

humanitas

Vol. XLV

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS




HUMANITAS

Vol. XLV • MCMXCIII

1.ª PARTE DA MISCELÂNEA EM HONRA

DOS DOUTORES WALTER DE MEDEIROS E MANUEL PULQUÉRIO



CARLOS MORAIS
Universidade do Porto

A FUNÇÃO DRAMÁTICA DOS METROS RECITATIVOS NO *FILOCTETES*¹

Διὰ τί ἡ παρακαταλογὴ ἐν ταῖς
οἰδαῖς τραγικῶν; ἢ διὰ τὴν ἀνωμαλίαν;
παθητικὸν γὰρ τὸ ἀνωμαλὲς καὶ ἐν
μεγέθει τύχης ἢ λύπης, τὸ δὲ ὀμαλὲς
ἐλαττον γοῶδες.

Ar. Pr. 19. 6

1. INTRODUÇÃO

Apesar de reconhecer que a representação ampliava a intensidade patética do texto dramático², Aristóteles afirma que a tragédia pode efectivar os seus objectivos (a instigação e catarse das emoções é o

¹ Expressamos o nosso reconhecimento à Senhora Prof. Doutora M. H. Rocha Pereira pelas informações que nos prestou, ao longo da elaboração deste trabalho.

² Cf. Arist. *Po.* 1462 a 14-18. Neste passo, Aristóteles, ao comparar a epopeia com a tragédia, conclui pela superioridade da segunda, uma vez que tem dois recursos — a música e o espectáculo (a edição Oxoniense de R. Kassel (1965), seguindo Spengel, atetiza *καὶ τὰς ὄψεις*, um expediente que, em *Po.* 1459 b 9-10, já aparecera associado a *μελοποιία*. Sobre este assunto vide D. W. Lucas, *Aristotle, Poetics, Oxford*, 1968 [1990], p. 255) — que a individualizam e que, ao concitarem emoções e o consequente prazer catártico, lhe conferem um evidente poder psicagógico (*Po.* 1450 b 17-18). Esta valorização do fenómeno teatral, por Aristóteles, deve-se, talvez, à sua experiência de visionamento de reposições de tragédias do séc. V a.C., atestadas a partir de 386, como bem refere R. Cantarella, «Il dramma antico come spettacolo. Elementi e valori dello spettacolo nel dramma antico», *Dioniso* 41 (1967) 67.

Ainda que rejeite a poesia dramática por, ao estimular a parte sensível da alma dos ouvintes, ser perniciosa à sua parte inteligível (*R.* 605 a-c), Platão também não ficou indiferente ao poder encantatório desta forma de imitação (*R.* 605 d)

primordial) e revelar todas as suas qualidades pela simples leitura³. Contrariando esta asserção, que não traduz a realidade teatral do séc. V a.C. e que minimiza, sobretudo, os aspectos materiais do drama, somos de opinião que, se *μῦθος, ἦθη, διάνοια, λέξις, ὄψις* e *μελοποιία* — as seis partes mencionadas pelo Estagirita como constitutivas do drama grego⁴ — podem ser percebidas e/ou deduzidas no *acto de lei-*

que, como outras, se encontra a três graus da realidade e da verdade (R. 597 e). Como afirma no *Górgias* (502 b-d), esta poesia *solene e maravilhosa* (*ἡ σεμνὴ αὐτῆ καὶ θαυμαστῆ*) é uma espécie de retórica para o povo (*ῥητορικὴν τινα πρὸς δῆμον*), que tem como objectivo agradar e dar prazer aos espectadores.

³ Cf. Arist. *Po.* 1462 a 12, 1450 b 18-20, 1453 b 1-11. Se Aristóteles reconhece ao espectáculo um poder psicagógico (cf. n. 1 e *Po.* 1450 b 17-18), noutras passagens, transfere-o para o *μῦθος* (*ἀρχὴ καὶ οἶον ψυχῆ τῆς τραγωιδίας*) e considera-o próprio de duas das suas partes: *περιπέτεια* e *ἀναγνώρισις* (*Po.* 1450 a 33-39).

Numa indiscutível desvalorização da vertente espectacular da tragédia, o Estagirita, considerando-a estranha à arte poética (*Po.* 1450 b 18-19), afirma que, sem representação e sem actores, pode a poesia dramática produzir os efeitos que lhe são próprios e, assim, atingir os seus objectivos (*Po.* 1450 b 19-20, 1453 b 1-11). Como tal, e porque possui grande evidência representativa, a leitura é, na sua opinião, suficiente (*Po.* 1462 a 12 e 17).

É um facto que, se a tragédia sobreviveu até atingir Alexandria, é porque circulou. Logo, foi lida, como, aliás, o comprovam os vv. 52-54 de *Rãs* e a informação sobre a edição do tempo de Licurgo, dada por Plutarco, *Mor.* 851 e (Cf. A. Pickard-Cambridge, *The Theatre of Dionysus in Athens*, Oxford, 1956, p. 138, n. 1; D. L. Page, *Euripides. Medea*, Oxford, 1961, p. XXXVII e n. 1; e O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford, 1977, p. 15). Só que — dando razão a Taplin (*op. cit.*, p. 18), discordamos de Aristóteles — «a leitura da tragédia no séc. V era uma actividade subsidiária e não entrava, de forma significativa, nas intenções do dramaturgo, nem nas expectativas do seu público». Pensamos, por isso, que o Estagirita, nas suas reflexões sobre a tragédia, se referia à realidade teatral do seu século, que não correspondia à intensa actividade agonística do séc. V a.C.

⁴ Enumeramos as partes constitutivas da tragédia, de acordo com a ordem de importância estabelecida por Aristóteles (*Po.* 1450 a 7 — 1450 b 21).

A uma distância de poucas linhas (*Po.* 1450 a 9-10 e 13-15), temos os seis elementos escalonados de forma diferente. O facto de, na segunda enumeração, *ὄψις* vir à cabeça não tem, em nossa opinião, qualquer significado, ao contrário do que pretende provar R. Cantarella («Il dramma antico come spettacolo. Elementi e valori dello spettacolo nel dramma antico», *Dioniso* 41 (1967) 68) que, apoiando-se também em *Po.* 1449 b 31-34, afirma que tal posição poderá significar que, no pensamento do escritor, é dada uma maior importância ao elemento espectacular, tanto mais que, logo na linha seguinte se declara, sem equívocos, que *μέγιστον δὲ τούτων ἐστὶν ἢ τῶν πραγμάτων σύστασις* (*Po.* 1450 a 15: *destes, o mais importante é a organização das acções*).

Dos seis elementos, *ὄψις* é o único que diz respeito ao *modo de imitação* (*ὡς δὲ μιμοῦνται*). Música e elocução constituem os *meios pelos quais se consegue*

tura (mais as primeiras que as últimas), só *no acto de representação* elas são cabalmente realizadas, sentidas e apreciadas, porquanto apenas um espectador pode assimilar e interpretar todos os signos acústicos e, sobretudo, visuais, contidos no drama ⁵. De resto, como confirmam vários testemunhos, o próprio poeta, ao procurar sentir em si, numa estreita empatia, os sentimentos e emoções que pretendia transmitir ao auditório, evidencia a importância do espectador no processo de composição e teatralização do texto dramático ⁶. É inquestionável, por isso, que a tragédia do séc. V a.C. era produzida *para* o teatro, e só *no* teatro — através de um fluxo magnético que dimana do texto e une autor, actor e espectador — potenciava todas as suas virtualidades dramáticas e psicagógicas ⁷.

à imitação (οἷς δὲ μιμοῦνται). Os outros três reportam-se ao *objecto de imitação* (ἃ δὲ μιμοῦνται). Cf. *Po.* 1450 a 10-11.

Aristóteles confere relevo dramático, sobretudo, às partes que são *objecto de imitação*. As restantes são relegadas para um plano secundário, porque, no processo de comunicação teatral, dependem em larga medida das artes do actor, do encenador e do musicógrafo.

⁵ Diferentemente da epopeia, a tragédia imita não pela narração mas pela acção (δράστων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας; *Po.* 1449 b 26). Decalcando esta afirmação aristotélica, com uma ligeira variação interpretativa, diremos que a tragédia tem ausência de narração e presença de um auditório. De facto, se são as personagens que, em acção, fazem a imitação (*Po.* 1449 b 31-32), o espectáculo, com os seus signos acústicos e visuais, é peça fundamental e necessária na realização da tragédia como fenómeno artístico. E estes signos «são inextricáveis do significado verbal; os dois são parte e parcela um do outro. Eles são veículos do sentido do dramaturgo» (O. Taplin, *Greek Tragedy in Action*, Berkeley and Los Angeles, 1978, p. 5. Porque cabiam nesta afirmação de Taplin, acrescentámos os signos acústicos que, intimamente ligados à palavra, também produzem sentido).

⁶ Θεατρογονατία, conceito que Platão utilizou, em *Leis* 701 a, evidencia, de forma magistral, o papel condicionador do público em qualquer acto de produção dramática, na Atenas do séc. V a.C. Efectivamente, porque as tragédias se destinavam à representação em concurso, o *poietes* tinha de ter constantemente no seu horizonte os gostos, interesses e expectativas do público (cf. também *Arist. Po.* 1455 a 24-27), para, assim, concitar emoções e o consequente prazer catártico, objectivo primeiro de toda a representação (Cf. *Pl. R.* 605 c-d, *Lg.* 790 c — 791 b, e *Arist. Po.* 1449 b 21-27).

Sobre a empatia autor / público, vide E. *Supp.* 180-183; *Arist. Po.* 1455 a 23-32, onde se diz que Carcino foi criticado por não *ter visto como espectador* uma cena em que entrava Anfiarau; e Hor. *A.P.* 99 sqq. Quintiliano (6. 2. 34) e Cícero (*de orat.* 2. 45. 189) recomendam esta empatia aos oradores.

⁷ A imagem de que nos servimos é adoptada de *Pl. Ion* 533 d — 535 a. *Ἄλθος Μαννῆτις* — o texto architectado pelo poeta — desprende um estímulo dramático que, de forma encadeada, se transmite ao actor que, interpretando-o,

Esta nossa conclusão que contraria a tendência aristotélica — uma tendência que se transformou em secular dogma crítico — para conferir a primazia ao *texto escrito* (e, principalmente, ao *μῦθος*), em detrimento do *texto dramatizado*, apesar de incontroversa, acaba por paradoxalmente ter de se socorrer do *texto escrito*, uma vez que, dada a inexistência de didascálias (*διδασκαλῖαι*) e de rubricas cénicas (*παρεπιγραφαι*), só ele permite que se penetre, ainda que por vezes conjecturalmente, nos domínios da encenação, do movimento cénico, do gesto e da dança (todos condensados em *δρῆμις*), da música (*μελοποιία*) e da dicção (*λέξις*). A dimensão visual e rítmica da palavra é, assim, o único recurso disponível que consente que perscrutemos os modos de representação e de elocução e o que, com eles, pretende o autor significar⁸.

Pondo de lado a dimensão visual da palavra e, como tal, a vertente cénica, vamos concentrar a nossa atenção na componente métrica do texto dramático e intentar definir, a partir das modulações rítmicas, os diferentes modos de elocução (*τὰ σχήματα τῆς λέξεως*)⁹, dando par-

instiga emoções electrizantes em todo o *theatron*, que se comporta como um verdadeiro *θίασος* (cf. W. B. Stanford, *Greek Tragedy and the Emotions. An Introductory Study*, London, 1983, p. 15).

Como, de forma lapidar, afirma R. Cantarella («Il dramma antico come spettacolo. Elementi e valori dello spettacolo nel dramma antico», *Dioniso* 41 (1967) 73), «o teatro não é só o lugar do espectáculo; é a forma concreta da comunhão poeta / actor / espectador, na qual se realiza, através (...) da representação cénica, a fundamental unidade do espectáculo».

⁸ Atenta à dimensão visual da palavra esteve A. M. Dale (*Collected Papers*, Cambridge, 1969, p. 119), ao afirmar que «o texto elucida e complementa o espectáculo». Mais recentemente, um dos que mais se tem evidenciado na pesquisa de significados visuais, a partir de significados verbais, é O. Taplin. Vide *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford, 1977, e *Greek Tragedy in Action*, London, 1978.

Os escólios, ainda que tardios e controversos, também nos dão, por vezes, preciosas indicações cénicas.

⁹ Arist. *Po.* 1456 b 9 sqq. O Estagirita, sem se reportar — o que não significa que desconheça ou exclua — às componentes rítmica e melódica que sustentam os modos de elocução que enumeraremos de seguida no texto, afirma que o conhecimento e a correcta utilização destes *σχήματα τῆς λέξεως* pertenciam à arte do actor e do director de cena (*τραγωιδοδοδιδασκαλος*) que, a maior parte das vezes, era o próprio autor. De facto, o tragediógrafo não foi apenas o escritor e o compositor. Além de, numa fase inicial, ter sido actor (cf. Arist. *Rhet.* 1403 b 23-24), ele foi o supervisor de toda a produção e, como tal, o responsável pela direcção de actores, pela coreografia e pela encenação. A prová-lo, segundo Taplin (*The Stagecraft of Aeschylus*, p. 15), está o facto de não terem sido necessárias instruções escritas que orientassem a apresentação e representação da peça.

ricular destaque àquele que designaremos, ora por *recitativo*, ora por *παρακαταλογή*¹⁰.

No acto da orquestração verbal de uma tragédia, o *poietes* fazia uso de três modos de elocução que pressupunham uma utilização diferenciada de *metra* e, conseqüentemente, de ritmos que concitavam no espectador diferentes graus de emoção: o *canto* (*μέλος*), de ritmo variado e, normalmente, acompanhado por movimentos coreográficos; a *fala* (*φιλή λέξις*), escrita em trímetros iâmbicos¹¹; e, num estádio intermédio, o *recitativo* (*παρακαταλογή*), que se distinguia da fala, pelo acompanhamento musical, e do canto, pela ausência de melodia e pelo emprego *κατὰ στίχον* de um metro uniforme em extensão e movimento¹².

Este último processo elocutório (*λέγεσθαι παρὰ τὴν κροῦσιν*), que corresponde *mutatis mutandis* ao recitativo do melodrama moderno, foi inventado, a crer nas palavras de pseudo-Plutarco¹³, por Arquíloco, que o aplicou aos seus iambos. Ao poeta de Paros foi ainda imputada uma inovação no capítulo do acompanhamento musical, que deixa de ser executado em tom uníssono (*πρόσχορδα κρούειν*) e passa a sê-lo em tom agudo (*κροῦσις ὑπὸ τὴν ᾠδὴν*)¹⁴.

¹⁰ Embora Pickard-Cambridge (*The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford, 2 1968, pp. 162-163 [daqui em diante citado *DFA*]) pretenda circunscrever o uso de *παρακαταλογή* aos versos iâmbicos, recitados nos epirremas inseridos nos diálogos líricos, nós, a exemplo de A. M. Dale (*The Lyric Metres of Greek Drama*, Cambridge, 2 1968, p. 4 [daqui em diante citado *Lyric Metres*]), alargamos a utilização do conceito a todos os versos ditos em recitativo, por alguns designado também recitação melodramática (vide A. Dain, *Traité de Métrique Grecque*, Paris, 1965, p. 195, e F. Perusino, *Il tetrametro giambico catalettico nella commedia greca*, Roma, 1968, p. 22).

¹¹ Este metro, pela sua cadência, é o que mais se adequa, de entre todos os metros, ao ritmo da fala (Arist. *Po.* 1449 a 24-25; *μάλιστα γὰρ λεκτικὸν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖόν ἐστιν*. Cf. ainda *Po.* 1459 a 11-12; *Rhet.* 1408 b 33-35; Cic. *Orat.* 189 (*magnum enim partem ex iambis nostra constat oratio*); e Hor. *A. P.* 81).

¹² Cf. A. M. Dale, *Lyric Metres*, p. 11.

¹³ Cf. [Plut.] *De Mus.* 1141 a-b.

¹⁴ [Plut.] *De Mus.* 1141 b. Conforme, sucintamente, explicam H. Weil e Th. Reinach (*Plutarque. De la Musique*, Paris, 1900, p. 111), na teoria musical da Grécia arcaica chamava-se «mais altas» (*ὑπέρο*) às notas graves e reservava-se a designação «mais baixas» (*ὑπό*) para as notas agudas. De acordo com estes autores, pseudo-Plutarco, neste passo de *Περὶ Μουσικῆς*, adopta a terminologia antiga. Assim, *κροῦσις ὑπὸ τὴν ᾠδὴν* significa *acompanhamento musical em tom elevado*, que poderia corresponder à *heterofonia*, uma melodia divergente da do canto, que Platão, em *Leis* 812 d, critica por oposição ao preferível *acompanhamento em uníssono* (*πρόσχορδα κρούειν*). No entanto, como, segundo estes autores, o acompanha-

Herdando, presumivelmente, algumas destas características, surge, na tragédia ¹⁵, a *παρακαταλογή*, uma elocução ritmada e enfatizada pelo som do *aulos* ¹⁶, um instrumento que, por ser fértil em sons (*πολυχορδότητος*) ¹⁷ e apresentar grande flexibilidade rítmica, melhor se adequava às inflexões da voz humana. Tal era a sua similitude com a voz do actor — ambos são instrumentos de sopro — que, segundo Aristóteles, conseguia disfarçar deslizes de elocução ¹⁸. Do que se conclui

mento heterofónico deve ter sido sugerido a Arquiloco pela divergente sonoridade do duplo *aulos*, é de supor — e para tal apoiamo-nos em Arist. *Pr.* 19. 14, 18, 40 — que, no recitativo, o instrumento tocava em tom elevado, mas em consonância com a voz. Esta e outras informações no domínio das Ciências Musicais foram-nos fornecidas pelo Dr. Aires Pereira, a quem, reconhecidos, agradecemos.

Sobre este assunto, *vide* também A. Pickard-Cambridge (*DFA*, p. 157) que refere a possibilidade de o acompanhamento se processar uma ou mais notas acima da tonalidade vocal.

¹⁵ [Plut.] *De Mus.* 1141 a. No séc. IV a.C., pela mão de Crexo, a *παρακαταλογή* foi introduzida no ditirambo.

¹⁶ Que este instrumento — mais tarde substituído pelo *κλεψιάμβος* (Ath. 14. 636 b) — era o usado nos recitativos da tragédia provam-no os diálogos lírico-epirremáticos: nas bruscas transições da estância cantada para o epirrema recitado, a mudança de instrumento era inexequível.

Acresce ainda que Xenofonte (*Symp.* 6. 3) nos dá testemunho de um actor, chamado Nicóstrato, que recitava (*κατέλεγεν*) tetrâmetros ao som da flauta.

Por fim, a este respeito concludentes são os vv. 580-582 de *Vespas* de Aristófanes e o escólio que os acompanha. Aí se refere, numa alusão à Níobe (não se sabe se de Ésquilo, se de Sófocles), que os versos do êxodo (normalmente anapestos) eram recitados ao som de flauta, seguindo o tocador à frente do coro: *ἔθος δὲ ἦν ἐν ταῖς ἐξόδοις τῶν τῆς τραγωιδίας χορικῶν προσόπων προηγεῖσθαι ἀλητήν, ὥστε ἀλλοῦντα προπέμπειν.*

A palavra *παρακαταλογή* nunca aparece referida à comédia, mas algumas passagens e escólios, mencionando o uso do *aulos*, autorizam que falemos de recitativo na comédia. Cf. Ar. *Av.* 682 sqq. e *schol. ad loc.*, e o v. 880 de *O Discolo* de Menandro, que apresenta uma rubrica cénica (*ἀδλεῖ*) que precede o início dos tetrâmetros iâmbicos e que, provavelmente, seria da responsabilidade do próprio autor (cf. M. Fátima Sousa e Silva, *Menandro. O Discolo*, Coimbra, 1989, p. 136, n. 146). Os escólios *ad Ar. Nub.* 1352 e *ad Ran.* 895 sqq., sem aludirem ao *aulos*, confirmam o emprego do recitativo na comédia.

Sobre este assunto, *vide* A. Pickard-Cambridge, *DFA*, pp. 158 sqq. (mais à frente, nas pp. 182 sqq., este autor apresenta representações pictóricas dos tocadores de flauta) e F. Perusino, *Il tetrametro giambico catalettico nella commedia greca*, pp. 21 sqq.

¹⁷ Cf. Pl. *R.* 399 d.

¹⁸ Cf. Arist. *Pr.* 19. 43. Segundo este autor, no acompanhamento da voz humana, o *aulos*, porque mais agradável e mais perceptível, supera a lira. A. Pickard-Cambridge (*DFA*, p. 165 e n. 5) formula a hipótese de a lira ter também sido uti-

que, no recitativo, a voz do actor, além de sustentada, surge ainda ampliada pela voz dissimulada do instrumento ¹⁹.

Difficil é saber *como* se processava o recitativo: se o acompanhamento era em tom elevado contínuo ou era «modulado», sublinhando as eventuais inflexões da voz, que traduziriam as variações emotivas do texto; ou ainda, se a elocução era em uníssonos ou heterofónica ²⁰. Saber *quando*, embora se afigure menos difficil, é também complexo. Mais uma vez a inexistência de rubricas de cena, como aquela que Menandro nos deixou no v. 880 do seu *Díscolo* ²¹, nos mergulha na penumbra do conhecimento do recitativo trágico. Neste, como em outros domínios do teatro grego, as nossas certezas, por vezes, assentam nos terrenos movediços da conjectura. Só o ritmo, que recorre estiquicamente (*κατὰ στίχον*) em determinados contextos e por eles é condicionado ²², nos fornece terreno firme de trabalho, de onde podemos projectar alguma luz sobre o *ethos*, a conveniência (*τὸ πρέπον*) ²³ e a função deste processo elocutório.

Quatro são os metros que dão ênfase rítmica à *παρακαταλογή*, que ocorre, ora nos epirremas que emergem no seio de composições líricas — os chamados diálogos lírico-epirremáticos —, ora em versos ditos normalmente pelo Coro, nos párodos e êxodos ²⁴: os trímetros

lizada na tragédia, no acompanhamento de monódias (cf. Ar. *Ra.* 1286, 1304), ou para produzir efeitos especiais.

¹⁹ Arististóteles (*Pr.* 19.9-11) refere que o instrumento, ao ampliar a voz humana, não a deve obscurecer.

²⁰ Embora, *supra*, pp. 21-22, n. 14, avancemos a hipótese de o recitativo ser em tom elevado e uníssonos, preferimos manter a dúvida, para não suscitaros controvérsia.

²¹ Cf. *supra*, p. 22, n. 16.

²² Ao afirmar que «os tragediógrafos usam metros, conforme os contextos mandam, para reforçar o emocionalismo», W. B. Stanford (*Greek Tragedy and the Emotions*, p. 68) sustenta também a opinião por nós expendida.

²³ Na definição do ἦθος de um recitativo deve ter-se em conta, não só as características individuais do ritmo utilizado, mas, sobretudo, a sua conveniente adequação ao contexto. Como refere A. Dain, *op. cit.*, p. 230, «os ritmos não existem abstratamente». A contextualização é fundamental para precisar o *carácter* de um determinado ritmo e, por extensão, de um determinado trecho dito em recitativo.

Sobre a *conveniência* (*τὸ πρέπον*) da linguagem e do estilo, que inclui implicitamente o uso adequado do ritmo que suporta a elocução, *vide* Arist. *Rhet.* 1408 a 10-11. Cf. ainda Arist. *Rhet.* 1404 b 3-5 e 12-25, 1414 a 24-25; [Plut.] *de Mus.* 1142 c; e D. H. *Comp.* 6. 12. 10-13, 6. 20. 1-7.

²⁴ A escassez e obscuridade dos testemunhos e a consideração de que tudo dependia da arte do actor e do encenador (cf. *supra*, p. 20, n. 9), impõe, como aconselha a *σωφροσύνη* e a exemplo da posição adoptada por Pickard-Cambridge

iâmbicos (na esteira do iâmbógrafo de Paros), os tetrâmetros trocaicos catalécticos, os dímetros anapésticos e, em menor escala, os hexâmetros dactílicos ²⁵.

A utilização do recitativo numa tragédia, além de «diluir a rigidez da alternância canto/palavra» ²⁶, concorre, necessariamente, para a intensificação do movimento da peça (movimento instiga emoções), mercê de um alargamento do leque das variações rítmicas e do estabelecimento de um vincado efeito de contraste. É este efeito de contraste (*ἀνωμαλία*) com os metros envolventes — sobretudo, com os cantados (*ἐν ταῖς ᾠδαῖς*) e, sobretudo, em contextos de grande adversidade e dor (*ἐν μεγέθει τύχης ἢ λύπης*) — que é considerado por Aristóteles *τραγικόν* e *παθητικόν* ²⁷.

Mergulhados neste mar de muitas incertezas e de algumas conjecturas, vamos transportar-nos para a Atenas de finais do séc. V a.C.

(*DFA*, pp. 156 sqq., especialmente 160 e 162), que sejamos cautelosos com as afirmações que, sobre esta matéria, produzimos.

Imbuídos sempre desta necessária prudência, pensamos que a natureza destes *metra*, associada ao contexto em que surgem, denuncia que eram recitados com um fundo musical de *aulos*.

No párodo e no êxodo, é sabido, por informações teatrais e pictóricas, que o coro era precedido pelo *auletes* que o acompanhava na sua elocução. Cf. *schol. ad Arist.* v. 580, e *supra* p. 22, n. 15.

Nos diálogos lírico-epirremáticos, a inserção de epirremas *ἐν ταῖς ᾠδαῖς* é trágica e patética, não só por causa do contraste (*διὰ τὴν ἀνωμαλίαν*), mas também por causa do instrumento, que sublinhava e ampliava os efeitos da voz do actor que recitava a *παρακαταλογή*.

²⁵ Cf. A. M. Dale, *Lyric Metres*, pp. 16 e 208. Vide ainda P. Maas, *Greek Metre* (trad. ingl. de H. Lloyd-Jones), Oxford, 1962, p. 53 (este autor, para além dos metros cantados e falados, distingue uma terceira categoria — os *semi-líricos* — que não corresponde ao que entendemos por *παρακαταλογή*, porquanto, no seu entender, estes *metra* são usados onde os líricos são evitados, ou seja, em falas atribuídas a figuras de estrato social baixo, *e.g.*, os anapestos da Ama do *Hipólito* e os hexâmetros do Velho de *As Traquíncias*); W. J. W. Koster, *Métrique Grecque*, Leiden, 1962, p. 29 (não refere o hexâmetro); A. Dain, *Traité de Métrique Grecque*, pp. 97-98 e 195-196; A. Pickard-Cambridge, *DFA*, pp. 156-167; M. Piatacudà, *La musica nella tragedia greca*, Cefalù, 1978, pp. 24-26; M. L. West, *Greek Metre*, London, 1982, pp. 81-98.

²⁶ M. Centanni, «Valenza semantica e funzionalità drammatica del tetrametro trocaico nei *Persiani* di Eschilo», *QUCC* 32 (1989) 45.

²⁷ Cf. Arist. *Pr.* 19. 6, citado em epígrafe. Embora o Estagirita se reporte aos epirremas ditos em recitativo, pensamos que a introdução de períodos de ritmo uniforme, diferente do da linguagem falada, produz *uariatio* e, como tal, um efeito

e tentar perscrutar, no teatro da nossa mente ²⁸, o valor e a função dos recitativos no *Filoctetes* de Sófocles, com base na única certeza que nos resta: a da existência do ritmo que, numa unidade estreita com o contexto e com a palavra que o comanda, produz sentido e intensifica a toada emotiva da peça ²⁹.

Com características de recitativo, encontramos, no *Filoctetes*, os epirremas de dois diálogos líricos (o párodo e a Ode ao Sono) e os versos das duas *λύσεις* ³⁰, a humana e a divina.

2. A FUNÇÃO DOS RECITATIVOS NOS DIÁLOGOS LÍRICO-EPIRREMÁTICOS

Denunciando maturação, as últimas peças existentes de Sófocles, além de evidenciarem um mais fácil manuseamento do diálogo, com um grande incremento da esticomitia e da *antilabe*, registam uma grande liberdade no tratamento de modelos e estruturas tradicionais, que se apresentam irregulares e fluidos. Assim, em vez dos habituais estásimos que, estabelecendo nexos, dividem os episódios, passamos a encontrar, com mais frequência, diálogos líricos (*ἀμοιβαῖα*) e diálogos lírico-epirremáticos ³¹. Diluem-se as barreiras entre a cena e a orquestra e cada qual invade os, inicialmente bem definidos e compartimentados, domínios da outra. Por via disso, ganham as peças em ritmo dramático.

Filoctetes, levado à cena em 409 a.C., integra este movimento de renovação de formas e estruturas, perpetrado por Sófocles no final da sua carreira ³². Como consequência, a peça apresenta apenas um

de contraste — a *ἀνωμαλία* aristotélica — que, em momentos de grande tensão, é também patético.

²⁸ Adoptámos esta expressão de O. Taplin, *Greek Tragedy in Action*, p. 3.

²⁹ Cf. Pl. R. 400 d. Vide ainda T. B. L. Webster, *An Introduction to Sophocles*, London, 1969, p. 135; W. B. Stanford, *Greek Tragedy and the Emotions*, pp. 65-68; e F. L. Shisler, «The Technique of the Portrayal of Joy in Greek Tragedy», *TAPhA* 73 (1942) 285-286.

³⁰ Conceito aristotélico que significa «solução». Cf. Arist. *Po.* 1455 b 24-32, 1456 a 7-10.

³¹ Cf. O. Taplin, «Lyric Dialogue and Dramatic Construction in Later Sophocles», *Dioniso* 55 (1984-1985) 115-122, e idem, *The Stagecraft of Aeschylus*, pp. 52 sq. e 247, n. 3.

³² Da mesma forma que S. L. Schein («The Chorus in Sophocles' *Philoktetes*»,

estásimo (vv. 676-705), curiosamente situado a meio da intriga, a demarcar, se bem que de forma imprecisa, duas atitudes comportamentais de Neoptólemo. Este jovem em formação, que, até então, estivera perfidamente empenhado na execução do *μηχάνημα* arditamente gizado por Ulisses, começa, após o estásimo, a denotar arrependimento e a ceder, paulatina e progressivamente, à sua verdadeira *φύσις* ³³.

A compartimentar cada uma destas partes, ocorrem, de cada lado, dois momentos líricos que, variando e intensificando o ritmo da acção, ou apresentam estruturas dialógicas ou surgem perfeitamente integrados e diluídos no diálogo. Referimo-nos, neste último caso, ao par estrófico que, na primeira parte, se corresponde à distância (vv. 391-402 ~ 507-518) ³⁴. Com estrutura dialógica, temos o longo *kommos* ³⁵ do

SIFC 6 (1988) 196, n. 1), pensamos que C. P. Gardiner (*The Sophoclean Chorus. A Study of Character and Function*, Iowa City, 1987, p. 13) não tem razão, quando considera o *Filoctetes* «um modelo para a análise do uso dramático do coro de Sófocles».

³³ Com a primeira manifestação de viva simpatia (vv. 756 sqq.), a dúvida instala-se no espírito de Neoptólemo que, começando a sentir-se *αίσχρῶς*, abandona a voz de Ulisses. Como bem refere J. Ribeiro Ferreira (*O drama de Filoctetes*, Coimbra, 1989, p. 109), a reasunção da sua *φύσις* faz-se com evolução. Amizade, benevolência e compreensão são determinantes para a formação 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».

³⁴ Encontramos estrofes com correspondência à distância, em E. *Hipp.* 362-372 ~ 669-679, *Or.* 1353-1365 ~ 1537-1549, e *Rhesus* 131-136 ~ 195-200, 454-466 ~ 820-832. Cf. P. Masqueray, *Théorie des Formes Lyriques de la Tragédie Grecque*, Paris, 1895, pp. 119 sqq.; e C. P. Gardiner, *The Sophoclean Chorus*, pp. 27-30. Esta autora apresenta vários outros exemplos que, em nossa opinião, não se enquadram nesta peculiar estrutura de *responsio* estrófica à distância.

³⁵ Aristóteles define o *κομμός* como *θρήνος κοινός χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς* (*Po.* 1452 b 24-25: *canto plangente do coro e da cena em comum*). De acordo com M. O. Pulquério (*Estrutura e Função do Diálogo Lírico-epirremático em Ésquilo* Coimbra, 1964, p. 3), esta definição aplica-se, provavelmente, às tragédias do séc. IV, «uma vez que, antes de Aristóteles, não se conhece o uso de *κομμός* no sentido histórico-literário». A ausência do elemento trenético, nestas composições de carácter inteiramente lírico e de tipo alternante, leva o autor a aventar a designação *ἀμοιβαῖον* (*ἄισμα* ou *μέλος*). Não obstante esta perspicaz sugestão, somos de opinião, aliás como o autor, que se deve manter o termo — *κομμός* — que uma longa tradição legitimou.

Interpretando o conteúdo e a tonalidade comum aos *κομμοί*, diremos, com M. Pintacuda (*La musica nella tragedia greca*, pp. 31-32), que eles são os núcleos patéticos da tragédia, por oposição aos estásimos que são os seus núcleos líricos.

final da peça (1081-1217) e dois diálogos lírico-epirremáticos ³⁶: o do párodo (vv. 135-218) e o que preenche os breves momentos em que Filoctetes, depois de atingir o paroximo da sua dor, fica prostrado, inânime (vv. 827-864).

Estas duas composições dramáticas, em que o canto e o recitativo se sucedem alternadamente (não necessariamente em *responsio* ou em perfeita simetria), são as que mais completamente materializam esta fusão estrutural de *μέλος* e *ῥῆσις* ³⁷.

2.1. OS RECITATIVOS NO PÁRODO (vv. 144-149, 159-168, 191-200)

No párodo, esta intersecção de planos e de registos surge ainda mais reforçada, porquanto o Coro, no antepirrema, recita um verso (v. 161) e Neoptólemo, no 3.^o par antistrófico, canta o início do lecitio (três rápidas e fugidias breves) que enforma a 2.^a parte do 1.^o verso (vv. 201~210). A simbiose é de tal modo perfeita ³⁸ que invalida, neste como em qualquer outro caso de diálogo lírico-epirremático, a opinião de A. Dain, segundo a qual o epirrema, dado o seu carácter estereotipado, preencheria o tempo de repouso, que se verificaria após os cantos patéticos: «os aplausos que não deixariam de se fazer ouvir, depois de um canto particularmente brilhante, podiam cobrir, sem inconveniente, as partes assaz neutras que constituíam os epirremas» ³⁹. Ao invés, como veremos, os epirremas do *Filoctetes*, nem são estereotipados, nem neutros, pelo que a não consideração do seu valor e função resulta, contrariamente ao que afirma Dain, inconveniente para uma

³⁶ Para estes diálogos, M. O. Pulquério (*op. cit.*, pp. 5-6) chega a sugerir uma denominação que, a nosso ver, melhor traduz a estrutura deste modelo dialógico: «diálogo lírico-recitativo». Mais uma vez, a tradição, ditando as suas leis, impõe a nomenclatura primitiva.

³⁷ Cf. M. O. Pulquério, *op. cit.*, p. 6.

Para a métrica das partes líricas destes diálogos, seguimos o nosso estudo *Expectativa e Movimento no Filoctetes*, Coimbra, 1991, pp. 77-150. Cf. ainda H. A. Pohlsander, *Metrical Studies in the Lyrics of Sophocles*, Leiden, 1964, pp. 113-116, 120-123.

³⁸ Já em Ésquilo o era, de tal sorte que, como refere M. O. Pulquério (*op. cit.*, p. 128), «o diálogo surge natural e se desenvolve em cadeia, como na vida». Em Eurípedes, este ligame é mais ténue, isolando-se, muitas vezes, o actor do coro num apaixonado soliloquio. Cf. A. Peretti, *Epirrema e Tragedia*, Firenze, 1939, p. 161, n. 2.

³⁹ A. Dain, *Traité de Métrique Grecque*, p. 195.

cabal e correcta interpretação deste diálogo, fundamental para a economia da peça.

De facto, o que se verifica é que Sófocles, à semelhança do que acontecia em Ésquilo, longe de qualquer fórmula rígida, procede com grande liberdade na disposição dos epirremas, o que introduz uma assinalável diversidade no movimento da acção: na 1.^a sizígia, os epirremas, vinculando-se à *responsio* estrófica, não apresentam a rígida simetria arcaica ⁴⁰; entre o 2.^o par antistrófico e o 3.^o surge, com intenção dramática, um epirrema isolado. Se, desta disposição, se pode inferir um nítido desígnio artístico, o mesmo acontece em relação à escolha do metro, que é feita, não ao acaso, mas de acordo com o contexto.

Em vez dos primitivos epirremas iâmbicos, deparamo-nos com os dímetros anapésticos, um ritmo que, adequado à marcha, surge normalmente associado a movimentações cénicas, acompanhando ou anunciando a entrada e saída de personagens (principalmente do Coro) ⁴¹. No caso vertente, os anapestos, ainda que inseridos no párodo, não sustentam a entrada do Coro até ao centro da orquestra ⁴². Em primeiro lugar, porque, segundo pensamos, o Coro já se encontrava em palco,

⁴⁰ Na tentativa de restabelecer o equilíbrio entre estes epirremas (cf. P. Masqueray, *Théorie des Formes Lyriques de la Tragédie Grecque*, p. 51 e n. 2), pretendeu-se suprimir os dez primeiros dímetros do 2.^o epirrema (vv. 159-161) que, ainda assim, ficava com mais um monómetro anapéstico (v. 167). Em nosso entender, a divergente extensão não é razão suficiente para invalidar a *responsio* entre os epirremas da 1.^a sizígia.

A este propósito, vejam-se as opiniões que A. Peretti (*op. cit.*, p. 167) e M. O. Pulquério (*op. cit.*, p. 30) apresentam para a imperfeita correspondência dos epirremas anapésticos do *Prometeu Agrilhado*. Ao contrário do primeiro, o segundo entende que a regularidade numérica entre as partes epirremáticas não é condição *sine qua non* para a existência de *responsio*.

⁴¹ Cf. W. J. W. Koster, *op. cit.*, pp. 144-171; D. S. Raven, *Greek Metre*, London, 1962, pp. 56-57; B. Snell, *Griechische Metrik*, Göttingen, 4 1982, pp. 30-33; A. M. Dale, *Lyric Metres*, pp. 47-50; e C. J. Ruijgh, «Les Anapestes de Marche dans la Versification Grecque et le Rythme du Mot Grec», *Mnemosyne* 42 (1989) 308-330. Este autor, tal como Dale, sugere a possibilidade de este ritmo ter tido origem nos *ἐμβανήρια* espartanos. A este movimento, com diérese *κατὰ διποδίων*, corresponderia um par de passos de marcha por metro: durante a *arsis* (∪), o pé estaria levantado, pousando no momento em que se pronunciava a *thesis* (—). Com os apoios do pé coincidiriam os da voz, a que Dionísio de Halicarnasso (*Comp.* 6. 20. 14) chama *σπηγγυμολ*. Sobre este assunto, vide F. Zamminer, «Il contrapposto ritmico negli anapesti di marcia del dramma greco», in *La Musica in Grecia*, Roma, 1988, pp. 183-188.

⁴² Cf. A. M. Dale, *Collected Papers*, pp. 34 sqq. Não concordamos com G. Ronnet (*Sophocle. Poète Tragique*, Paris, p. 249), quando afirma que estes anapestos substituem os que, habitualmente, escandem a entrada do Coro.

no início do párodo ⁴³; depois, porque o metro ocorre, recitado por Neoptólemo, já após a primeira estrofe coral, como tal, já após as primeiras movimentações coreográficas.

Tentando, então, discernir um sentido a partir do contexto, diremos que o sensível contraste (*ἀνωμαλία*) deste recitativo anapéstico com os versos mélicos, além de permitir, por oposição, esboçar traços caracterizadores das duas personagens, evidencia dois planos de actuação, bem demarcados e hierarquizados, que, na dissonância rítmica de todo o párodo, se apresentam consonantes. Em ritmo de marcha (*alla marcia*), Neoptólemo, o comandante da empresa, num diálogo que se assemelha a uma «conferência militar» ⁴⁴, discute a tática com os marinheiros, seus subordinados, e enuncia os princípios orientadores de uma actuação comum e concertada.

Na 1.^a estrofe, o Coro, reconhecendo solenemente, em ritmo predominantemente dactílico (vv. 141-142), a natural autoridade do jovem, herdada dos seus antepassados, solicita, numa cadência iâmbica ⁴⁵, instruções (militares) de acção (vv. 135-136, 142-143), para melhor enfrentar aquele homem que sabe ser desconfiado (v. 136). Estes iampos cantados, dado que apresentam características comuns às do ritmo da linguagem falada ⁴⁶, funcionam como *pivot* rítmico, que autoriza uma passagem suave e deslizante do *μέλος* para a *ῥῆσις*, das «questões líricas» para as «réplicas anapésticas de Neoptólemo» ⁴⁷.

⁴³ Cf. R. W. B. Burton, *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, Oxford, 1980, p. 227; J. Ribeiro Ferreira, *O drama de Filoctetes*, p. 33, n. 1. Apesar de controversa, mantemos, com estes autores, a opinião de que o Coro entra em cena antes do párodo, porquanto denota ter conhecimento, quer do diálogo havido no prólogo entre Neoptólemo e Ulisses, quer das condições miseráveis em que vivia o protagonista (cf. vv. 135-136, 152-158, 169-190). Ele só desconhece, porque ficava longe do sítio onde se encontrava (cf. v. 144: *τόπον ἐσχατιᾶς*), a localização da gruta.

Além disso, não seria de todo absurdo que, numa peça em que o seu desempenho coreográfico é reduzido, ele entrasse com o seu superior hierárquico.

Opinião contrária à nossa têm M. [O. Pulquério, *Problemática da Tragédia Sofocliana*, Coimbra, 21987, p. 123, n. 3; O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus*, p. 370; e C. P. Gardiner, *op. cit.*, p. 14-16.

⁴⁴ C. P. Gardiner, *op. cit.*, p. 21.

⁴⁵ Não podemos concordar com C. P. Gardiner (*op. cit.*, p. 21) que sugere que o trímetro iâmbico do início do párodo devia ser, não cantado, mas falado. Sobre o uso reduzido de iâmbicos líricos na tragédia, vide A. M. Dale, *Lyric Metres*, pp. 84 sqq.

⁴⁶ Cf. *supra*, p. 21, n. 11.

⁴⁷ C. P. Gardiner, *op. cit.*, p. 21.

Antes de responder, o filho de Aquiles, porque tem consciência de que o Coro é ἐν ξέναι ξέρον (v. 135), antecipa-se à sua natural curiosidade e, não fosse o δεινὸς ὀδύτης (v. 147)⁴⁸ surpreendê-lo, aponta-lhe a necessidade — estrategicamente importante — de conhecer aquele τόπον ἔσχατιᾶς (v. 144) em que habitava o Maliense. Só depois, as instruções e a estratégia:

πρὸς ἐμὴν αἰεὶ χεῖρα προχωρῶν.
πειρῶ τὸ παρὸν θεραπεύειν.

*dando-me sempre a mão
tenta auxiliar-me, de acordo com as circunstâncias.*

(vv. 148-149)

A diérese do paremiaco (v. 149), bem como o fim de palavra, no último verso da estrofe, isolam os conceitos-chave desta primeira parte do diálogo — ὑπουργεῖν εἰ θεραπεύειν —, que, por sinonímia, estabelecem um elo de ligação entre os registos cantado e recitado, e sublinham a consonância — cumplicidade até — na consecução do plano⁴⁹.

Esta sintonia estratégica é confirmada pelo Coro que, de imediato, no início da antístrofe, assume convictamente as suas funções no μηχάνημα, congeminado por Ulisses, no prólogo:

φρουρεῖν ὄμμ' ἐπὶ σῶι μάλιστα καιρῶι

... que os meus olhos velem pelo teu interesse, antes de tudo o mais.

Sem demora, o tenso monómetro crético (νῦν δέ μοι, v. 152) introduz uma transição rítmica e melódica para os eolo-coriâmbicos, que suportam a ansiosa necessidade — já espicaçada por Neoptólemo — que o Coro tem de situar, com precisão, a morada em que habita, o local onde se encontra e o caminho que percorre o protagonista (vv. 152-158).

⁴⁸ Refira-se, desde já, que baseámos o nosso estudo na edição teubneriana de R. D. Dawe, *Sophoclis Tragoediae* II, Leipzig, 21985. Neste verso, porém, à desnecessária correcção do autor (*ιδρυτής*), preferimos a lição dos códices (*ὀδύτης*).

⁴⁹ As diéreses, *κατὰ διποδῖαν*, deste ritmo binário destacam outros conceitos fundamentais do epirrema: *τόπος ἔσχατιᾶς* (v. 144); *δεινὸς ὀδύτης* (v. 147) e *χεῖρα προχωρῶν* (v. 148).

Ao verificar a ansiedade dos marinheiros ⁵⁰, Neoptólemo, ao contrário do que acontecera no epirrema, responde de imediato, localizando e descrevendo a morada. Mas, como demorasse a satisfazer os seus restantes pedidos, eles invadem, nervosos, os domínios da *ῥῆσις*. Interrompendo bruscamente a elocução do jovem, que termina com um monómetro anapéstico, apressam uma resposta que vá de encontro à sua necessidade (estratégica) de saber onde se encontra o filho de Poiante (cf. vv. 154, 157-158):

ποῦ γὰρ ὁ τλάμων αὐτὸς ἄπαστιν;

Mas onde terá ido o infeliz?

(v. 161)

Τλάμων, ao substituir anteriores designações — *ἄνδρ' ὑπόπταν* (v. 136) e *δεινὸς ὀδίτης* (v. 147) —, institui uma mutação temática que traz à ribalta os motivos da solidão (posto em relevo pelo 2.º monómetro do antepirrema) e do sofrimento, que despertam a comiseração e preparam, mentalmente, o auditório para a entrada do protagonista. A importância desta temática na economia da peça, associada à inesperada intervenção anapéstica do Coro, justifica, segundo pensamos, a maior extensão do antepirrema, relativamente ao epirrema. Esta nossa conclusão é, de imediato, confirmada pelo 2.º par antitrófico que, sem a interrupção de versos recitativos, ecoa e amplia os referidos motivos, num unitário e emotivo ritmo, constituído prevalentemente por gliónicos.

O fim de palavra na cláusula da antístrofe (*pher*), ao isolar uma estrutura métrica igual à do 2.º hemístiquo do paremiaco (υ υ — —), instaura uma transição integrada para a *παρακαταλογή*. Sem que nada o fizesse prever, Neoptólemo, citando uma premissa oracular em ritmo anapéstico, com predominância das suas variantes dactílica e espondeica ⁵¹, radica a doença, o sofrimento e a solidão do filho de Poiante

⁵⁰ O ritmo iâmbico, com que termina a intervenção coral, estabelece, novamente, a transição do canto para o recitativo, que se faz de forma integrada e aprazível. Cf. *supra*, p. 29.

⁵¹ C. J. Ruijgh («Les Anapestes de Marche dans la Versification Grecque et le Rythme du Mot Grec», pp. 317-321), fazendo um estudo comparativo da frequência das diferentes dipodias dos anapestos de marcha, em algumas tragédias do período clássico (*A. Pers.*, *Supp.*, *Ag.*; *S. Aj.*, *El.*; *E. Hipp.*, *IA*), conclui que as estruturas que mais ocorrem são as que combinam o espondeu com o anapesto (SA) — a ideal (p. 322) — e o dactílo com o espondeu (DS) — considerada uma variante anaclástica da primeira (p. 319). Depois, surgem, por ordem decrescente e com uma fre-

numa vontade divina ⁵², que, assim, pretendeu impedi-lo de, antes do tempo, disparar os dardos invencíveis contra Tróia:

θεῖα γάρ,
καὶ τὰ παθήματα κείνα πρὸς αὐτὸν
τῆς ὁμόφρονος Χρύσης ἐπέβη·

*De origem divina
são aqueles sofrimentos que o acometeram,
provocados pela cruel Crise.*

(vv. 192-194)

Esta elocução de Neoptólemo ⁵³ deixa ainda bem claro, através do verbo *δαμῆναι* (destacado pela cesura, pouco comum, do paremíaco) ⁵⁴, que a cidade de Tróia será tomada pelo arco infalível. Se com o concurso de Filoctetes ou sem ele, não se sabe. A incerteza, que já vem do prólogo, permanece e permanecerá, como convém, aliás, à manutenção da, dramaticamente imprescindível, expectativa.

Contrariamente ao que afirmam alguns críticos ⁵⁵, pensamos que

quência bem mais reduzida, as dipodias AA, AS e SS. As restantes combinações possíveis (DD, SD e AD) são de uso muito reduzido. Desta exposição, deduz-se ainda que o proceleusmático não ocorre nos recitativos anapésticos da tragédia.

Nos epirreias do párodo, as percentagens de frequência são idênticas (não considerámos a 2.^a dipodia do paremíaco). À cabeça, com 14 ocorrências, surgem SA e DS. Seguem-se AA, com 8, e SS e AS, com 5 cada. A dipodia holoespondaica (DD) aparece uma única vez, precisamente neste passo que citamos. A razão parece-nos óbvia: porque mais adequados, os dáctilos emergem, naturalmente, num contexto oracular. Cf. *infra*, p. 39 e n. 77.

⁵² Para a análise linguística deste passo, vide A. A. Long (*Language and Thought in Sophocles. A Study of Abstract Nouns and Poetic Technique*, London, 1968, p. 137) que põe em relevo a importância da utilização do verbo *ἐπιβάλλω* com um nome em — *ma* e sublinha o valor de *θεῖα* que, enfaticamente e por hipérbato, surge no início da frase.

⁵³ Citando este passo a par de S. OC 136-175, A. Pickard-Cambridge (*DFA*, p. 161), cauteloso como sempre, afirma que estas duas cenas, nem requerem, nem excluem o uso de recitativo.

⁵⁴ Por aproximação com o que se passa no hexâmetro dáctílico, C. J. Ruijgh («Les Anapestes de Marche dans la Versification Grecque et le Rythme du Mot Grec», p. 323) chama trocaica a esta cesura que ocorre depois da 1.^a breve da 2.^a dipodia do anapesto.

Após a pausa, a dipodia cataléctica (paremíaco) é quase sempre preenchida por uma única palavra.

⁵⁵ Cf. H. D. F. Kitto, *Form and Meaning in Drama*, London, 1956 [repr. 1959], pp. 99 sqq.; e M. Kirkwood, *A Study of Sophoclean Drama*, Ithaca, 1958, pp. 79-80.

o conhecimento que o filho de Aquiles tem da história da profanação do recinto e de outros elementos oraculares, não referidos por Ulisses no prólogo, não é, nem ilógico, nem incongruente. Neoptólemo, como o comprovam os versos 165 (*λόγος ἐστὶ*) e 198 (*λέγεται*), estava por dentro de tudo o que se dizia e comentava no acampamento dos Atridas. Por isso, não é de estranhar que tivesse da profecia de Heleno informações «em segunda mão»⁵⁶, e que o seu conhecimento, a este respeito, fosse bem mais profundo do que aquele que a cena inicial deixou transparecer⁵⁷.

A inegável importância que o oráculo — revelado de forma progressiva — tem na economia da peça repercute-se na extensão do epirrema (o mais longo de todos), que surge isolado, sem correspondência e sem qualquer ligação com a estrofe seguinte. A razão afigura-se simples: a iminente entrada de Filoctetes obriga a abreviar a conversa e, mesmo, a mudar de assunto, desviando-se a atenção das personagens para nova movimentação cénica.

Em impressiva e excitada *antilabe*, o Coro que se apercebera de ruídos estranhos, consciente do seu papel, recomenda silêncio ao jovem que intervém, fugazmente e em surdina, neste nervoso e sincopado ritmo iâmbico cantado, como que a denunciar a cúmplice consonância de objectivos na estratégia antes delineada⁵⁸. Sem detença, os mari-

⁵⁶ B. M. W. Knox, *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley, 1964, p. 126, n. 21 e p. 188. Obtido em «segunda mão» foi também o motivo da cura, referido por Neoptólemo, pela primeira vez, no v. 919. Do que se conclui que os conhecimentos do jovem sobre o oráculo, perfeitamente integrados na lógica da vida, ultrapassavam os limites da própria acção.

A história da profanação do recinto sagrado e da mordedura da serpente guardiã do santuário da ninfa Crise, que é aqui considerada como a causa primeira da solidão e sofrimento do protagonista, surge confirmada, alguns versos à frente (265-270), pela boca do próprio Filoctetes. No final da peça (vv. 1326-1342), é Neoptólemo quem, novamente, a refere, integrada numa revelação que aglutina todos os seus conhecimentos sobre o oráculo de Heleno. Com M. O. Pulquério (*Problemática da Tragédia Sofocliana*, p. 118), pensamos que este conhecimento pormenorizado que Sófocles atribui a Neoptólemo «se integra naturalmente na lógica da personagem».

Sobre as representações pictóricas do santuário e altar de Crise, vide E. M. Hooker, «The Sanctuary and Altar of Chryse in Red-figure Vase-paintings of Later and Early Fourth Centuries B. C.», *JHS* 70 (1950) 35-41.

⁵⁷ Cf. D. Seale, «The Element of Surprise in Sophocles' *Philoctetes*», *BICS* 19 (1972) 97. Como refere o autor, este conhecimento do oráculo, inegavelmente mais profundo que o do Coro e o do auditório, é causa de surpresa, perplexidade e dúvida.

⁵⁸ Em *Electra* 823-870, Sófocles oferece-nos um extenso exemplo do uso de *antilabai* nos versos líricos.

nheiros, tensos e expectantes, continuam a registar, em ritmo eolo-coriâmico, um gradativo aumento de sons, desde o ruído quase inaudível até ao vociferar terrível, que, indiciando uma paulatina e dolorosa chegada, prepara mentalmente o auditório⁵⁹ para o impacto da visão espectacular do homem andrajoso e estropiado⁶⁰. À expectativa e temor, sucedem horror, repulsa, estupefacção e piedade.

Reunindo os fios condutores da nossa análise, diremos que o recitativo anapéstico de Neoptólemo, sendo adequado ao tom de uma autoritária instrução militar, define as linhas gerais de actuação, revela inesperadamente (com uma ligeiríssima e apropriada tonalidade dáctilo-espondaica) uma premissa oracular que está na base da solidão e sofrimento de Filoctetes, e, em nítido contraste com o *μέλος*, esboça alguns traços do desenho das personagens: os marinheiros, homens simples e submissos, que reconhecem a natural autoridade e superior sabedoria do seu chefe, estão apreensivos, pois não sabem o que os espera; Neoptólemo, como convém a um comandante, é objectivo nas suas instruções e conserva, nas falas epirremáticas, uma atitude mais fria e menos emotiva⁶¹.

2.2. OS RECITATIVOS NA «ODE AO SONO» (vv. 839-842)

Se o diálogo lírico-epirremático anterior nos conduziu a um primeiro nível de intensidade patética, este (vv. 827-864) transporta-nos a um estádio de *pathos* ainda mais agudo. De facto, nesta «Ode ao Sono»,

⁵⁹ Cf. H. C. Avery, «Heracles, Philoctetes, Neoptolemus», *Hermes* 93 (1965) 279-280.

⁶⁰ Num capítulo dedicado aos «longos anúncios e *suspense*», O. Taplin (*The Stagecraft of Aeschylus*, p. 297), citando este passo de *Filoctetes*, afirma que «ao prolongar a introdução [de uma personagem], o dramaturgo aumenta a apreensão e a expectativa em torno da entrada».

Para uma análise detalhada deste lento ingresso, vide D. B. Robinson, «Topics in Sophocles' *Philoctetes*», *CQ* 19 (1969) 39-41. A preponderância de palavras do campo semântico da audição, em vez do da visão, invalida a hipótese, formulada por este autor (pp. 34 sqq.), de o protagonista entrar lentamente pelo párodo. Cf. D. Seale, *Vision and Stagecraft in Sophocles*, London, 1982, p. 31.

⁶¹ A. Peretti (*Epirrema e Tragedia*, p. 215), ao definir o *ethos* do epirrema, refere que ele resulta do contraste musical e patético entre *comunidade e indivíduo*, entre o *pathos* coral e a objectiva resposta do actor.

os recitativos ⁶², em nítido contraste com os versos cantados, evidenciam uma, já pressentida mas não declaradamente assumida, mudança no comportamento de Neoptólemo, que, inevitavelmente, arrasta consigo uma correlativa alteração de planos e de estratégia. Coro e público ficam perplexos e desorientados. Mais uma vez e de forma mais intensa, o *suspense* renova-se.

Mas, para melhor compreendermos a importância deste diálogo e, sobretudo, dos seus recitativos na economia da peça, recuemos ao prólogo.

Pondo de parte todo e qualquer escrúpulo (*πάσαν ἀσχύβην ἀφείς*, v. 120), Neoptólemo, até então renitente, a troco de promessas de fama e glória, acaba por aceitar o ambíguo plano de Ulisses, que pressupunha uma actuação dolosa, cujos principais objectivos eram, em primeiro lugar, a conquista da amizade do Maliense e, depois, a usurpação da sua arma invencível. Com que intuito? Tornar Filoctetes mais vulnerável, para, assim, mais facilmente o persuadir a ir para Tróia? Ou a arma sem o seu dono seria suficiente para a conquista da cidade?

O ambíguo e inconclusivo diálogo do prólogo deixara o auditório confuso, entre incertezas e dúvidas. Como quer que seja, o jovem, tornando-se um «Aquiles espúrio» ⁶³, aceita actuar, contando para tal, como vimos, com a colaboração incondicional do Coro.

Pondo em execução um plano que compreende três momentos evolutivamente distintos (vv. 343-458, 459-538, 542-757), Neoptólemo, com o auxílio dos seus marinheiros e, por momentos, do Mercador, parte à conquista da confiança de Filoctetes. A sua condição de grego e de filho de Aquiles e o ódio (forjado) que diz nutrir pelos Atridas asseguram, desde logo, o êxito do plano delineado. Assim, não espanta

⁶² A. Pickard-Cambridge (*DFA*, p. 165); sem apresentar exemplos, refere que os hexâmetros, com uma elocução variável, podem ser usados para efeitos especiais: paródia, linguagem de estilo elevado, enigmas, profecias.

Com menos dúvidas quanto ao uso de hexâmetros em recitativo, A. M. Dale (*Lyric Metres*, pp. 28 sqq.) apresenta vários exemplos: *S. Trach.* 1010 sqq., *Ph.* 839-842; *E. Phaeth.* 773, 66 sqq., *Oed. Pap. Oxy.* 27, 2459, *Hel.* 164-166, *Supp.* 271 sqq.; e *Ar. Ra.* 1528-1533.

Cf. ainda U. Wilamowitz-Moellendorff, *Griechische Verskunst*, Darmstadt, 21958, pp. 346 sqq., especialmente pp. 347-348.

Para os hexâmetros recitativos na comédia, vide J. W. White, *The Verse of Greek Comedy*, London, 1912, pp. 149 sqq.

⁶³ B. M. W. Knox, *The Heroic Temper*, p. 123.

que, no quadro da sua agonia física, por entre espasmos de dor, entrecortados por silêncios e pausas, o protagonista, porque sabe que ao paroxismo da dor sobrevém o sono, passe para as mãos do jovem (vv. 762-763) o arco que, já antes, tivera o privilégio de tocar (vv. 656 sqq.).

Paradoxalmente, a arma, conquistada dolosamente, transforma-se num «símbolo de amizade recíproca»⁶⁴. Sensível ao sofrimento físico de Filoctetes, a verdadeira *φύσις* do jovem começa a assomar, em dúvidas (v. 757) e acenos de simpatia (v. 759), e a sufocar, progressivamente, a pérfida influência do Cefalénio, que, ainda assim, ostenta os seus tentáculos, em algumas respostas ambíguas do filho de Aquiles (vv. 775, 779-781, 812).

Depois que, no v. 806, deixa transparecer compaixão e arrependimento (*ἀλγῶ πάλαι δὴ τὰπὶ σοὶ στένων κακά*), o público sente que o jovem já não é o mesmo. Resistirá ele às pressões, mantendo-se firme no cumprimento da promessa feita a Filoctetes (v. 813)? Ou cederá, deixando-se enredar na tentacular influência de Ulisses? Os temores do auditório encontram uma primeira justificação no «canto de doce sedução e, sobretudo, de traição»⁶⁵ que se segue.

*Pianissimo*⁶⁶, o Coro entoa um *ὕμνος κλητικὸς* ao sono, em apropriado ritmo dactílico⁶⁷, a que se associa o repetido *rallentando*⁶⁸ das longas dos molossos, espondeus e dócmios. O sussurrar lento e suave deste canto tem um efeito embalador⁶⁹, encantatório, que preen-

⁶⁴ R. W. B. Burton, *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, p. 235.

⁶⁵ K. Reinhardt, *Sophokles, Frankfurt*, 1947, p. 190.

⁶⁶ W. Kranz, *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlin, 1933, p. 183.

⁶⁷ A invocação (vv. 827-30 e 832), a prece (vv. 830-831), as frequentes repetições (*ὕπνε, εὐδαίων, ἴθι*), os vocativos (*ὕπνε, εὐδαές, ὦναξ*), o optativo (*ἔλθοις*), o imperativo (*ἴθι*), os dativos éticos (*ἡμῶν, μοι*) e o uso do hexâmetro dactílico são alguns dos elementos que compõem e estruturam este tipo de hino. Cf. W. Kranz, *Stasimon*, pp. 187 sqq.; W. Fauth, *Über Beziehungen zwischen Rhythmus, Inhalt und Aktion in den Cantica des griechischen Dramas*, Göttingen, 1953, pp. 190-191; J. A. Haldane, «A paean in the *Philoctetes*», *CQ* 13 (1963) 53-56; e R. W. B. Burton, *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, p. 241.

⁶⁸ A. M. Dale, *Lyric Metres*, pp. 10 e 117.

⁶⁹ Cf. J. Waern, «Greek Lullabies», *Eranos* 58 (1960) 1-8; e W. Lameere, «L'«Ode au Sommeil» de Sophocle *Philoctète* (vers 827-864). Champ rythmique et responsio interne», in *Hommages à C. Præaux*, Bruxelles, 1978, pp. 127-129. Com base numa simétrica estruturação de *campos rítmicos* e na *responsio interna*, definida por P. Maas (*Greek Metre* (trad. ing. de H. Lloyd-Jones), pp. 24 e 38, §§ 31 e 52), este autor sustenta, tal como nós, a manutenção do v. 859.

che os breves momentos em que Filoctetes, depois de um prolongado sofrimento físico, cai, exangue, num sono profundo.

Verificando que o protagonista já dorme, os coreutas, da sedução, passam à traição. Como consequência, o tom de voz sobe ligeiramente e o ritmo, com a introdução de iambos e dócmios, torna-se mais vivo e urgente, traduzindo a tensão e a angústia de quem, perante uma situação propícia (o vento é favorável e o protagonista dorme), não compreende o impasse ⁷⁰:

*Πρὸς τί μενοῦμεν πράσσειν;
καὶρὸς τοὶ πάντων γνώμαν ἴσχων
πολύ τι πολὺ παρὰ πόδα κράτος ἄρνεται.*

*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)

Com um tom de voz ainda mais elevado ⁷¹, a traduzir indignação e autoridade, o comandante da empresa, numa atitude que o faz recuar à lídima forma de pensar dos vv. 86-110 ⁷², denuncia, num oracular recitativo em hexâmetros, o *αἰσχροὸν μηχανήματα* de Ulisses (v. 842) e decide, como já referimos, alterar métodos e refazer planos:

*..... ἐγὼ δ' ὄρω οὐνεκα θήραν
τήνδ' ἄλλως ἔχομεν τόξων, δίχα τοῦδε πλέοντες.
τοῦδε γὰρ ὁ στέφανος, τοῦτον θεὸς εἶπε κομίζειν.*

*..... Mas eu vejo que, em vão,
nos apoderamos destas armas, se nos fizermos ao mar sem este homem.
Na verdade, dele é a coroa e foi a ele que um deus mandou que levássemos.*

(vv. 839-841)

⁷⁰ Nos vv. 836 e 838, divergimos de Dawe. Para uma explicação mais circunstanciada das nossas conjecturas, vide *Expectativa e Movimento no Filoctetes*, p. 129.

⁷¹ Os vv. 839 e 844-845, bem como o contraste produzido entre o trepidante ritmo iambo-dócmíaco e os solenes hexâmetros, confirmam que Neoptólemo, porque sabia que Filoctetes dormia em sono profundo, falou em tom de autoritária reprimenda, o que leva o Coro a recomendar que fale em surdina.

⁷² Apesar de a forma de pensar coincidir com a dos versos do início da peça, a transformação que, a partir de agora, se opera na *φύσις* de Neoptólemo, faz-se com evolução. O jovem, depois de viver a experiência do sofrimento de Filoctetes, é necessariamente diferente, amadurece, evolui. Cf. *supra*, p. 26, n. 33.

Dizer que esta intervenção foi influenciada ou condicionada pelas recentes revelações do Mercador, é errado. Antes de mais, porque Neoptólemo sabe que este mensageiro de Ulisses interpreta um papel doloso⁷³; depois, porque as suas palavras (vv. 610 sqq.), a não ser o facto de surgirem enquadradas na profecia de Heleno, não apresentam nada de novo. Efectivamente, à prescrição oracular da persuasão (*πειθώ*), acrescenta-se, mais uma vez de forma ambígua, a possibilidade do uso da força (*βία*), dois processos que já tinham sido sugeridos por Neoptólemo (vv. 90 e 102), como alternativos ao *δόλος* preconizado pelo Cefalénio. Por que razão, então, estes dois métodos, rejeitados por este último (vv. 96-99, 103), são agora trazidos à cena pelo seu mensageiro? O motivo apresenta-se-nos claro: através da cena do Mercador — que não é, por isso, um interlúdio supérfluo —, Ulisses pretende instigar uma reacção de Filoctetes (vv. 622-625) e, com ela, tornar evidente a Neoptólemo e ao Coro que, em circunstância alguma, ele se deixaria persuadir. Deste modo, ao reafirmar, de forma indirecta, a sua convicção inicial (*οὐ μὴ πύθηται πρὸς βίαν δ' οὐκ ἂν λάβοις*, v. 103), o Cefalénio pretende que o filho de Aquiles, com a colaboração do Coro, concentre todas as suas energias no *δόλος* e, assim, acelere o processo de captura do arco, por forma a deixar o Maliense indefeso e vulnerável.

Os coreutas assim o entendem. Por isso, quando, pela primeira vez, se encontram perante uma situação altamente favorável — o arco não está nas mãos do protagonista que dorme e o vento sopra de feição — urgem Neoptólemo a partir, dado que *πόνος ὃ μὴ φοβῶν κράτιστος* (v. 864: *um trabalho sem perigo é o melhor*). Com este sentido prático e objectivo, próprio de gente simples, não percebem, nem a demora, nem os motivos aduzidos pelo seu comandante (vv. 839-841). Falta-lhes uma visão mais ampla do oráculo, que o jovem já provou possuir⁷⁴. É esta visão que lhe permite projectar alguma luz sobre o sinuoso oráculo e tornar inequivocamente claro, para já, que a conquista de Tróia só se consumará, se o arco infalível for manuseado pelo seu dono, que, deste modo, alcançará a glória (*τοῦδε γὰρ ὁ στέφανος*, v. 841).

Da mesma forma que o Coro, também Neoptólemo inferiu que muito difícil seria persuadir o protagonista a vogar para Tróia. Mas a comisseração pelo seu atroz sofrimento, ao cavar-lhe sulcos indeléveis na alma, reaviva-lhe a intrínseca necessidade — já afirmada no pró-

⁷³ Nos vv. 126-131, Ulisses dissera a Neoptólemo que aproveitasse, das palavras artificiosas do Mensageiro, o que lhe parecesse conveniente (*τὰ συμφέροντα*).

⁷⁴ Cf. vv. 192-200 e *supra*, p. 33, e n. 56.

logo — do amor à verdade, que inviabiliza uma actuação baseada na torpe e vergonhosa mentira (v. 842). De nada adiantam as recomendações do Coro para uma reflexão ponderada, antes de qualquer resolução, e as suas agoirentas previsões de sofrimentos sem fim, se o jovem se mantiver intransigente nos seus desígnios (vv. 852-853). Embora não muito seguro da sua decisão, como o comprovam a sua agonia mental (vv. 895, 908, 969, 974) e os prolongados silêncios que se seguem, o filho de Aquiles não recua. Só a persuasão, que pressuponha a verdade como princípio supremo, se afigura possível, ainda que se venha a revelar improffica na consecução dos objectivos desejados.

Inversamente ao verificado no párodo, a esta dissonância estratégica, entre o Coro e o seu superior hierárquico, corresponde, paradoxalmente, uma consonância rítmica. Perfeitamente adequados a cada um dos processos de elocução (*μέλος* e *ῥήσις*), os hexâmetros dactílicos⁷⁵ reflectem-se e justificam-se mutuamente: os cantados (vv. 827 ~ 843, 860-861) surgem convenientemente enquadrados na tonalidade do hino⁷⁶; os recitativos sublinham, magistralmente, o carácter autoritário, oracular⁷⁷ e heróico⁷⁸ da intervenção de Neoptólemo.

⁷⁵ Sobre o *ethos* do hexâmetro dactílico, vide Arist. *Po.* 1459 b 31-37, *Rhet.* 1408 b 32-33.

⁷⁶ Cf. J. Haldane, «A Paean in the *Philoctetes*», p. 55, e *supra*, p. 36, n. 67.

⁷⁷ De conteúdo simples, os oráculos eram recitados, muitas vezes com erros de métrica e de estilo, em hexâmetros dactílicos (cf. Plut. *Mor.* 396 c-d).

A tragédia, quando, para fins dramáticos, usa ou alude aos oráculos, fá-lo, normalmente, de forma indirecta, utilizando, não o hexâmetro, mas o trímetro iâmbico. Neste passo, Neoptólemo, servindo-se de uma sequência de hexâmetros (tara na tragédia), revela algumas das prescrições da profecia de Heleno. Do facto, não se pode inferir que foi o conteúdo oracular da elocução que condicionou a estrutura métrica. Senão, como se explicariam os vv. 610 sqq., 1326 sqq. e 1425 sqq., ditos em trímetros, respectivamente, pelo Mercador, Neoptólemo e Hércules? E como justificar a utilização dos anapestos (ainda que com um índice elevado de pés dactílicos e espondeicos (cf. *supra*, pp. 31-32 e n. 51)), nos vv. 192-200? Devemos, assim, concluir que o hexâmetro é condicionado pelo contexto rítmico de todo o diálogo e, só depois, afirmar a adequação do metro ao conteúdo oracular das palavras do filho de Aquiles.

H. W. Parke — D. E. W. Wormell (*The Delphic Oracle*, Oxford, 1956) e J. Fontenrose (*The Delphic Oracle*, Univ. of California Pr., 1978) apresentam numerosos testemunhos de oráculos délficos, alguns deles em hexâmetro dactílico. Destes últimos, seleccionámos alguns dos que se relacionam com os utilizados pela tragédia. Assim, para A. *Sept.* 745-749 e S. *OT* 713-714, 853-854 e 1176, vide P-W, §§ 148 e 372, pp. 65-66 e 150, e Fontenrose, L 17, pp. 362-363, 96-100; para E. *Med.* 679, vide P-W, § 110, p. 48, e Fontenrose, L 4, p. 356; para E. *Supp.* 138 sqq. (220-221, 832-833) e *Ph.* 409 sqq., vide P-W, §§ 189 e 373, pp. 80 e 150-151, e Fontenrose, L 27, p. 366; e para E. *Ph.* 642-644, vide P-W, § 374, p. 151, e Fontenrose, L 11, p. 358.

Do exposto, conclui-se que, do contraste destas duas elocuições, ritmicamente consonantes, ressaltam, no recitativo, duas mutações que, implicadas, são fundamentais para a economia do drama: uma na *φύσις* do filho de Aquiles, a outra no método e plano de actuação.

3. A FUNÇÃO DOS RECITATIVOS NAS *ΛΥΣΕΙΣ*

Estas transformações, sublinhadas pelo recitativo da «Ode ao Sono», condicionam o movimento de toda a segunda parte da peça.

Neoptólemo, depois de algumas hesitações que evidenciam o conflito latente entre o amor à verdade e a necessidade de levar a bom porto a sua missão, abandona o *dolo* e, pela persuasão, tenta demover Filoctetes da sua intransigente posição. Esforço debalde. Dez anos de solidão, acrescidos de recentes ludíbrios, haviam exacerbado de tal forma o seu ressentimento e ódio para com os Atridas que ceder era de todo impensável e impossível, já que contrariava o seu *ethos*. Assim, o seu desejo inicial mantém-se inalterado: vogar, sim, mas para a sua Málide.

3.1. OS RECITATIVOS NA *ΛΥΣΙΣ* HUMANA (vv. 1402-1408)

Definitivamente reconciliado com a sua *φύσις*, o filho de Aquiles, admitindo a inanidade das suas tentativas, decide, resignado, cumprir uma promessa, feita por entre mentiras:

εἰ δοκεῖ, στείλωμεν

Se queres, partamos

(v. 1402)

O movimento, encetado com estas palavras, traz indubitavelmente à mente dos espectadores outros movimentos, anteriormente começados, mas não acabados⁷⁹. Só que, ao invés destes, aquele introduz uma variação ao nível do ritmo e da elocução.

⁷⁸ Colocando a tónica na captura de Filoctetes e na qualidade dessa acção, R. P. Winnington-Ingram, «Tragica», *BICS* 16 (1969) 48-50, conclui que os hexâmetros são usados como metro de uma acção heróica, à semelhança do que acontecia, segundo o autor, em *S. Trach.* 1010 sqq. Cf. idem, *Sophocles. An interpretation*, Cambridge, 1980, p. 287 e n. 26.

⁷⁹ Para uma análise minuciosa destes movimentos, vide D. Seale, *Vision and Stagecraft in Sophocles*, pp. 26-55; e O. Taplin, «Significant Actions in Sophocles' *Philoctetes*», *GRBS* 12 (1971) 25-44.

O contraste (*ἀνωμαλία*) do tetrâmetro trocaico cataléctico recitado⁸⁰ com os trímetros falados é tão evidente que o público percebe que algo de diferente e novo se vai passar⁸¹. Resta saber se os tetrâmetros eram ditos em *παρακαταλογή*, ou se o ritmo, sem acompanhamento instrumental, era suficiente para produzir o desejado efeito de finalidade. É incontestável que o ritmo, por si só, bastava para provocar uma subida de tensão e, desta forma, concitar no auditório um alto grau de excitação⁸². Não obstante, estamos em crer que estes versos foram pronunciados em recitativo, ao som do *aulos*, e que, assim, o efeito obtido terá sido muito mais impressivo, dado que, ao indiciar que a peça se encaminhava para o seu fim⁸³, terá mergulhado o público num misto de alívio e frustração: de alívio, porque, finalmente, as razões de Filoctetes foram entendidas; de frustração, porque a realização do oráculo ficava comprometida com esta cadência rítmica. É que, neste preciso momento, muitos espectadores ter-se-ão lembrado das cenas finais, com idênticas características, do *Agamémnon* (vv. 1649-1673), do *Rei Édipo* (vv. 1515 sqq.) e, sobretudo, da *Helena* (vv. 1621-1641) e terão pressentido que, depois de tantos movimentos simulados, este podia ser, finalmente, conclusivo⁸⁴.

⁸⁰ Sobre o recitativo em tetrâmetros, cf. X. *Symp.* 6. 3, e *supra*, p. 22, n. 16.

⁸¹ Sobre o *ethos* do iambo e do troqueu, que, por si só, evidencia a *ἀνωμαλία*, vide Arist. *Po.* 1449 a 21-26, e *Rhet.* 1408 b 33-37. Pensamos, contudo, que a definição de troqueu não se enquadra plenamente neste passo do *Filoctetes*. Cf. *infra*, p. 42, n. 86.

⁸² O carácter altamente emotivo destes *metra* é evidenciado, quer por E. Fraenkel (*Die Seminari Romani di Eduard Fraenkel. «Aiace» e «Filottete» di Sofocle*, a cura di alcuni partecipanti, Roma, 1977, pp. 75-76, e idem, *Agamemnon*, Oxford, 1962, pp. 633 sqq.), quer por A. Pickard-Cambridge, *DFA*, p. 159.

Para um estudo dos tetrâmetros na tragédia grega, vide J. Kanz, *De Tetrametro Trochaico*, Darmstadt, 1913, pp. 23-39; M. Imhof, «Tetrameterszenen in der Tragödie», *MH* 13 (1956) 125-143, especialmente, pp. 131-132 e 139-143; T. Drew-Bear, «The Trochaic Tetrameter in Greek Tragedy», *AJPh* 89 (1968) 385-405, em especial p. 395; e A. N. Michelini, *Tradition and Dramatic Form in the Persians of Aeschylus*, Leiden, 1982, pp. 40-64, especialmente, pp. 46-51.

⁸³ Sobre o uso do *aulos* no êxodo das tragédias, a acompanhar os versos recitativos, cf. *supra*, p. 22, n. 16; pp. 23-24 e n. 24.

⁸⁴ T. Drew-Bear («The Trochaic Tetrameter in Greek Tragedy», p. 395) aproxima o *Filoctetes* de cada uma destas cenas (cf. ainda pp. 392-394 e 399). Mais forçada, em nosso entender, é a comparação que faz com E. *IA* 1338-1401 (p. 404).

Porque, no final de *Helena*, os tetrâmetros precedem a epifania dos Dioscuros, é de supor que alguns espectadores, ao lembrarem-se desta ainda recente peça de Eurípidés, admitissem, como possível, uma solução semelhante que impedisse que este movimento contrariasse a lógica do mito. Mas, paradoxalmente, nesta tragédia

Perfeitamente adequados, os tetrâmetros trocaicos catalécticos acompanham o movimento físico da partida que, a denotar dificuldade e fadiga ⁸⁵, por parte de Filoctetes, e temor, por parte de Neoptólemo, se afigura lento. Discursivamente, porém, ele manifesta-se agitado e ansioso ⁸⁶.

Logo a abrir, um metro que não apresenta a habitual diérese ⁸⁷ acentua a excitação e alegria incontida do protagonista que, surpreendido com a inesperada atitude do jovem, vê realizarem-se os seus anseios de dez anos. Mas a forma abrupta, mesmo assindética, como o

que sustenta tal raciocínio, Eurípidés alterou radicalmente os dados do mito. Por isso, pensamos que, se o espectador formulava hipóteses *no* e *para* o decurso da acção, ele nunca tinha certezas e, como tal, vivia o movimento da intriga em permanente expectativa.

Sobre a sensação de fim iminente, provocada por esta passagem em tetrâmetros, vide M. C. Hoppin, «Metrical Effects, Dramatic Illusion, and the Two Endings of Sophocles' *Philoctetes*», *Arethusa* 23 (1990) 142-149.

⁸⁵ Cf. D. B. Robinson, «Topics», p. 41.

⁸⁶ Em nossa opinião, a definição aristotélica de troqueu não se adequa a este passo do *Filoctetes*. O contexto, embora denote movimento, não parece sugerir que o ritmo seja *τροχικός* (*Rhet.* 1409 a 1), muito menos *ὄρχηστικός* (*Po.* 1449 a 23). *Παρακινητικός*, a traduzir excitação, agitação, é, talvez, a nosso ver, o termo que melhor se ajusta ao sentido destes versos (1402-1408).

Sobre o *ethos* dos tetrâmetros nesta cena, cf. M. Imhof, «Tetrameterszenen in der Tragödie», p. 140; E. Fraenkel, *Die Seminari Romani di Eduard Fraenkel. «Aiace» e «Filottete» di Sofocle*, pp. 75-76; e M. C. Hoppin, «Metrical Effects, Dramatic Illusion, and the Two Endings of Sophocles' *Philoctetes*», p. 145.

⁸⁷ Cf. R. C. Jebb, *Sophocles, IV: The Philoctetes*, Cambridge, 1932 [repr.: Amsterdam, 1966], p. 215; T. B. L. Webster, *Sophocles. Philoctetes*, Cambridge, 1970, p. 155; J. C. Kamerbeek, *The Plays of Sophocles. Commentaries, VI. The Philoctetes*, Leiden, 1980, pp. 186-187; e H. Lloyd-Jones — N. G. Wilson, *Sophoclea. Studies on the Text of Sophocles*, Oxford, 1990, pp. 211-212.

Porson, dada a irregularidade deste verso que não apresenta a habitual diérese após o 2º *metron*, sugere que se elimine *εἰ δοκεῖ* e, assim, se forme um trímetro. No entanto, não advogamos esta eliminação, antes de mais, porque, com tal solução, se perderia o impacto (patético) da transição dos trímetros para os tetrâmetros, a coincidir com a inesperada decisão de Neoptólemo. Depois, porque a ausência de diérese, já atestada em *A. Pers.* 165, ajuda a sublinhar a brusquidão com que Filoctetes interrompe Neoptólemo, para lhe manifestar a sua alegria e surpresa. Por fim, *εἰ δοκεῖ*, além de repetir estruturas anteriores (vv. 526, 645), ajuda a manter a coesão e unidade do passo, porquanto, ao reflectir-se no v. 1408, enquadra a indecisão e temores do jovem.

Mas os problemas não se ficam por aqui. Atendendo ao estado corrupto em que se encontra, muitos comentadores propõem a supressão do texto entre *πελάζειν* e *στεῖχε*. Ao contrário, defendemos a sua manutenção, adoptando as conjecturas de J. C. Kamerbeek, *op. cit.*, p. 187.

filho de Aquiles expressa a sua decisão ⁸⁸, não consegue abafar a insegurança e os temores que, entretanto, eclodem e se traduzem nas interrogações (vv. 1404-1407), nas resoluções (vv. 1405-1406) e nas *antilabai* que, a denotar ansiedade, acabam por entrecortar a última fala de Filoctetes (vv. 1406-1407).

De desprotegido e abandonado, o protagonista, agora amparado pelo jovem (*ἀντιέριδε*, v. 1403), passa a seu protector.

Com este movimento realizado *pele* e *no* recitativo, rui, irremediavelmente, o contingente e doloso plano de Ulisses; completa-se, de forma definitiva, a regeneração da *φύσις* de Neoptólemo; verifica-se, pela primeira vez, uma total e perfeita consonância de interesses e opiniões entre o protagonista e o jovem; e, por fim, satisfaz-se o sentido de justiça do público que, surpreso, assiste à inesperada entrada de Hércules *ex machina* ⁸⁹.

3.2. OS RECITATIVOS NA *ΑΥΣΙΣ* DIVINA (vv. 1409-1417, 1445-1451, 1452-1468, 1469-1471)

Ao interromper a «surpreendente cadência enganadora» ⁹⁰ dos troqueus, a intervenção da divindade, em anapestos, torna claro que «o malogro da acção humana» (e da sua *λύσις* para o drama) «se integra perfeitamente num plano de acção divina» ⁹¹, cujos contornos o espectador vai agora conhecer.

Mantendo-se o instrumento a tocar em tom agudo e, provavel-

⁸⁸ Cf. vv. 1402 e 1408. A *antilabe* que introduz o recitativo ecoa os vv. 526 e 645. Trata-se de uma ressonância com progressão, traduzida subtilmente na variação do predicado.

⁸⁹ Apesar de inesperada, ela não é, nem arbitrária, nem ilógica, como pretendem I. M. Linforth, «Philoctetes, the play and the man», *University of California Publications in Classical Philology*, 15, 3 (1956) 150-152; H. D. F. Kitto, *Form and Meaning in Drama*, pp. 130 sqq.; e D. B. Robinson, «Topics», pp. 51-56. A intervenção de Hércules, perfeitamente enquadrada na acção, evidencia a importância da persuasão — impossível de realizar-se no plano humano — e permite a reparação devida a Filoctetes que, assim, obtém a cura e a glória. Cf. H. Musurillo, *The Light and the Darkness. Studies in the Dramatic Poetry of Sophocles*, Leiden, 1967, pp. 118, 127; M. O. Pulquério, *Problemática da Tragédia Sofoclíana*, pp. 132-133; e P. E. Easterling, «Philoctetes and Modern Criticism», *ICS* 3 (1978) 31 sqq.

⁹⁰ M. Imhof, «Tetrameterszenen in der Tragödie», p. 131.

⁹¹ M. O. Pulquério, *Problemática da Tragédia Sofoclíana*, p. 130.

mente, em consonância com a voz do actor ⁹², assiste-se a uma significativa alteração rítmica. E, mais uma vez, o contraste que desta situação resulta, a sublinhar uma transposição de planos de acção (do humano para o divino) e uma alteração de soluções (*λύσεις*), é claramente patético e trágico.

Com predominância de elementos espondáicos ⁹³, os metros anapésticos desta inopinada intervenção, além de sustentarem, em ritmo de marcha, a deslocação na *μηχανή*, acentuam o carácter solene e autoritário das palavras divinas que, interrompendo a cadência mais lenta e prolongada dos troqueus, reclamam urgência de actuação, em consonância com o que foi determinado por Zeus.

Os sons do *aulos* deixam de se ouvir. Hércules baixa o tom de voz e, num ritmo adequado ao da fala, revela, de forma completa e inequívoca, *τὰ βουλευματα Διός* (vv. 1423-1444), não sem que antes aproxime, paradigmaticamente, o seu destino do de Filoctetes (vv. 1418-1422).

Novamente, após uma breve admonição à *εὐσέβεια* (vv. 1440-1444), o instrumento faz-se ouvir. A *παρακαταλογή* anapéstica, que condiciona o ritmo final da peça, estrutura-se em três andamentos, demarcados por três paremíacos: um vivo e excitado (vv. 1445-1451), outro mais lento e nostálgico (vv. 1452-1468) e, por fim, um estereotipado e breve (vv. 1469-1471).

O primeiro andamento, distribuindo-se pelas três personagens implicadas na decisão final, evidencia, em nítido contraste com os trímetros ⁹⁴, a alegria e excitação ⁹⁵ de quem, harmoniosamente, conse-

⁹² Cf. *supra*, pp. 21-22, n. 14; e p. 23, n. 20.

⁹³ Cf. M. C. Hoppin, «Metrical Effects, Dramatic Illusion, and the Two Endings of Sophocles' *Philoctetes*», p. 151; e T. K. Hubbard, «Recitative Anapests and the Authenticity of *Prometheus Bound*», *AJPh* 112 (1991) 452.

⁹⁴ Com a mutação rítmica para iambos, dissipa-se a excitação e o movimento, provocados pela justaposição de troqueus e anapestos, e desloca-se o *μῦθος* de Hércules do plano divino para o plano humano. Neste plano, o deus apresenta a sua vida de sofrimento e sacrifício como modelo, o que, associado ao facto de ter sido amigo de Filoctetes e possuidor do arco infalível, facilita a sua missão persuasora.

De facto, o filho de Poiante, secundado por Neoptólemo, acede sem a mínima hesitação, retornando aos anapestos, um ritmo que, para além de enquadrar a sua decisão — livremente tomada — no plano divino e de sublinhar a relação de amizade que unia as personagens presentes em palco, inicia um novo movimento, agora rumo a Tróia.

Sobre este assunto, *vide* M. C. Hoppin, «Metrical Effects, Dramatic Illusion, and the Two Endings of Sophocles' *Philoctetes*», pp. 153-154.

⁹⁵ A vivacidade e excitação deste primeiro andamento descortina-se, não só na divisão do texto pelos três actores, mas também na introdução de dois monó-

guiu, no plano divino, uma solução que, de forma verosímil e conveniente, adequava o desfecho da peça às prescrições oraculares. Filoctetes, que não cedera ao *λόγος* dos Atridas que odeia, cede agora ao *μῦθος* divino⁹⁶:

οὐκ ἀπιθήσω τοῖς σοῖς μύθοις.

Não desobedecerei às tuas palavras.

(v. 1447)

Mal Neoptólemo, em perfeita sintonia com Filoctetes, acede, em esticomítia, às determinações de Zeus, Hércules, sem delongas, pede que não se demorem, pois que o momento e o vento são propícios⁹⁷.

À urgência do deus, responde o protagonista, com uma lenta e nostálgica despedida dos seus companheiros de dez anos de solidão e sofrimento: a gruta, os prados, as fontes, o marulho do mar.

A fechar o ondulante movimento da peça, a estereotipada *coda*⁹⁸ anapéstica do Coro, dissipando todas as dúvidas do público quanto ao

metros na esticomítica intervenção de Neoptólemo e na presença — a introduzir uma ligeira perturbação rítmica — de uma cesura (v. 1445), em vez da habitual diérese.

⁹⁶ A substituição de *λόγος* por *μῦθος*, que se verifica na parte final da peça, além de sublinhar uma alteração nos planos de actuação, justifica, segundo A. J. Podlecki («The Power of Word in Sophocles' *Philoctetes*», *GRBS* 7 (1966) 245), a mudança de atitude de Filoctetes. Resistindo, inflexível, ao doloso *λόγος* humano, cede, sem relutância, ao *μῦθος* divino. Esta palavra, que surge destacada pela diérese dos versos 1410 e 1417 da elocução de Hércules, repete-se, em posição final, na fala do protagonista (v. 1447), a sublinhar uma sintonia comunicativa que não houve — porque impossível — no plano humano. Cf. ainda P. E. Easterling, «Repetition in Sophocles», *Hermes* 101 (1973) 29.

⁹⁷ A ocasião (*καυρός*) e o vento (*πνεῦμα*), utilizados, antes, num contexto de ambiguidade (cf. vv. 466, 637, 639, 643, 855), surgem, agora, num contexto de verdade, associados à harmoniosa *λύσις* divina.

⁹⁸ *Coda* ou cauda é «uma secção conclusiva de uma estrutura musical, já de si completa» (R. Stephan, *Música*, Lisboa, 1978, p. 451). Com esta designação pretendemos sublinhar o carácter estereotipado destas linhas finais que, desintegradas da acção, são recitadas pelo Coro, normalmente em anapestos, a assinalar convencionalmente o fim da peça.

Sobre este assunto, cf. R. W. B. Burton, *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, p. 189; D. A. Hester, «Very Much the Safest Plan, or Last Words in Sophocles», *Antichthon* 7 (1973) 8-13; e D. H. Roberts, «Parting Words: Final Lines in Sophocles and Euripides», *CQ* 37 (1987) 51-64. Este autor, procurando um sentido para estas «tailpieces», afirma que, apesar de convencionais, estes breves trechos exibem características que estão de acordo com a sua função de fecho: ora apontam para o futuro ou confirmam o passado, ora apresentam generalizações gnómicas.

fim efectivo da acção, sublinha um *diminuendo* de tensão e emoção, que coincide com a depuração catártica.

Finalmente, as palavras de Neoptólemo, pronunciadas no párodo (vv. 192-200) e confirmadas nos vv. 1326-1328, adquirem significado pleno. Os deuses, que tudo condicionam, inviabilizaram todas as soluções no plano humano. E assim, pela humilhação dos Atridas, como refere M. O. Pulquério⁹⁹, ofereceram mais um condimento de glória a Filoctetes, em paga de um imenso sacrifício.

3. CONCLUSÃO

Condicionado pelo sentido do texto que lhe releva o *ethos* e determina a função, o recitativo, ao concorrer para a variação rítmica e para o alargamento e alternância dos registos elocutórios, aumenta as potencialidades expressivas da tragédia e estimula, no auditório, emoções variadas e o conseqüente prazer catártico. Expurgado do virtuosismo das modulações líricas, afasta-se da cadência simples da linguagem falada, pela introdução de um acompanhamento musical que, dissimuladamente adequado às tessituras vocais, amplia, significativa e pateticamente, o valor das palavras recitadas.

Do reduzido leque de metros que podia integrar o recitativo, Sófocles, em *Filoctetes*, só não faz uso dos primitivos iambos. Manuseando, com mestria, os três restantes (dímetros anapésticos, tetrâmetros trocaicos catalécticos e hexâmetros dactílicos), o autor dá mais um contributo para a renovação de estruturas e formas de uma peça que, até nas partes líricas, apresenta — a contrastar com o estatismo do protagonista — grande movimentação dialógica e rítmica. Em evidente contraste com os metros envolventes, estes recitativos surgem integrados em quatro momentos que determinam um *crescendo* do movimento patético da peça.

Ritmicamente dissonantes em relação aos líricos, os anapestos do párodo estabelecem a consonância estratégica entre Coro e actor, introduzem o motivo da comisseração que predispõe o público para a entrada do protagonista, e revelam uma premissa oracular que antecipa, sem que ninguém o perceba ou preveja, a *λύσις* divina.

Em consonância com o tom geral da «Ode ao Sono», os hexâmetros introduzem a primeira nota dissonante no plano delineado no iní-

⁹⁹ *Problemática da Tragédia Sofoclíana*, p. 133.

cio da peça. O motivo radica no arrependimento de Neoptólemo que, afirmando, de forma inequívoca, a prescrição oracular da persuasão, decide abandonar o doloso *μηχάνημα* de Ulisses e reencontrar-se com a sua verdadeira *φύσις*.

Os tetrâmetros, evidenciando, em contraste com os trímetros, a total regeneração de Neoptólemo, iniciam uma lenta cadência enganadora que leva os espectadores a pensar — tragédias recentes confirmavam tal possibilidade — que a peça se encaminhava para o seu fim, sem que se cumprisse o oráculo.

A intervenção (*ex machina*) de Hércules, em solenes e urgentes anapestos que interrompem os ansiosos troqueus, ao inviabilizar a *λύσις* humana, sublinha a importância dos deuses na condução da intriga. Com o auxílio divino, consuma-se a reintegração social e política de Filoctetes¹⁰⁰, sem que o protagonista tenha de ceder ao *λόγος* humano.

¹⁰⁰ Sobre este assunto, *vide* J. Ribeiro Ferreira, *O Drama de Filoctetes*, pp. 113-116, e *idem*, «A busca da confiança perdida. A integração social de Filoctetes na tragédia homónima de Sófocles», *Humanitas* 41-42 (1989-1990) 157-184.