 a 27-28 — 74 n. 30; 1449 a 18 — 17; 1449 a 24 — 79 n. 49; 1449 b 21-27 — 11 n. 1; 1450 b 16-17 — 71 n. 16; 1450 b 18-19 — 12 n. 2; 1452 b 24-25 — 96 n. 106; 1453 a 1-4 — 35 n. 64, 57 n. 57; 1453 a 17-19 — 151 n. 1; 1454 a 37-1454 b 6 — 37 n. 71; 1455 a 31-32 — 12 n. 3; 1455 b 24-32 — 37 n. 67; 1456 a 7-10 — 37 n. 67; 1456 a 19-21 — 35 n. 64, 57 n. 57; 1456 a 25-27 — 66; 1456 a 29 — 66 n. 3, 67; 1462 a 11-13 — 12 n. 2; 1462 a 14-16 — 70.
Política — 1340 a-1342 b — 72 n. 22; 1341 a 22-24 — 73; 1341 b *sqq.* — 11 n. 1; 1341 b 32-42 — 71 n. 16; 1342 a 4-15 — 71 n. 16; 1342 b — 72 n. 20 e 23.
Retórica — 1378 a 30-1380 a 5 — 49 n. 28; III. 8. — 79 n. 49.
- [ARISTÓTELES] —
Problemas musicais — 19.48 — 73 n. 27.
- ATENEU — 15 c-e — 73 n. 29; 15 d-e — 83 n. 66; 20 d-e — 75 n. 31; 20 e-f — 73 n. 26; 20 f — 77 n. 42; 21 f — 76 n. 38 e 42; 22 a — 76 n. 38 e 39; 617 b — 72 n. 24; 624 a-b — 72 n. 22; 624 d — 72 n. 20; 625 b — 72 n. 23; 628 c-d — 73 n. 29, 74 n. 30; 628 d — 84 n. 66; 628 d-e — 76 n. 39; 629 b — 76 n. 37; 629 f-630 a — 76 n. 41; 630

- b-e* — 75 n. 31; 630 *e* — 75 n. 33; 630 *c* - 631 *c* — 84 n. 66; 631 *d* — 75 n. 33.
- CÍCERO** —
- de orat.* — 1. 18 — 41 n. 2; 2. 45. 189. — 12 n. 3; 3. 53. 205. — 53 n. 44.
- Orator* — 55 — 41 n. 2.
- DÍON CRISÓSTOMO** — 52 — 68 n. 9; 52. 6-7 — 68 n. 9; 52. 11-14 — 16 n. 6; 52.15 — 68 n. 9; 52.17 — 67 n. 5; 59 — 68 n. 9; 59. 1-3 — 16 n. 6; 59. 5 — 44 n. 11.
- DIONISO DE HALICARNASSO** —
- De Demosthene* — 50 — 75 n. 32.
- ÉSQUILO** —
- Agamémnon* — vv. 165 — 80 n. 53; 781-1072 — 42 n. 4.
- Coéforas* — vv. 235-238 — 46 n. 15; 581-582 — 57 n. 58; 585 *sqq.* — 87 n. 7; 592 — 80 n. 53; 899 — 58 n. 60.
- Euménides* — vv. 126-143 — 55 n. 51; 307-396 — 77 n. 42; 395 — 80 n. 53.
- Filoctetes* — 15; 68 n. 9.
- Frg.* 391-404 *Mette* — 68 n. 9.
- P. Oxy.* 2256, *frg.* 5 — 68 n. 9.
- Persas* — vv. 247-290 — 42 n. 4.
- Prometeu* — vv. 1-89 — 42 n. 4; 613 — 46 n. 15.
- Suplicantes* — vv. 57-62 — 138 n. 64; 63-68 — 138 n. 64.
- Scholia: Pr.* 436 — 42 n. 4.
- EURÍPIDES** —
- Filoctetes* — 15; 16 n. 6; 25 n. 36; 44 n. 11; 67 n. 5; 68 n. 9.
- Frg.* 787-803 *Nauck* — 68 n. 9.
- frg.* 790 a-799 a *Snell* — 68 n. 9.
- P. Oxy.* 2455, *frg.* 17 — 68 n. 9.
- Hécuba* — vv. 446-449 — 88 n. 80.
- Helena* — 21 n. 21.
- vv. 847-849 — 50 n. 32.
- Heraclides* — vv. 358-361 — 88 n. 80; 910-913 — 88 n. 80.
- Hércules Furioso* — vv. 794-797 — 88 n. 80; 1016 — 87 n. 77; 1030 *sqq.* — 55 n. 51; 1153 *sqq.* — 42 n. 3.
- Hipólito* — vv. 288 *sqq.* — 42 n. 3; 713-714 — 57 n. 58; 909 *sqq.* — 42 n. 3.
- Ifigénia entre os Tauros* — vv. 1036 — 111; 1075-1077 — 57 n. 58.
- Íon* — vv. 184-187 — 88 n. 80; 666-67 — 57 n. 58; 676-696 — 128 n. 51.
- Medeia* — v. 259 *sqq.* — 57 n. 58.
- Orestes* — vv. 1-211 — 55 n. 51; 168 — 128 n. 51; 189 — 128 n. 51; 211 — 56 n. 53; 338-344 — 71 n. 18; 459 *sqq.* — 42 n. 3; 962 — 120 n. 33; 965 — 120 n.33; 973 — 120 n. 33; 976 — 120 n. 33; 1082 — 46 n. 15; 1592 — 14.
- P. Rainer (g. 2315)* — 71 n. 18.

- Suplicantes* — vv. 71-78 — 76 n. 41; 180-183 — 12.
- Troianas* — vv. 1123 sqq. — 42 n. 3.
- HERÓDOTO — 6. 21 — 11 n. 1.
- HESÍODO —
- Teogonia* — vv. 98-103 — 71 n. 15.
- HOMERO —
- Ilíada* — 1. 512 — 41 n. 1; 9. 182-191 — 70 n. 15; 9. 695 — 41 n. 1; 14. 231 sqq. — 91 n. 90; 16. 453-467 — 91 n. 90; 18. 478-608 — 71 n. 17; 18. 569 sqq. — 83 n. 66; 24. 720-776 — 96 n. 106.
- Odisseia* — 1. 325-335 — 70 n. 15; 8. 83-103 — 70 n. 15; 8. 262 sqq. — 83 n. 66; 8. 516-586 — 25 n. 36; 11. 561 sqq. — 41 n. 1; 21. 188-244 — 25 n. 36; 24. 60 sqq. — 96 n. 106; 24. 296 sqq. — 25 n. 36.
- HORÁCIO —
- Arte Poética* — vv. 102 sqq. — 12 n. 3; 193-195 — 66 n. 2.
- LUCIANO —
- De Saltatione* — 63 — 76 n. 38; 69 — 76 n. 38.
- PÍNDARO —
- Scholía: O. 5. 44.* — 72 n. 23; *N. 8. 24.* — 72 n. 23.
- PLATÃO —
- Crátilo* — 423 a-b — 74 n. 30; 425 b — 37 n. 71.
- Laques* — 180 d — 72 n. 22.
- Leis* — 644 c — 74 n. 30; 669 d - 670 b — 71 n. 15; 701 a — 12 n. 4; 790 c-791 b — 11 n. 1; 800 d — 11 n. 1, 65 n. 1; 815 e — 75 n. 35; 816 a — 74 n. 30; 816 a-c — 75 n. 34; 816 c - 73 n. 29.
- Protágoras* — 319 a — 39; 322 b-324 a — 39.
- República* — 398 e — 72 n. 23; 398 c-399 c — 71 n. 15; 398 d-e — 72 n. 21; 398 d-399 a — 72 n. 24; 399 — 73; 399 a-c — 72 n. 20; 400 d — 72 n. 24, 77 n. 43; 605 c-d — 11 n. 1.
- PLUTARCO —
- Alcibiádes* — 16 — 17.
- Moralía* — 713 a-b — 73; 732 f — 76 n. 42; 747 b sqq. — 75 n. 32; 747 c — 76 n. 37 e 40; 747 e — 74 n. 30, 75 n. 36, 76 n. 39 e 40; 748 a — 76 n. 39; 748 a-b — 84 n. 66; 998 e — 11 n. 1.
- POLÍBIO — 2. 56. 11-12 — 11 n. 1.
- PÓLUX — 4. 103 sqq. — 76 n. 41.
- PSEUDO-PLUTARCO — 71 n. 19.
- de Mus.* — 1136 — 72 n. 20; 1137 a — 73 n. 25.
- QUINTILIANO — 6. 2. 34 — 12 n. 3; 9. 2. 54 — 53 n. 44; 11. 3. 88 sqq. — 41 n. 2; 11. 3. 157-158 — 41 n. 1.
- SÓFOCLES —
- Ájax* — vv. 91-120 — 42 n. 5; 121 — 90 n. 88; 210 — 110 n. 13; 221 sqq. — 81 n. 56; 642 sqq. — 81 n. 56; 809 — 58 n. 60; 920 — 58 n. 60; 944 sqq. — 81 n. 56; 975-76 — 57 n. 58; 977 — 46 n. 15; 1024 — 58 n. 60; 1099 sqq. — 81 n. 56

Antígona — vv. 339-340 — 80 n. 53; 644 *sqq.* — 81 n. 56; 955-965 — 87 n. 77; 1192-1246 — 42 n. 5.

Édipo em Colono — vv. 117 — 128 n. 51; 149 — 128 n. 51; 324-325 — 46 n. 15; 510 *sqq.* — 81 n. 56; 694 *sqq.* — 81 n. 56; 833 *sqq.* — 84 n. 69; 863 — 46 n. 15; 876 *sqq.* — 84 n. 69; 1254 — 58 n. 60; 1271 *sqq.* — 42 n. 5; 1271 — 54 n. 47; 1559 — 128 n. 51; 1571 — 128 n. 51.

Electra — vv. 473 *sqq.* — 81 n. 56; 823 *sqq.* — 81 n. 56; 1161 — 46 n. 15; 1181 — 46 n. 15; 1225 — 46 n. 15; 1246 — 114 n. 15; 1281-85 — 42 n. 5.

Erífilo — *frg.* 201 Radt — 56 n. 53.

Filoctetes — vv. 1 *sqq.* — 40; 1-25 — 16; 2 — 16; 4 — 16; 7 — 43; 9-11 — 43; 14 — 20; 22-23 — 16 n. 7; 26-49 — 16; 26 — 16 n. 6; 38-39 — 43; 45-47 — 78 n. 44; 50-53 — 19; 54-64 — 83; 54-85 — 19; 58 *sqq.* — 26 n. 39, 46; 68-69 — 27 n. 44; 75-78 — 27 n. 44; 78-85 — 51; 79 — 51; 81 — 51; 82 — 51; 83 — 51; 100-122 — 20; 101 — 20; 102 — 20; 104-107 — 27 n. 44, 107 — 20; 112 — 21; 113 — 21, 27 n. 44; 115-117 — 56 n. 56; 120 — 20; 126-129 — 25 n. 38; 126-131 — 25 n. 36; 130-131 — 25 n. 38; 135-143 — 79-80, 102-105; 135-136 — 77 n. 44; 136 — 79, 107 n. 7; 146-149

— 79; 147 — 43 n. 9; 149 *sqq.* — 89; 149 — 21, 57, 83; 150-158 — 79-80, 102-105; 151 — 79, 83, 107 n. 7; 152-158 — 77 n. 44; 162-168 — 27 n. 44; 165 — 21; 169-179 — 80-81, 106-108; 169-190 — 77 n. 44; 170-172 — 43, 80; 173 — 43, 80, 107 n. 7; 174 — 107 n. 7; 174-175 — 44; 180-190 — 80-81, 106-108; 182 — 44; 183 — 43; 184 — 107 n. 7; 185 — 107 n. 7; 186 — 44; 190-199 — 21, 39; 191 *sqq.* — 30; 196 *sqq.* — 56 n. 56; 197-200 — 27 n. 44; 201-209 — 81-82, 109-111; 201-218 — 44; 206-209 — 43; 210-218 — 81-82, 109-111 215-218 — 43; 216 — 43; 219 *sqq.* — 43 *sqq.*; 219-230 — 45 n. 14; 223 — 46 n. 16; 225-231 — 43; 225-226 — 45; 227-228 — 45; 232-233 — 45; 234 — 46; 236-238 — 46; 239-241 — 46 n. 17; 241 — 16 n. 6; 242 — 46; 243 — 46; 244 — 46; 248 — 22, 47; 249 — 46; 251-252 — 46; 254 — 47 n. 22; 254-316 — 52 n. 41, 63, 82; 257 — 47 n. 20; 257-258 — 49 n. 31; 258-259 — 47 n. 21; 260 — 47; 261-262 — 27 n. 44; 261-263 — 47; 263-264 — 47; 265 — 47 n. 20; 266-267 — 47; 266-268 — 47 n. 21; 268 — 47; 268-269 — 47 n. 20; 272-274 — 47 n. 23; 273 — 47 n. 20; 276 — 47; 276-278 — 47; 278 — 47 n. 22; 280-281 — 47; 280 — 47 n. 20; 281 — 47 n. 21; 284 — 47; 285 — 47-48 e n. 24; 285-286 — 47; 287-

290 — 27 n. 44, 47 n. 23;
289-292 — 47; 290-291 — 47
n. 22; 291-299 — 47 n. 23;
292 — 47 n. 21; 294 — 47
n. 21 e 22; 296-297 — 47;
299 — 47 n. 21; 300 — 47;
301-302 — 47; 301-304 — 47
n. 20; 307 — 47; 308-309 —
47 n. 22 e 23; 310-311 — 50
n. 35; 311 — 47 n. 22; 313
— 47 n. 21, 47 n. 23; 315-
316 — 47, 48, 49 n. 28, 50
n. 34; 315 — 47, 111; 315-
391 — 49; 316 — 47 n. 21;
317-318 — 83; 319-321 —
48; 324 — 49 n. 28; 328 —
49 n. 28; 331 — 48 n. 27;
343-390 — 22, 26 n. 39; 343
— 49 n. 27; 343 *sqq.* — 19
n. 17, 83 n. 61; 347 — 23;
348 — 23; 351 — 23; 353 —
23; 368 — 49 n. 28; 374 —
49 n. 28; 389-90 — 49 n. 28;
391 *sqq.* — 69; 391-402 —
82-86, 112-114; 403-406 —
49; 451-452 — 50; 452 — 50
n. 34; 459-538 — 22; 462-63
— 50-51; 465 *sqq.* — 30
n. 51, 40; 465 — 27; 466 —
51; 466-67 — 84, 86 n. 75;
468-526 — 50 *sqq.*; 468-506
— 63; 473-481 — 51; 474 —
51; 475 — 51; 478 — 51; 480
— 37; 481 — 51; 492 — 23;
501-503 — 51-52 e n. 38;
502 — 52 n. 38; 507-518 —
82-86, 112-114; 526 — 27,
36 n. 66, 52; 526 *sqq.* — 40;
528-529 — 84 n. 70, 86; 529
— 24, 52; 530-532 — 24-25;
533-538 — 17-18; 533 — 23;
542-757 — 22; 576-577 — 25
n. 38; 585-586 — 26 n. 39;
610-613 — 26; 610 *sqq.* — 56
n. 56, 92; 611 — 23; 635 *sqq.*

— 30 n. 51, 40; 639-640 —
86; 640 *sqq.* — 40; 645 —
27, 36 n. 66; 654 — 28, 40;
660 *sqq.* — 40, 90; 671-673
— 86-87; 676-690 — 87-88,
115-121; 677 — 129 n. 47;
686 — 128 n. 51, 139 n. 70;
688-690 *b* — 88 n. 80; 691-
705 — 87-88, 115-121; 692—
127 n. 43; 701 — 128 n. 51,
139 n. 70; 706-717 — 88-90,
122-124; 718-729 — 88-90,
122-124; 721 *sqq.* — 69; 730
sqq. — 30 n. 51, 40, 44
n. 13; 730-867 — 43; 730-
820 — 52 *sqq.*; 730-826 —
63; 732 — 53 n. 45 e 46; 736
— 53 n. 45; 739 — 53 n. 45
e 46; 740 — 53 n.45; 740
sqq. — 60 n. 68; 742 — 53
n. 45; 744 — 53 n. 46; 745-
46 — 53 n. 42; 745 — 52
n. 42, 45 e 46; 746 — 53
n. 45 e 46; 748 — 53 n. 42;
750 — 53 n. 45; 751 — 53
n. 45; 753 — 53 n. 43; 754
— 53 n. 46; 756 *sqq.* — 43
n. 6; 756-57 — 52, 54; 757
— 54, 55 n. 48, 58 n. 60;
757 *sqq.* — 48; 758 — 52
n. 42, 53 n. 45; 759 — 53
n. 46, 54; 759 *sqq.* — 60
n. 70; 760 — 53 n. 45; 767-
768 — 53 n. 45; 773 — 24
n. 32; 775 — 29; 776 — 40;
777 — 53 n. 45; 779-771 —
29; 782 — 53 n. 45; 785 —
53 n. 45; 785 - 786 — 53
n. 46; 787 — 52 n. 42, 53
n. 45; 789 — 53 n. 45; 790
— 53 n. 45e 46; 791 — 53
n. 45; 794-95 — 53 n. 45;
796 — 53 n. 45; 797 — 53
n. 45; 800 — 53 n. 42, 53
n. 45; 804 — 53 n. 45; 806

— 29, 54, 55, 60 n. 70; 809
— 53 n. 45; 810 — 53 n. 43;
812 — 29, 55, 56 n. 56; 812-
13 — 58; 813 — 29; 813 *sqq.*
— 53 n. 43; 815 — 53 n. 45;
816 *sqq.* — 53 n. 43; 817 —
53 n. 45; 819 — 53 n. 45;
823-867 — 55 n. 51; 827-838
— 63, 91- 94, 125-129; 827
sqq. — 69; 828-830 — 138
n. 69; 832 — 56 n. 53; 834
— 120 n. 33, 139 n. 70; 836
— 29; 839-40 — 29, 56; 840
— 92; 841 — 93; 843-864 —
63; 843-854 — 91-94, 125-
129; 844-45 — 138 n. 69;
850 — 120 n. 33, 139 n. 70;
855 — 94 n. 103; 855-856 —
91; 855-864 *b* — 94, 129-
132; 858 — 94 n. 103, 136
n. 64; 865 *sqq.* — 43; 865-
964 — 57; 881 *sqq.* — 40;
895-974 — 34 n. 61; 895 *sqq.*
— 30 n. 51, 40; 895-1224 —
57 *sqq.*; 895 — 57, 58, 95;
895-924 — 58 n. 60; 902 *sqq.*
— 95; 906 — 60 n. 70; 908
— 57, 58 n. 60; 913 — 60
n. 70; 915-16 — 30, 31, 59,
95; 915 — 31 n. 53, 36
n. 66; 923-24 — 60 n. 68;
925-26 — 31, 95; 927-931 —
59; 927 *sqq.* — 60; 927 — 60
n. 67, 62; 927-962 — 63;
930 — 24 n. 32, 60 n. 68;
930-34 — 60; 932 — 60
n. 68; 932-33 — 59; 934-35
— 59; 936 *sqq.* — 60; 936-48
— 59; 936 — 60 n. 68; 939
— 60 n. 68; 941 — 60 n. 68;
941-44 — 60 n. 66; 943 —
60 n. 68; 949 — 5 8
n. 60; 950 — 5-, 60 n. 68;
951 — 54 n. 47, 59; 952-60
— 59; 952 — 60 n. 67 e 68;

955-59 — 138; 961-62 — 59,
60; 961 *sqq.* — 60; 963 — 58
n. 60; 963-64 — 57, 95; 965-
66 — 60, 95; 967 — 68, 95;
969 — 58 n. 60; 969-70 —
60 n. 71; 974-1224 — 63;
974 — 35 n. 62, 58 n. 60, 61
n. 72, 96; 977 — 25 n. 36,
35 n. 62; 981-83 — 61; 982
— 32; 989-990 — 61; 993 —
32; 994 — 32, 61; 1001-1002
— 18; 1001 — 40; 1004 *sqq.*
— 61 n. 74; 1006 — 61
n. 74; 1007 — 61 n. 74;
1011-1012 — 61 n. 73; 1012
— 61 n. 74; 1013-1014 — 61
n. 74; 1018 — 61 n. 74;
1019 — 61 n. 74; 1020 — 50
n. 34; 1026 — 61 n. 74;
1028 -1029 — 61 n. 74; 1031
— 61 n. 74; 1031-34 — 61
n. 74; 1033-1034 — 61
n. 74; 1035 — 61 n. 74;
1036-39 — 50 n. 34; 1040 —
61 n. 74; 1041 *sqq.* — 61
n. 74; 1063 — 32-33, 58
n. 60; 1066-67 — 62; 1081
— 40; 1081-1216 — 63;
1081-1100 — 96-97, 133-139;
1099 — 128 n. 51, 120
n. 33; 1101 - 1122 — 96-97,
133-139; 1121 — 120 n. 33,
128 n. 51; 1123-1145 — 97-
98, 140-145; 1126 — 107
n. 7; 1127 — 107 n. 7; 1129
— 127 n. 47; 1134 — 107
n. 7, 120 n. 33, 128 n. 51,
131 n. 61 e 139 n. 70; 1145
— 107 n. 7; 1146-1168 —
97-98, 140-145; 1149 — 107
n. 7; 1150 — 107 n. 7;
1152 — 127 n. 47; 1157 —
107 n. 7, 120 n. 33, 128
n. 51 131 n. 61 e 139 n. 70;
1163 *sqq.* — 69; 1168 — 107

n. 7; 1169-1217 — 99-100, 145-150; 1216 — 33; 1217 — 40; 1222 *sqq.* — 40; 1224 — 58; 1257 — 40; 1259 — 40; 1273-75 — 34; 1293 — 35 n. 62, 40; 1295 — 25 n. 36, 35 n. 62; 1299 — 40; 1326-1328 — 39; 1343 — 35; 1350 — 35, 58 n. 60 ; 1367-1368 — 36; 1377 — 36; 1393 — 58 n. 60; 1402 — 36; 1409-1418 — 38; 1419-1444 — 38; 1421-1422 — 38; 1449-1451 — 38; 1453 *sqq.* — 17 n. 9; 1469 — 38.

Ixíon (Radt, *T. G. F.*, p. 267)—
87 n. 77.

Rei Édipo — vv. 649 *sqq.* — 84
n. 69; 677 — 119 n. 28; 678

sqq. — 84 n. 69; 727 — 46
n. 15; 869 — 108 n. 10; 950
— 46 n. 15; 1073 *sqq.* — 42
n. 5; 1339 — 149.

Traquínias — vv. 132-140 — 179
n. 49; 216 *sqq.* — 73; 749-
814 — 42 n. 5; 971 *sqq.* —
52, 51 n. 51; 976-77 — 57
n. 58; 987 — 52 n. 42; 1010
— 52 n. 42; 1013 — 53
n. 43; 1266 *sqq.* — 50 n. 34.

VITA AESCHYLII — § 6 — 42 n. 4.

VITA SOPHOCLIS — § 23 — 73
n. 26.

VITRÚVIO — 7. *praef.* 11 — 17.

XENOFONTE —

Banquete — 3. 11 — 11 n. 1.

(Página deixada propositadamente em branco)

ÍNDICE GERAL

PREFÁCIO	7
OBSERVAÇÕES PRELIMINARES	9
1. INTRODUÇÃO	11
2. MOVIMENTO DA ACÇÃO: emoção na alternância expectativa/realização.....	15
2.1. CENÁRIO: centro estático de movimentadas emoções.....	16
2.2. O AMBÍGUO E CONTINGENTE PLANO DE ULISSES	19
2.2.1. O dolo: da conquista da confiança à conquista do arco	22
2.2.2. A persuasão mesclada de força	31
2.3. A <i>LYSIS</i> HUMANA vs <i>LYSIS</i> DIVINA.....	36
3. SILÊNCIO DRAMÁTICO: principal foco de movimentação psicológica.....	41
3.1. SILÊNCIO DE TEMOR E ESTUPEFACÇÃO (vv. 219 sqq.)	43
3.2. SILÊNCIO SIMULACRO DE HESITAÇÃO? (vv. 468-526)	50
3.3. SILÊNCIO DE DOR vs SILÊNCIO DE EMBARAÇOSA ANGÚSTIA (vv. 730-820)	52
3.4. SILÊNCIO ESPECTACULAR vs SILÊNCIO DE ARREPENDIMENTO	55
3.5. SILÊNCIO ESTRUTURAL vs SILÊNCIO DE PERPLEXIDADE E INDECISÃO (vv. 865-964)	57
3.6. O SILÊNCIO DA MATURAÇÃO E REABILITAÇÃO (vv. 895-1224).....	57

4. DAS INTERVENÇÕES LÍRICAS DO CORO, UM CALEIDOSCÓPIO DE EMOÇÕES	65
4.1. O CORO, "AGENT CONSPIRATOR"	66
4.2. PROFUSÃO DE EMOÇÕES, NA CONFLUÊNCIA POÉTICA, MELÓDICA E PLÁSTICA	69
4.2.1. Música ou a emoção na intersecção melo-poiética	70
4.2.2. Dança: a emoção em movimento	74
4.2.3. A emoção na polimetria rítmica	77
4.2.3.1. Párodo	77
4.2.3.2. Diálogo lírico	82
4.2.3.3. Estásimo	86
4.2.3.4. Ode ao Sono	90
4.2.3.5. Kommos	94
 EXCURSO SOBRE "EMOÇÃO NA POLIMETRIA RÍTMICA"	101
0. Considerações preliminares	101
1. Párodo	102
2. Diálogo lírico	112
3. Estásimo	115
4. Ode ao sono	125
5. Kommos	133
 5. CONCLUSÃO	151
 GLOSSÁRIO MÉTRICO	153
 BIBLIOGRAFIA	157
 ÍNDICE DE AUTORES MODERNOS	163
 ÍNDICE DE CRÍTICOS E COMENTADORES	165
 ÍNDICE DOS AUTORES ANTIGOS	167

CENTRO DE ESTUDOS CLÁSSICOS E HUMANÍSTICOS

FACULDADE DE LETRAS DE COIMBRA

Textos clássicos

1. PLAUTO, *Anfitrião*. Introdução, versão do latim e notas de CARLOS ALBERTO LOURO FONSECA. 1978. 3.^a edição, 1988.
2. PLAUTO, *O Gorgulho*. Introdução, versão do latim e notas de WALTER DE MEDEIROS. 1978. 2.^a edição, 1986.
3. ARISTÓFANES, *As mulheres que celebram as Tesmofórias*. Introdução, versão do grego e notas de MARIA DE FÁTIMA DE SOUSA E SILVA. 1978. 2.^a edição, 1988.
4. SÓFOCLES, *Filoctetes*. Introdução, versão do grego e notas de JOSÉ RIBEIRO FERREIRA. 1979. 2.^a edição, 1988.
5. SÓFOCLES, *Rei Édipo*. Introdução, versão do grego e notas de MARIA DO CÉU ZAMBUJO FIALHO. 1979. 2.^a edição, 1986.
6. EURÍPIDES, *Hipólito*. Introdução, versão do grego e notas de BERNARDINA DE SOUSA OLIVEIRA. 1979.
7. PLATÃO, *Lísis*. Introdução, versão do grego e notas de FRANCISCO DE OLIVEIRA. 1980.
8. PLAUTO, *O soldado fanfarrão*. Introdução, versão do latim e notas de CARLOS ALBERTO LOURO FONSECA. 1980. 2.^a edição, 1987.
9. ARISTÓFANES, *Os Acarnenses*. Introdução, versão do grego e notas de MARIA DE FÁTIMA DE SOUSA E SILVA. 1980. 2.^a edição, 1988.
10. PLAUTO, *Epídico*. Introdução, versão do latim e notas de WALTER DE MEDEIROS. 1980. 2.^a edição, 1988.
11. ARISTÓFANES, *Pluto*. Introdução, versão do grego e notas de AMÉRICO DA COSTA RAMALHO. 1982. 2.^a edição, 1989.
12. PLATÃO, *Cármides*. Introdução, versão do grego e notas de FRANCISCO DE OLIVEIRA. 1981. 2.^a edição, 1988.
13. EURÍPIDES, *Orestes*. Introdução, versão do grego e notas de AUGUSTA FERNANDA DE OLIVEIRA E SILVA. 1982.
14. TERÊNCIO, *Os dois irmãos*. Introdução, versão do latim e notas de WALTER DE MEDEIROS. 1983. 2.^a edição, 1988.
15. PLATÃO, *Fédon*. Introdução, versão do grego e notas de MARIA TERESA SCHIAPPA DE AZEVEDO. 1983.
16. PLAUTO, *Os dois Menecmos*. Introdução, versão do latim e notas de CARLOS ALBERTO LOURO FONSECA. 1983. 2.^a edição, 1989.
17. ARISTÓFANES, *A Paz*. Introdução, versão do grego e notas de MARIA DE FÁTIMA DE SOUSA E SILVA. 1984. 2.^a edição, 1989.
18. SÓFOCLES, *As Traquínias*. Introdução, versão do grego e notas de MARIA DO CÉU ZAMBUJO FIALHO. 1984.

19. SÓFOCLES, *Antígona*. Introdução, versão do grego e notas de MARIA HELENA DA ROCHA PEREIRA. 1984. 2.^a edição, 1987.
20. PLATÃO, *Apologia de Sócrates. Críton*. Introdução, versão do grego e notas de MANUEL DE OLIVEIRA PULQUÉRIO. 1984. 2.^a edição, 1990.
21. PLATÃO, *Hípias Maior*. Introdução, versão do grego e notas de MARIA TERESA SCHIAPPA DE AZEVEDO. 1985. 2.^a edição, 1989.
22. PLAUTO, *A comédia da marmita*. Introdução, versão do latim e notas de WALTER DE MEDEIROS. 1985. 2.^a edição, 1989.
23. AVIENO, *Orla marítima*. Introdução, versão do latim e notas de JOSÉ RIBEIRO FERREIRA. 1985.
24. ARISTÓFANES, *Os Cavaleiros*. Introdução, versão do grego e notas de MARIA DE FÁTIMA DE SOUSA E SILVA. 1985.
25. ÉSQUILO, *Agamémnon*. Introdução, versão do grego e notas de MANUEL DE OLIVEIRA PULQUÉRIO. 1985.
26. TERÊNCIO, *A sogra*. Introdução, versão do latim e notas de WALTER DE MEDEIROS. 1987.
27. PLATÃO, *Laques*. Introdução, versão do grego e notas de FRANCISCO DE OLIVEIRA. 1987.
28. ARISTÓFANES, *As mulheres no Parlamento*. Introdução, versão do grego e notas de MARIA DE FÁTIMA DE SOUSA E SILVA. 1988.
29. TERÊNCIO, *A moça que veio de Andros*. Introdução, versão do latim e notas de WALTER DE MEDEIROS. 1988.
30. MENANDRO, *O Díscolo*. Introdução, versão do grego e notas de MARIA DE FÁTIMA DE SOUSA E SILVA. 1989.
31. LUCIANO, *Diálogos dos Mortos*. Introdução, versão do grego e notas de AMÉRICO DA COSTA RAMALHO. 1989.
32. PLATÃO, *Hípias Menor*. Introdução, versão do grego e notas de MARIA TERESA SCHIAPPA DE AZEVEDO. 1990.
33. EURÍPIDES, *Medeia*. Introdução, versão do grego e notas de MARIA HELENA DA ROCHA PEREIRA. 1991.

INSTITUTO DE ESTUDOS CLÁSSICOS

FACULDADE DE LETRAS DE COIMBRA

- A. COSTA RAMALHO e J. CASTRO NUNES — *Catálogo dos manuscritos da Biblioteca-Geral da Universidade de Coimbra, relativos à Antiguidade Clássica*. 1945.
- JORGE ALVES OSÓRIO — *M.^e João Fernandes — A Oração sobre a Fama da Universidade (1548)*. Prefácio, introdução, tradução e notas. 1967.
- ANA PAULA QUINTELA F. SOTTOMAYOR — *Ésquilo: As Suplicantes*. Introdução, tradução do grego e notas, 1968.
- Catálogo Parísiense Século — Martinho Verdadeiro Salomão*. Prólogo, tradução e notas de DULCE DA C. VIEIRA. Introdução e revisão de AMÉRICO DA COSTA RAMALHO. 1974.
- M. HELENA DA ROCHA PEREIRA — *Poesia grega arcaica*. 1980.
- M. HELENA DA ROCHA PEREIRA — *Hélade. Antologia da cultura grega*. 4.^a edição, 1982.
- M. HELENA DA ROCHA PEREIRA — *Romana. Antologia da cultura romana*. 21986.
- FRANCISCO DE OLIVEIRA — *Ideias morais e políticas em Plínio o Antigo*, Coimbra, 1986.
- CARLOS ALBERTO LOURO FONSECA — *Sic itur in Urbem. Iniciação ao latim*. 41987.
- CARLOS ALBERTO LOURO FONSECA — *Iniciação ao grego*. 21987.

CENTRO DE ESTUDOS CLÁSSICOS E HUMANÍSTICOS

FACULDADE DE LETRAS DE COIMBRA

- J. GERALDES FREIRE — *A versão latina por Pascásio de Dume dos «Apophtegmata Patrum»*. 2 vols. 1971.
- J. RIBEIRO FERREIRA — *Eurípides: Andrómaca*. Introdução, tradução do grego e notas. 1971.
- J. GERALDES FREIRE — *Commonitiones Sanctorum Patrum. Uma nova colecção de apotegmas*. Estudo filológico. Texto crítico. 1974.
- Catálogo Parísiense Século — Duas orações*. Prólogo, tradução e notas de MARIA MARGARIDA BRANDÃO GOMES DA SILVA. Introdução e revisão de AMÉRICO DA COSTA RAMALHO. 1974.
- C. A. PAIS DE ALMEIDA — *Eurípides: Ifigénia em Áulide*. Introdução e tradução do grego. 1974.
- M. SANTOS ALVES — *Eurípides: As Fenícias*. Introdução, tradução do grego e notas. 1975.
- M. DE FÁTIMA DE SOUSA E SILVA — *Menandro: O díscolo*. Introdução, tradução do grego e notas. 1976.
- NAIR DE NAZARÉ CASTRO SOARES — *Diogo de Teive — Tragédia do Príncipe João*, 1977.
- AMÉRICO DA COSTA RAMALHO — *Estudos camonianos*. 21980.

Textos do Humanismo Renascentista em Portugal

1. CARLOS ASCENSO ANDRÉ, *Diogo Pires — Antologia poética*. Introdução, tradução, comentário e notas. 1983.
2. AMÉRICO DA COSTA RAMALHO, *Latim renascentista em Portugal*. Introdução, selecção, versão do latim, comentário e notas. 1985.
3. ISALTINA DAS DORES FIGUEIREDO MARTINS, *Bibliografia do Humanismo em Portugal no século XVI*. 1986.
4. SEBASTIÃO TAVARES DE PINHO, *Lopo Serrão e o seu poema 'Da Velhice'*. Estudo introdutório, texto latino e aparato crítico, tradução e notas. 1987.
5. VIRGÍNIA SOARES PEREIRA, *André de Resende — Carta a Bartolomeu de Quevedo*. Introdução, texto latino, versão e notas. 1988.
6. AMÉRICO DA COSTA RAMALHO, *Para a história do Humanismo em Portugal - I*. 1988.
7. ALBINO DE ALMEIDA MATOS, *A Oração de Sapiência de Hilário Moreira*. 1990.
8. MARIO SANTORO, *Amato Lusitano ed Ancona*. 1990.

Estudos de Cultura Clássica

1. MANUEL DE OLIVEIRA PULQUÉRIO, *Problemática da tragédia sofoclíana*. 21987.
2. MARIA DE FÁTIMA SOUSA E SILVA, *Crítica do teatro na comédia antiga*. 1987.
3. JOSÉ RIBEIRO FERREIRA, *O drama de Filoctetes*. 1989.
4. CARLOS MORAIS, *Expectativa e movimento no "Filoctetes"*. 1991.

(Página deixada propositadamente em branco)

