

FLC0112 – Introdução aos Estudos Clássicos 2
Aulas 13 a 17



London, BL, Pap. 733

Introdução à tragédia ática

1. Condições de produção e de recepção

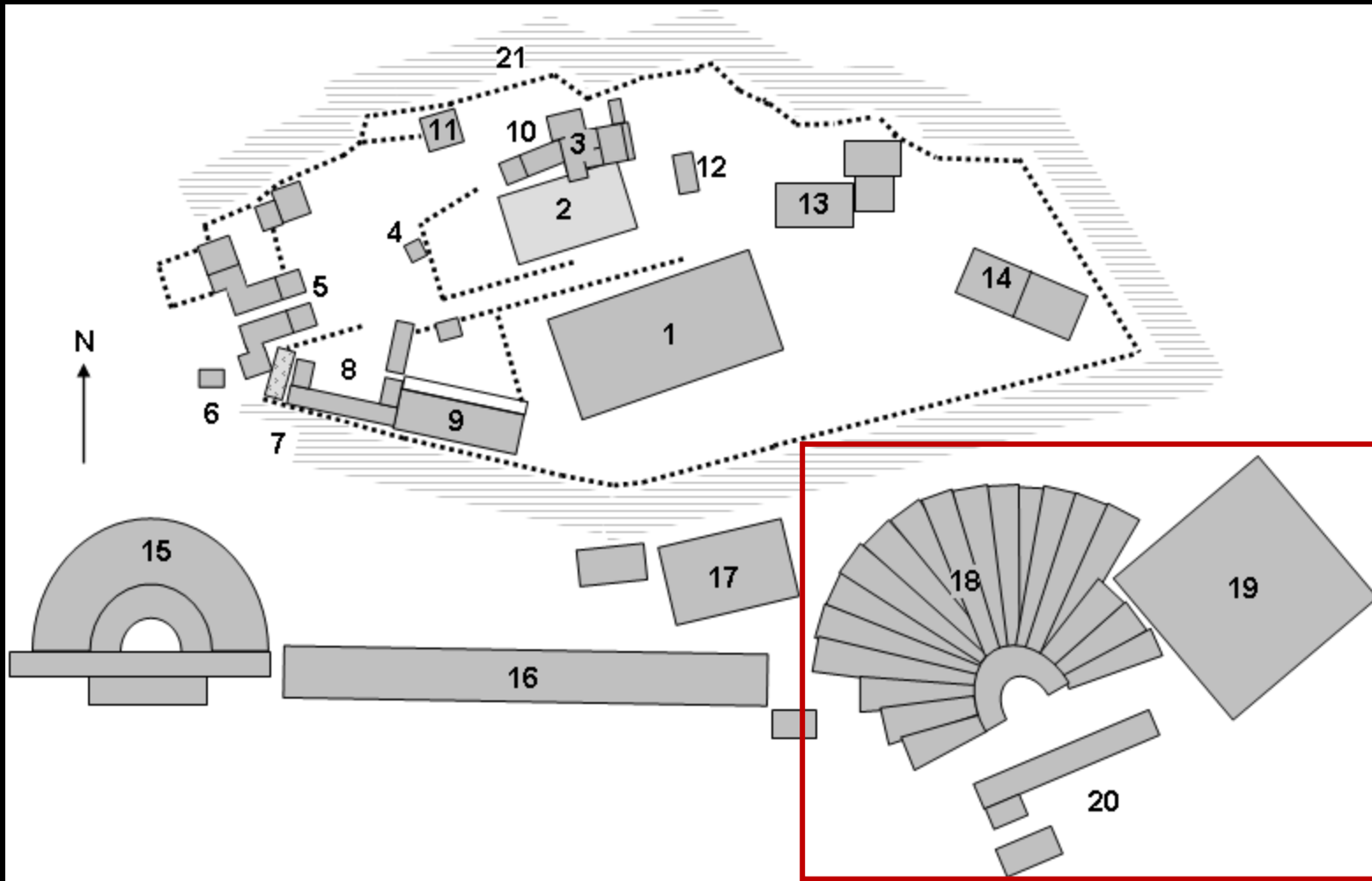
Condições de produção e de recepção

“Trata-se, em termos amplos, de todas aquelas condições que o criador de uma obra precisa preencher se ele pretende ter sucesso com seu público ou mesmo se quer despertar algum tipo de interesse. O artista nunca cria sem consideração das condições de recepção. Sua produção é, portanto, determinada por sua consciência permanente de uma situação de recepção normatizada de forma muito concreta. Essa situação é a condicionante prévia de sua obra. Em razão disso, precisamos recuperar essa situação para compreender a obra.”

(J. LATACZ. *Einführung in die griechische Tragödie* [1993]. 2.ed. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003, p. 19.)

1.1. Condicionantes do espaço

A acrópole de Atenas



1. Pártenon
2. Templo antigo de Atenas
3. Erechteum
4. Estátua de Atena Promachos
5. Propylaea
6. Templo de Atena Niké
7. Eleusinion
8. Brauroneion
9. Chalkotheke
10. Pandroseion
11. Arrephorion
12. Altar de Atena
13. Santuário de Zeus Polieu
14. Santuário de Pândion
15. Odeão de Herodes Ático
16. Estoa de Eumenes
17. Asclepeion
18. Teatro de Dioniso Eleutero
19. Odeão de Péricles
20. Temenos de Dioniso Eleutero

Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Acropolis_of_Athens

Vista do teatro e do santuário de Dioniso



O teatro de Epidauro (360 a.C.)



<https://www.youtube.com/watch?v=2CVO9Vd067U>

O teatro de Dioniso em Atenas (s. V a.C.)



Maquete do Museu do Teatro de Munique, Alemanha
Disponível em: <https://ancienttheatrearchive.com/theatre/athens-dionysos/>

1.2. Condicionantes da ocasião

“Associa-se estreitamente com a primeira componente – a condicionante espacial – uma segunda componente – a condicionante de ocasião. O *théatron* ao Sul da Acrópole não é um teatro de variedades. Ele também não é um local de divertimento, ao menos não originariamente. Ele é antes parte de um complexo cultural, e o que lá acontece é, portanto, parte de um evento cultural. O culto dentro do qual se encontram o local e os eventos é o culto do deus *Dioniso*. Como ocorre com todos os outros deuses gregos, para esse deus são realizados festivais em feriados determinados. É nos quadros desses festivais que ocorriam as performances teatrais. A ocasião da tragédia são portanto os festivais de Dioniso.”

(J. LATACZ. *Einführung in die griechische Tragödie* [1993]. 2.ed. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003, p. 22.)

“Na Ática, de onde devemos partir, celebravam-se festivais de Dioniso em cinco distintas datas do ano. Cada uma dessas cinco festas tinha um caráter próprio; nós também podemos dizer, para deixar o assunto mais tangível: cada um desses cinco festivais realçava um aspecto do deus Dioniso, assim como nossas festas cristãs, especialmente Páscoa, Pentecostes, Natal, cada uma enfatiza determinados aspectos do mesmo deus e por isso cada uma tem um caráter festivo específico. [...] Apenas em *duas* das cinco festas áticas de Dioniso eram usuais as performances teatrais, a saber: eram partes das celebrações (1) nas *Leneias*; (2) nas *Grandes Dionisiacas*. As *Leneias* eram festejadas todo ano em janeiro (em ático *Lenaion*, Ἀθηναίων), e as *Grandes Dionisiacas*, no fim de março e começo de abril [mês *Elaphebolión*]. Apenas nessas duas datas as performances ocorriam. Os poetas trágicos – como os cômicos – escreviam, assim, suas peças apenas para essas datas, *eles estavam vinculados a essa ocasião.*”

(J. LATACZ. *Einführung in die griechische Tragödie* [1993]. 2.ed. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003, p. 23.)

As festas dionisiacas em Atenas

Antistérias	11, 12 e 13 Anthesteriόν (fevereiro/março)	Celebração mais antiga – Dioniso exclusivamente como deus do veio e da fertilidade agrícola
Leneias	Três dias no meio do mês Gameliόν (janeiro/fevereiro)	Λήναιαι (= ménades, bacantes): festa das mulheres que dançam – rituais orgiásticos-extáticos; desde época arcaica na ágora, onde havia uma ὄρχηστρα Disputas dramáticas oficiais (comédias, depois poucas tragédias) a partir de 442 a.C.
Grandes Dionisiacas (ou Urbanas)	9 a 13 Elapheboliόν (março/abril)	Introduzidas por Pisístrato (560-528), segundo o modelo das Pequenas Dionisiacas.
Pequenas Dionisiacas (ou Rurais)	5 Poseidón (dezembro/janeiro), mas variações dos diferentes demos	Festa no campo, centrada no culto à fertilidade (procissão fálica); previam frequentemente reencenação de peças das Grandes Dionisiacas de anos anteriores.
Oscofórias	Pyanepsiόν (outubro/novembro)	Festa do vinho

Festas com representações miméticas

Estrutura das Grandes Dionisiacas

I.	(provavelmente) 8. Elaphebolión	Pro-ágon ('Prévia') (desde c. 444 a.C. no odeão de Péricles)
II.	9. Elaphebolión	Jovens rapazes coletam a antiga estátua de Dioniso (βρέτας) no 'pequeno templo' na rua em direção à cidade de Eleutherae, fora dos muros da cidade, coroam-na com hera e, com uma procissão de tochas, levam-na de volta para o templo na cidade (reatualização do ato fundador da festa, quando a estátua é oferecida a Atenas).
III.	10. Elaphebolión (1º dia do festival)	<p>a. Pompé (procissão celebrativa), que começa no Dýpilon (principal portão da cidade) e termina diante do espaço de culto de Dioniso (cf. Aristoph. <i>Acharn.</i> 240ss);</p> <p>b. Competição de ditirambos no tetro de Dioniso (dez coros de homens e dez coros de meninos de 50 cantores cada); – desde 508 a.C.</p> <p>c. Autorrepresentação política de Atenas no teatro (apresentação de condecorações, mostra de excedentes de tributos, etc.);</p> <p>d. κῶμος = exuberante agitação festiva</p>
		<i>normal</i> <i>(provavelmente) durante a Guerra do Peloponeso</i>
IV.	11. Elaphebolión (2º dia do festival)	5 comédias (por 5 comediógrafos) – 3 tragédias, 1 drama satírico + 1 comédia desde 486 a.C.
V.	12. Elaphebolión (3º dia do festival)	3 tragédias, 1 drama satírico [= tetralogia] 3 tragédias, 1 drama satírico + 1 comédia
VI.	13. Elaphebolión (4º dia do festival)	3 tragédias, 1 drama satírico [= tetralogia] 3 tragédias, 1 drama satírico + 1 comédia
VII.	14. Elaphebolión (5º dia do festival)	3 tragédias, 1 drama satírico [= tetralogia] Atribuição de um prêmio por um júri (dez juízes de premiação – 1 por filia – escrevem seu juízo em uma tabuinha; o arconte provê cinco tabuinhas)
VIII.	(provavelmente) 16. Elaphebolión	Prestação de contas de todos os organizadores do festival diante da Ekklesia = Assembleia popular. Julgamento das ofensas jurídicas durante os dias festivos.

Arist.Ach.241-279 (cf., ainda, Athen.14.621d/f)

Δικαιόπολις

εὐφημεῖτε, εὐφημεῖτε.

προῖτω σ' τὸ πρόσθεν ὀλίγον ἢ κληφόρος:

ὁ Ξανθίας τὸν φαλλὸν ὀρθὸν στησάτω.

κατάθου τὸ κανοῦν ὧ θυγάτερ, ἵν' ἀπαρξώμεθα.

Θυγάτηρ

245 ὦ μῆτερ ἀνάδος δεῦρο τὴν ἐτνήρουσιν,

ἵν' ἔτνος καταχέω τοῦλατῆρος τουτουί.

Δικαιόπολις

καὶ μὴν καλὸν γ' ἔστ': ὦ Διόνυσε δέσποτα

κεχαρισμένως σοι τήνδε τὴν πομπὴν ἐμὲ

πέμφαντα καὶ θύσαντα μετὰ τῶν οἰκετῶν

250 ἀγαγεῖν τυχηρῶς τὰ κατ' ἀγροῦς Διονύσια,

στρατιᾶς ἀπαλλαχθέντα: τὰς σπονδὰς δέ μοι

καλῶς ζυνευγεῖν τὰς τριακοντούτιδας.

ἄγ' ὦ θυγάτερ ὅπως τὸ κανοῦν καλῆ καλῶς

οἴσεις βλέπουσα θυμβροφάγον. ὡς μακάριος

255 ὅστις σ' ὀπύσει κἀνποιήσεται γαλᾶς

σοῦ μηδὲν ἤττους βδεῖν, ἐπειδὰν ὀρθρος ᾗ.

Diceópolis

Bendize! Bendize!

Que prossiga um pouco adiante a portadora do cesto e que Xântias levante direito o falo.

Deposita o cesto, ó filha, a fim de começarmos.

Filha

Ó mãe, passa-me aqui a concha de caldo,

a fim de que eu espalhe caldo sobre este bolo aqui.

Diceópolis

Assim está bom! Ó senhor Dioniso,

agraciadamente nessa procissão para ti, eu,

realizando-a e fazendo sacrifícios com os de casa,

lidero afortunadamente as Dionísias Rurais,

liberado do serviço militar: para que meus tratados de paz

de trinta anos resistam bem.

Traze o cesto, ó filha, bela, de modo que belamente

o carregues fazendo cara bo. Quão bem-aventurado

é aquele que se casar contigo e te fizer coaxar com nada menos

do que uma fuinha, assim que já for de manhã cedo.



πρόβαινε, κὰν τῶχλω φυλάττεσθαι σφόδρα
μή τις λαθῶν σου περιτράγη τὰ χρυσία.
ὦ Ξανθία, σφῶν δ' ἐστὶν ὀρθὸς ἐκτέος
260 ὁ φαλλὸς ἐξόπισθε τῆς κληφόρου:
ἐγὼ δ' ἀκολουθῶν ἄσομαι τὸ φαλλικόν:
σὺ δ' ὦ γύναι θεῶ μ' ἀπὸ τοῦ τέγους. πρόβα.
Φαλῆς ἔταϊρε Βακχίου
ζύγωμε νυκτοπεριπλάνητε
265 μοιχὲ παιδεραστά,
ἔγω σ' ἔπει προσεῖπον ἐς
τὸν δῆμον ἐλθὼν ἄσμενος,
σπονδὰς ποιησάμενος ἐμαυτῶ,
πραγμάτων τε καὶ μαχῶν
270 καὶ Λαμάχων ἀπαλλαγείς.
πολλῶ γὰρ ἐσθ' ἥδιον, ὦ Φαλῆς Φαλῆς,
κλέπτουσαν εὐρόνθ' ὠριανὴν ὑληφόρον
τὴν Στρουμοδώρου Θραῖτταν ἐκ τοῦ Φελλέως
μέσην λαβόντ' ἄρα ντα καταβαλόντα
275 καταγιγαρτίσ' ὦ
Φαλῆς Φαλῆς.
ἐὰν μεθ' ἡμῶν ζυμπίης, ἐκ κραιπάλης
ἔωθεν εἰρήνης ῥοφήσει τρύβλιον:

Prossegue e toma muito cuidado para que na multidão
ninguém te surrupie, roubando-te as joias.
Ó Xântias, deve ser segurado direito por ti
o falo, atrás da portadora do cesto –
eu, seguindo, cantarei o canto fálico:
tu, ó mulher, observa-me do alto do telhado. Avante!
– Ó Falê, companheiro de Baco,
pândego boturno vagabundo,
adúltero amante de jovens,
no sexto ano te conclamo
vindo para a comunidade, feliz,
depois de ter firmado tratados de paz em meu nome,
liberado de trabalhos
e de lutas e de Lámacos!
Pois quão mais doce é, Ó Falê – Falê –,
encontrar na flor da idade Tratta, [serva] de Estrimodoro,
roubando lenha do monte Feleu,
pegá-la pela cintura, levantá-la, colocá-la no chão
e chupar até o caroço, ó
Falê – Falê.
Se conosco beberes, durante a bebedeira,
desde a madrugada secarás o cálice da paz.

(Trad. Rafael Guimarães Tavares da Silva)

1.3. Condicionantes da competição

“A terceira componente da situação de recepção é, por sua vez, uma consequência da segunda componente, ou seja, a condicionante da ocasião e o caráter festivo resultante da tragédia. Chamamos esse terceiro componente de condicionante competitiva. A natureza competitiva se deve ao fato de que os festivais de Dioniso, nos quais ocorriam as apresentações teatrais, eram festivais estatais e, conseqüentemente, pelo menos desde a segunda metade do século VI, estavam sujeitos à administração e à organização do Estado. Como era uma honra especial para um poeta contribuir com uma peça para um festival estatal e, conseqüentemente, também uma fonte de lucro material, a oferta de peças logo excedeu a demanda. Isso resultou na necessidade de seleção. No decorrer do século VI, a administração do festival estatal começou a organizar as apresentações teatrais como parte do festival de acordo com certas regras de seleção como uma competição, um *agón* (ἀγών) [desde 534 a.C.]. No caso das tragédias, apenas três poetas – aparentemente após uma pré-seleção rigorosa – eram admitidos na apresentação e, portanto, na seleção final.”

(J. LATACZ. *Einführung in die griechische Tragödie* [1993]. 2.ed. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003, p. 25.)

1.4. Condicionantes dos meios (o instrumental da tragédia)

“No século V a.C., os tragediógrafos tinham aproximadamente os seguintes meios à sua disposição:

“1. recursos materiais

(a) Espaço cênico:

(aa) a área de execução da orquestra (ὄρχηστρα = ‘pista de dança’) (naquela época provavelmente ainda quadrada ou trapezoidal [Pöhlmann 1981; Froning 2002, 41]; no século IV, em forma de U ou circular), na qual sobretudo o coro se apresentava;

(ab) o edifício do cenário nos fundos, que fechava a orquestra na parte de trás, com portas (provavelmente apenas uma no centro, em princípio, e a partir de 430, três) e com um teto plano, no qual figuras dos deuses (θεοί, *theoi*) podiam aparecer e falar (θεολογεῖον, *theo-logeion*): a *Skené* (σκηνή = ‘tenda, cabana’);

(ac) a faixa retangular estreita e alongada entre a *skené* e a orquestra, na qual os atores individuais costumavam se apresentar e falar (a menos que atuassem junto com o coro na orquestra): o *logeion* (no decorrer do tempo, o *logeion* foi um pouco elevado: somente isso corresponde ao nosso ‘palco’);

(ad) as duas entradas laterais do teatro entre o **auditório** (*theatron*) e a *skené*: por elas, os membros do coro passavam pelo público e entravam na orquestra: os *párodoi*, pronunciado *párhodoi* (πάροδοι = ‘passagens’);

- “(b) os **instrumentos musicais** (especialmente flautas, mas também instrumentos de corda);
- (c) os **figurinos**, inclusive as **máscaras**;
- (d) os **adereços**;
- (e) a **skenographía** (σκηνογραφία = ‘pintura da cabana’), ou seja, o que chamamos de ‘pintura de palco’ (introduzida por Sófocles como uma indicação do cenário);
- [(f) as máquinas (*mekhané, ekkykléma*);]

A esses recursos *materiais*, somavam-se como segundo grupo principal de recursos os

2. recursos de pessoal

(a) os atores

(aa) membros do coro = ‘**coreutas**’ (*χορευταί* = propriamente, dançarinos) (originalmente 12, desde Sófocles 15);

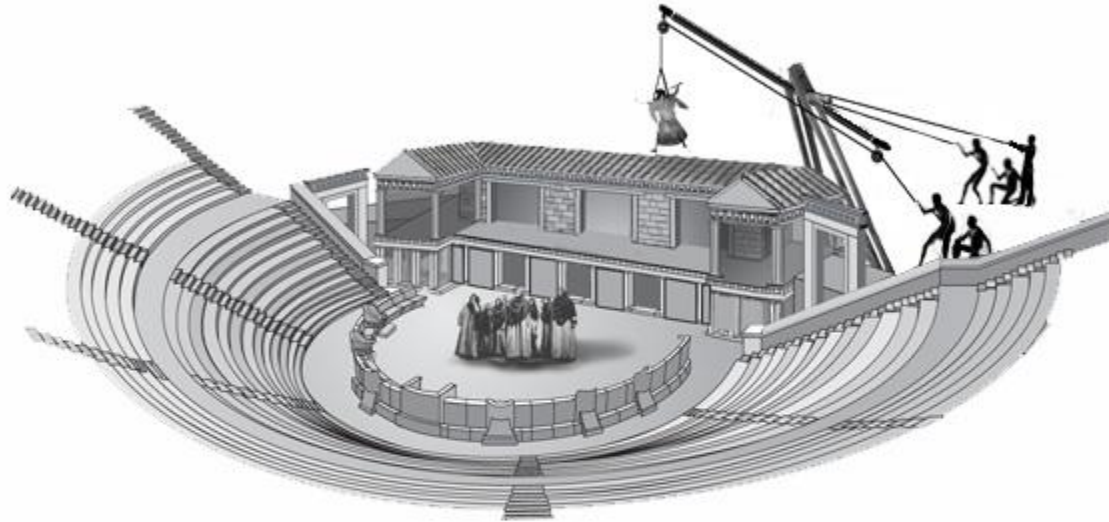
(ab) **atores** individuais (desde Ésquilo 2, desde Sófocles 3);

(ac) ocasionalmente, atores mudos (**estatistas**): *kophá prósofa* (*κωφὰ πρόσωπα* = ‘personagens mudas’);

(b) os **músicos**.”

(J. LATACZ. *Einführung in die griechische Tragödie* [1993]. 2.ed. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003, p. 27-29.)

deus ex machina



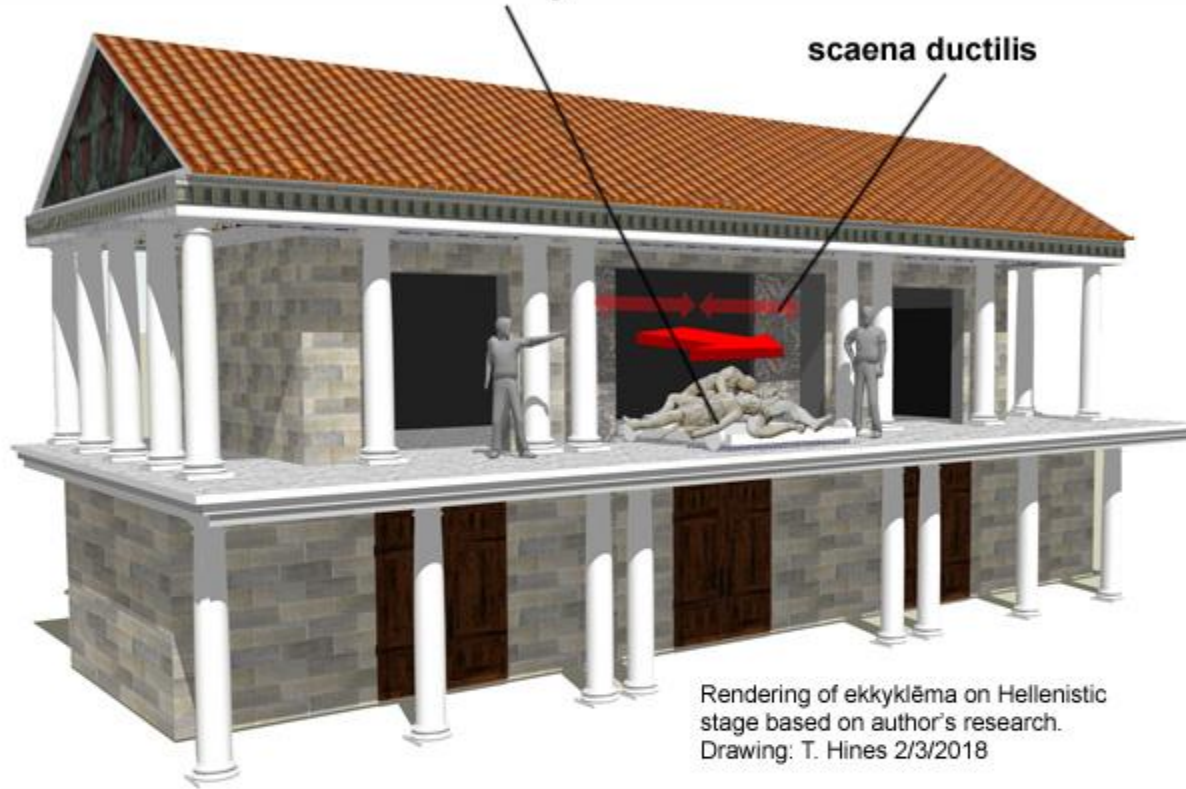
Fanciful concept rendering of *deus ex machina* in use. Crane design and position speculative - no records exist. Bieber suggests crane may have been mounted on or under roof. Drawing: T. Hines

deus ex machina, Latin: deus ex machina: DEH-oos ex MA-kee-na
Greek: ('ὀπὸ μηχανῆς θεός'): AH-po may-ka-NAYS THEH-os: (Latin: literally "God from machine"). A Greek theatre convention where a deity is flown to the stage from above or raised from below using a machine, (mēchanē), to solve a problem. A contrived solution to remedy an apparently insoluble plot issue. Convention from 5th century BCE playwrights Aeschylus, Sophocles, and Euripides and described by Aristotle (*Poetics*) and Pollus (*Onomasticon*). Various Greek and Roman crane machines are described by Vitruvius (*De Architectura*), none are specific to the theatre.



Re-creation of Greek mēchanē (crane) found at Valley of the Temples, Agrigento, Sicily. Photo: T. Hines 2019

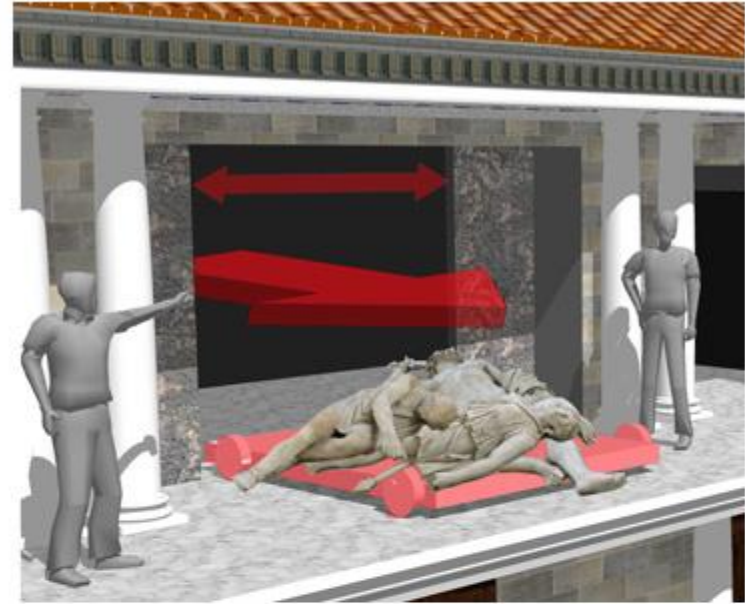
ekkyklēma



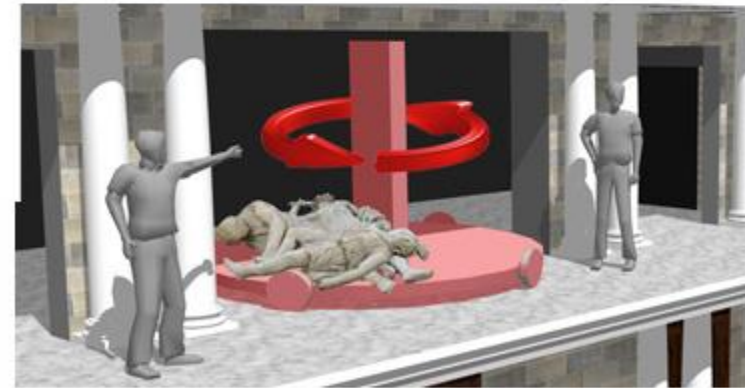
scaena ductilis

Rendering of ekkyklēma on Hellenistic stage based on author's research.
Drawing: T. Hines 2/3/2018

ekkyklēma (ἐκκύκλημα) - ek-KICK-lay-ma: (Greek: "roll-out machine"). Moving platform used in Greek performances for revealing or changing scenes. A wheeled platform or cart, housed within the skēnē and used to bring interior scenes into view; reveal the result of an "out of view" action, e.g. the murder of Agamemnon. According to Bieber, the ekkyklēma was introduced in 5th century BCE Greece; could be square, semi-circular, or round; may have revolved on a pivot, and may have been used in conjunction with moving screens (scaena ductilis).



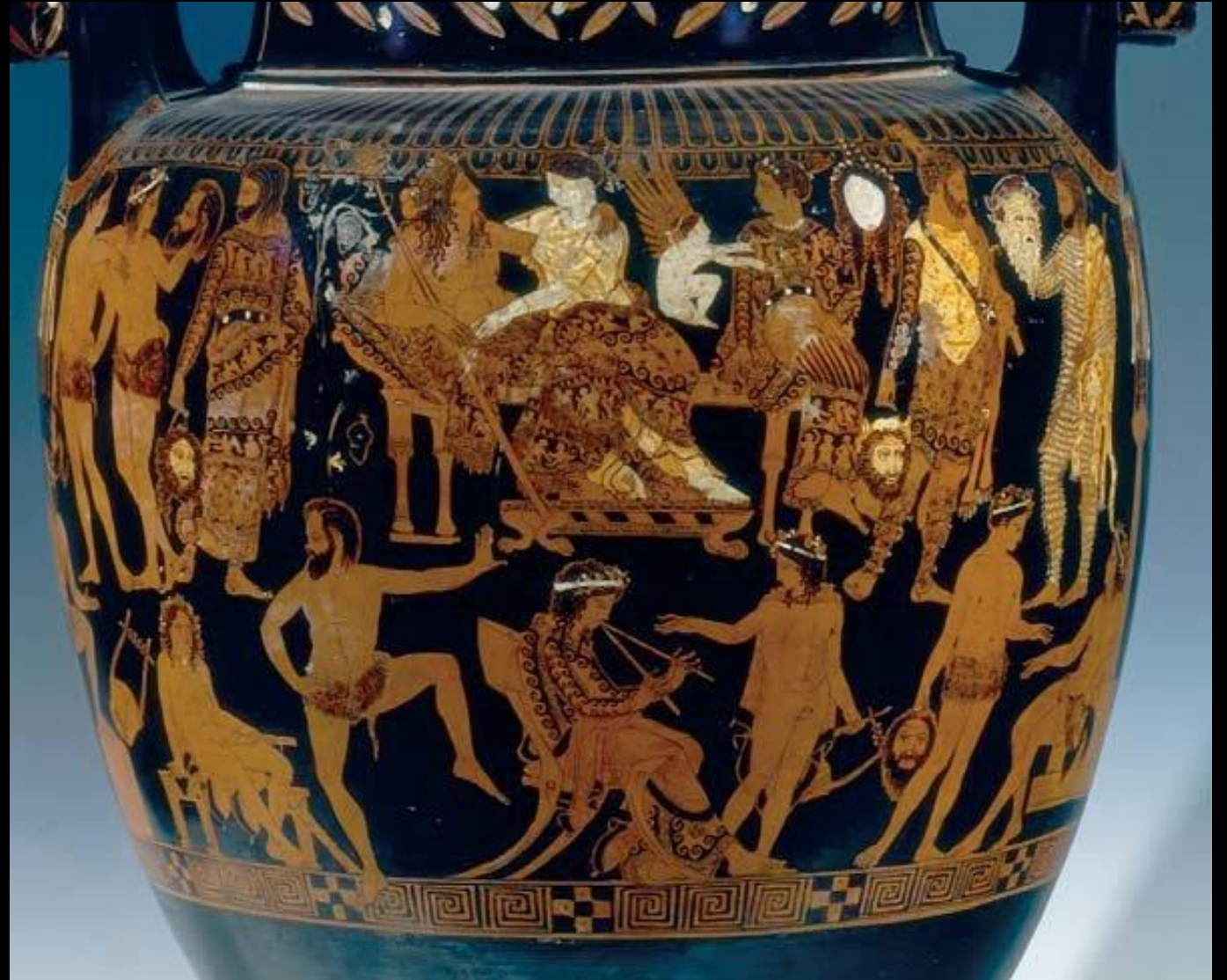
Wagon ekkyklēma: shutters (scaena ductilis) parting to allow a wagon ekkyklēma to roll forward.

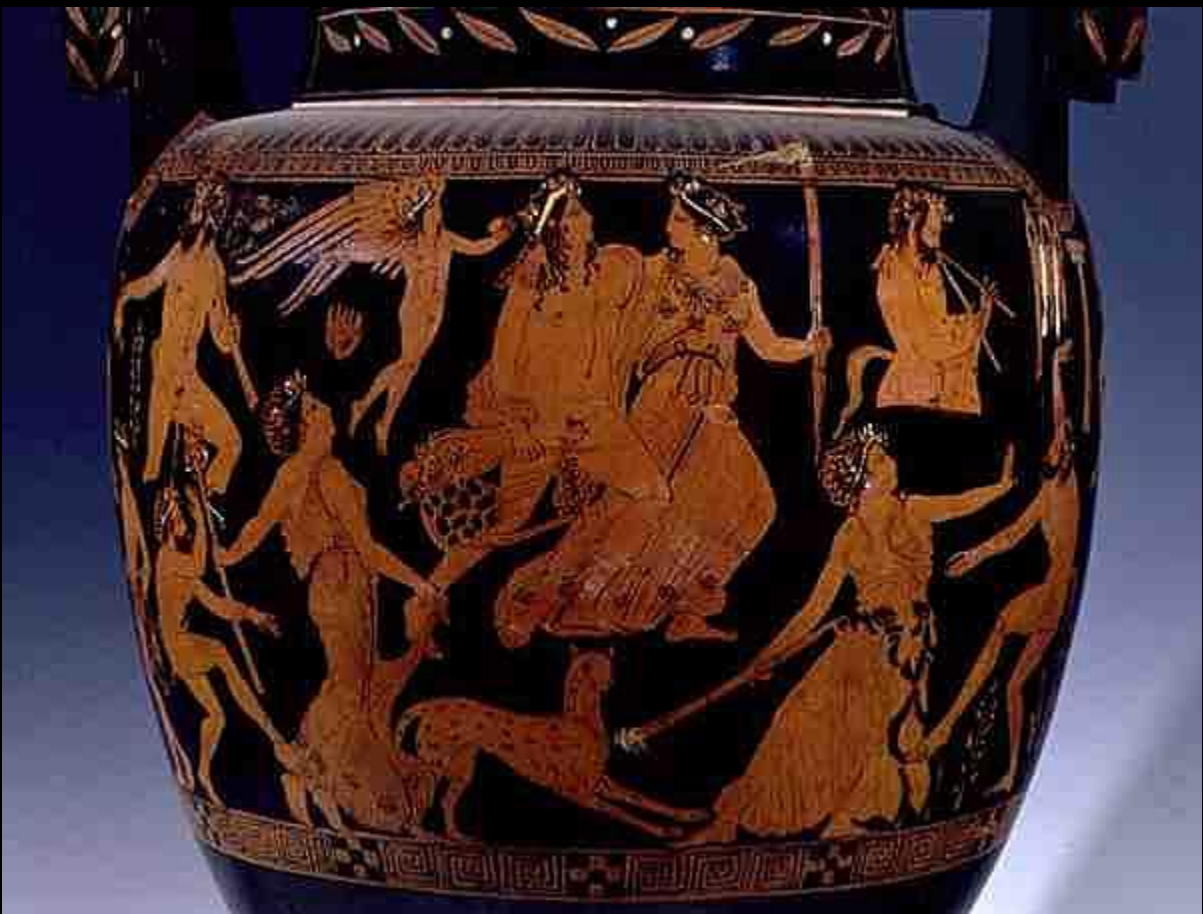


Revolving ekkyklēma: turntable employed to reveal *mise en scene*.

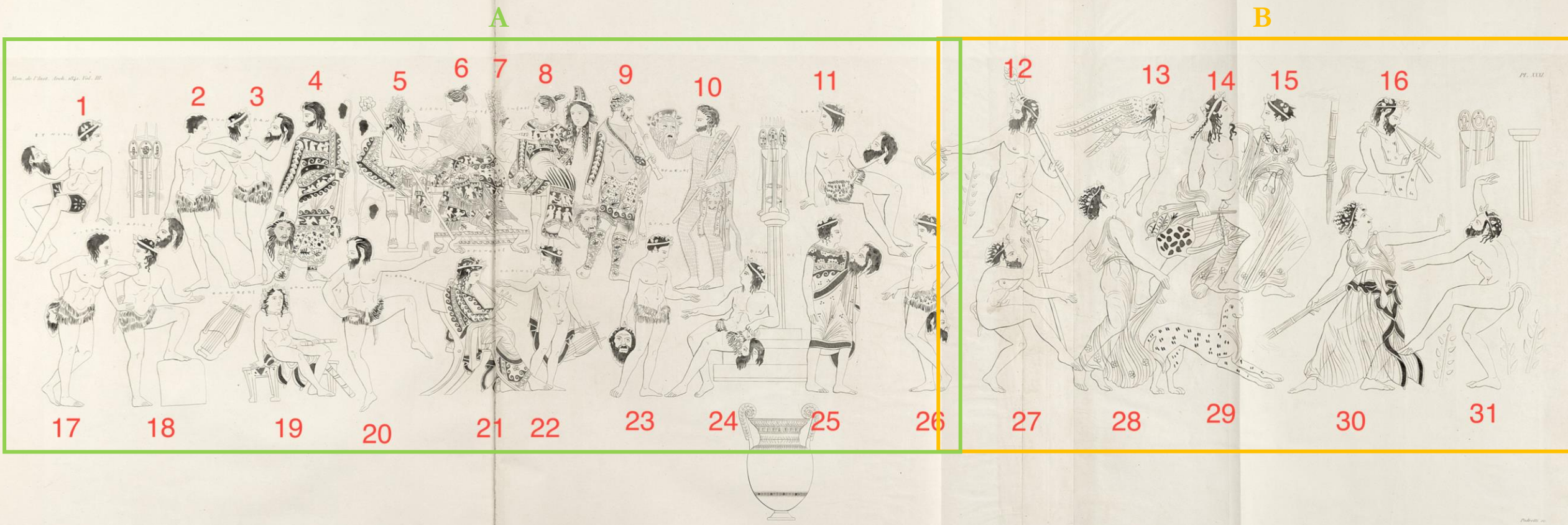


Vaso de Pronomo (cratera com volutas), com membros do coro em torno de Ariadne e Dioniso em um *kliné* (figuras vermelhas, c. 400, Ática, Nápoles, Museo Nazionale Archeologico)









5: Dioniso
 6 : Ariadne?
 7: Himeros
 9: Paposileno
 10: Heracles
 19: Demetrio

21: Pronomos (*auletes*)
 22: Carino (corego?)
 1 (Eunico), 2 (Evagon), 3 (Doroteu), 11 (Calias),
 17 (Nicomaco) 18 (Carias), 20 (Nicolau), 23
 (Dion), 24 (Filino), 26: jovens com vestes falicas e
 (fora 2, 17 e 20) coroas e tiaras

13: Eros
 14: Dioniso
 15: Ariadne?
 28 e 30: menades
 12, 16, 27 e 31: satiros
 29: pantera

THE
PRONOMOS
VASE
AND ITS CONTEXT



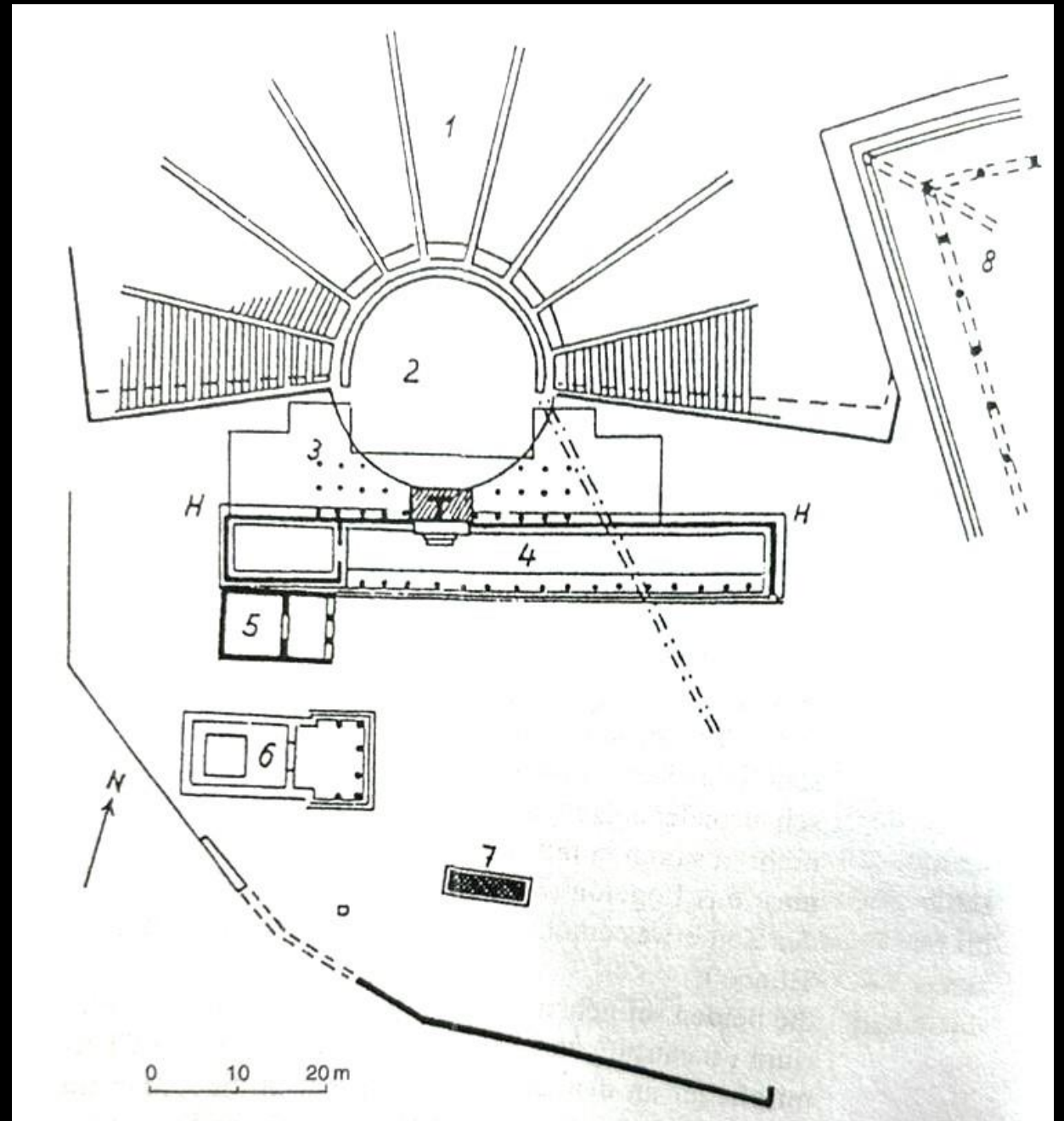
EDITED BY
OLIVER TAPLIN & ROSIE WYLES

OXFORD

Temenos de Dioniso Eleutero

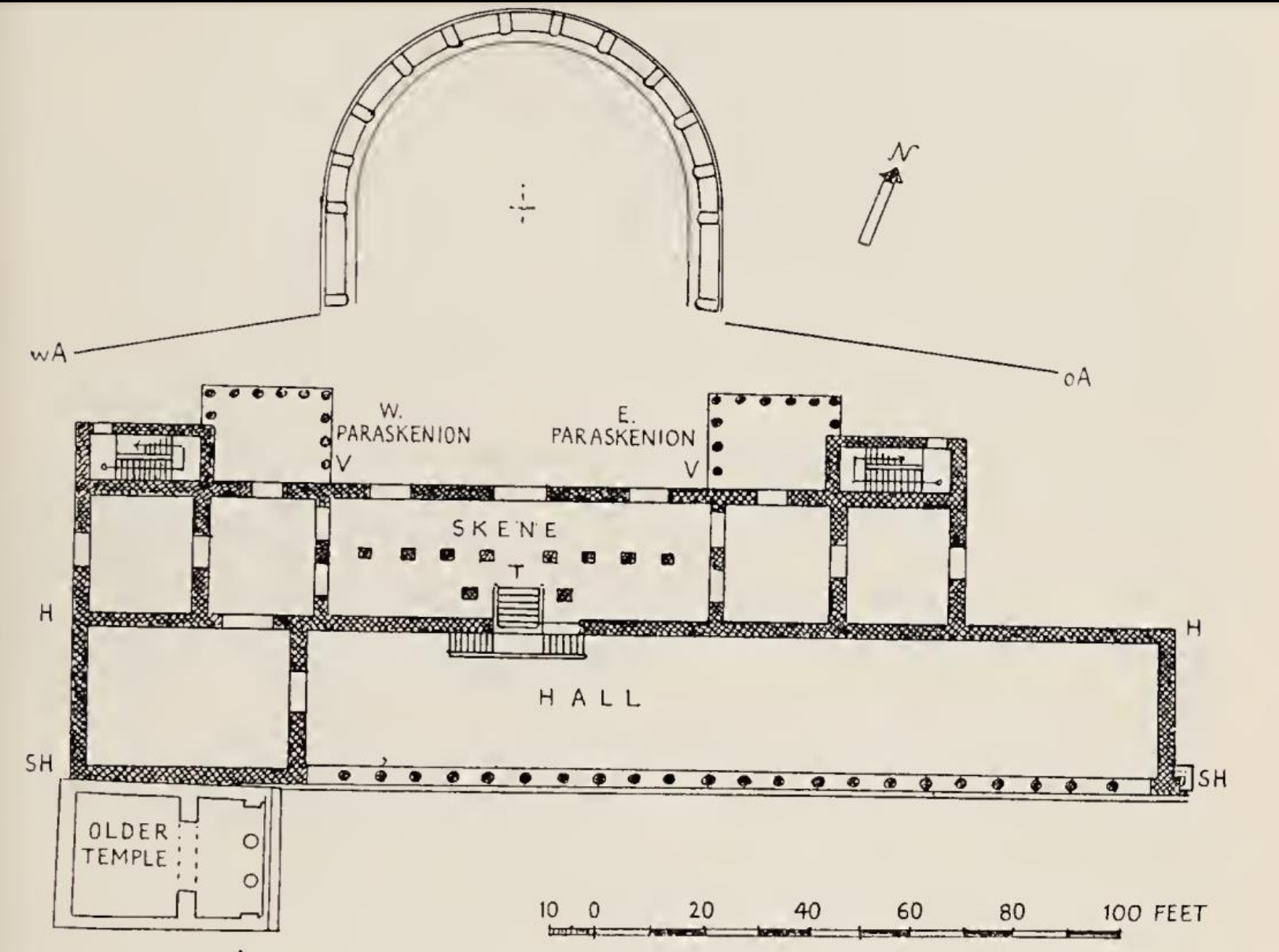
1. Théatron
2. Orquestra
3. Skené
4. Galerias
5. Templo antigo
6. Templo novo
7. Altar
8. Odeão de Péricles

H - H. Parede de brecha com buracos de poste - pontos: mais postes (adicionados)
T. Plataforma de brecha – as escadas do saguão (4) para a plataforma T são muito duvidosas.



(J. LATACZ. *Einführung in die griechische Tragödie* [1993]. 2.ed. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003, p. 28.)

O teatro de Licurgo (s. IV a.C.)



(A. W. PICKARD-CAMBRIDGE. *The Theatre of Dionysus in Athens*. Oxford: Clarendon Press, 1946, p. 155.)

2. Surgimento da tragédia

A origem da tragédia segundo Aristóteles

τὸ μὲν οὖν ἐπισιοπεῖν εἰ ἄρα ἔχει ἤδη ἡ τραγωδία τοῖς εἶδεσιν ἰκανῶς ἢ οὐ, αὐτὸ τε καθ' αὐτὸ κρῖναι καὶ πρὸς τὰ θέατρα, ἄλλος λόγος. γενομένη δ' οὖν ἀπ' ἀρχῆς [10] αὐτοσχεδιαστικῆς—καὶ αὐτὴ καὶ ἡ κωμωδία, καὶ ἡ μὲν ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, ἡ δὲ ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικὰ ἃ ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα—κατὰ μικρὸν ηὔξηθη προαγόντων ὅσον ἐγίγνετο φανερὸν αὐτῆς: καὶ πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἡ [15] τραγωδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν.

καὶ τὸ τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος ἤγαγε καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἠλάττωσε καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστεῖν παρεσιεύασεν:

Qualquer que seja seu estado atual, a própria tragédia e a comédia surgiram de um primeiro motivo improvisado: a primeira provém daqueles que conduziam o ditirambo; a outra, dos que conduziam os cantos fálicos, composições ainda hoje muito estimadas em nossas cidades. A tragédia se desenvolveu pouco a pouco, à medida que progredia cada uma das partes que nela se manifestavam. E após muitas transformações ocorridas, ela se fixou justo quando atingiu sua natureza própria.

Ésquilo foi o primeiro a elevar o número de atores de um para dois; ele diminuiu as partes relativas ao uso do coro e tornou o diálogo (logos) apto a desempenhar o papel de protagonista.



τρεις δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς.
ἔτι δὲ τὸ μέγεθος: ἐν **μικρῶν μύθων**
καὶ [20] **λέξεως γελοίας** διὰ τὸ ἐν
σατυρικοῦ μεταβαλεῖν ὄψε
ἀπεσεμνύνη, τὸ τε μέτρον ἐν
τετραμέτρου ἰαμβεῖον ἐγένετο. τὸ μὲν
γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο διὰ
τὸ σατυρικὴν καὶ ὀρχηστικωτέραν
εἶναι τὴν ποίησιν, λέξεως δὲ γενομένης
αὐτῆ ἢ φύσις τὸ οἰκτεῖον μέτρον εὔρε:
μάλιστα γὰρ [25] λεκτικὸν τῶν μέτρων
τὸ ἰαμβεῖον ἐστίν: σημεῖον δὲ τούτου,
πλεῖστα γὰρ ἰαμβεῖα λέγομεν ἐν τῇ
διαλέκτῳ τῇ πρὸς ἀλλήλους, ἑξάμετρα
δὲ ὀλίγαις καὶ ἐμβαίνοντες τῆς
λεκτικῆς ἀρμονίας.
(Ar.Poet.1449a)

Sófocles elevou para três o número de atores e introduziu a cenografia. Com isso, incrementou sua extensão, deixando de lado as histórias breves e a elocução cômica provinda do elemento satírico, a tragédia se transformou, atingindo, como tempo, uma forma mais elaborada, e a métrica passou do tetrâmetro ao iâmbico. De fato, a princípio faziam uso do tetrâmetro porque a forma da composição era, como a satírica, mais associada à dança, mas, quando o diálogo foi introduzido, a própria natureza da tragédia revelou qual era a métrica apropriada; pois, de todas as métricas, a mais apropriada à fala é a iâmbica. Prova disso é que utilizamos, na fala, à medida que conversamos uns com os outros, muitos trímetros iâmbicos; enquanto os hexâmetros raramente, e apenas quando nos afastamos do registro de fala coloquial.


(Trad. Paulo Pinheiro, modificada)

“49a 10-11: Notavelmente, e em uma certa tensão com o quanto anteriormente afirmado, Aristóteles não deriva a tragédia da épica e a comédia da poesia iâmbica, mas atrela ambas a formas líricas corais.”

“49a 15-31: A seção a seguir lista – sem a pretensão de ser exaustivo, cf. 49a 30-31 – as mais importantes μεταβολαί/mudanças na tragédia do ponto de vista de Aristóteles até a realização de sua ‘essência’: as mudanças nos recursos externos (número de atores, pintura do palco), a dimensão da matéria, a λέξις/estilo de discurso e a métrica, bem como o número de *epeisodia*.”

“49a 19-21: caracterização de que a tragédia desenvolveu sua própria grandeza – pode-se acrescentar: por meio das expansões feitas por Ésquilo e Sófocles, como mencionado acima – a partir de pequenas histórias/enredos (pode-se ver nisso a transição, descrita de forma abstrata, de trilogias de conteúdo, em que cada peça individual representa apenas um episódio de um contexto maior, para peças individuais independentes, como oferecido pelas tragédias sofoclianas).”

“49a 19-21: Se considerarmos tudo isso, Aristóteles postularia uma pré-forma de tragédia, que teria algo de satírico em sua linguagem (e conteúdo?). O filósofo aristotélico Camaleão (F 38 Wehrli de Photios, Lex. O 618 = TrGF 1 T 18, ‘Sobre Téspis’) parece propor isso com mais clareza, ao descrever um primeiro estágio de competição nos festivais de Dioniso, em que se participava do agon com satyrika e só depois se passou a compor tragédias (τὸ πρόσθεν εἰς Διόνυσον γράφοντες τούτοις ἠγωνίζοντο, ἅπερ καὶ Σατυρικά ἐλέγετο· ὕστερον δὲ μεταβάντες εἰς τὸ τραγωδίας γράφειν κατὰ μικρὸν εἰς μύθους καὶ ἱστορίας ἐτρέπησαν ... ‘Anteriormente, eles escreviam (peças) sobre Dioniso e entravam na competição com elas, também chamadas satyrika. Mais tarde, passaram a escrever tragédias e foram levados a tratar mitos e eventos históricos.’).”



“49a 19-21: σατυρικός denota o ‘semelhante ao sátiro’ (em Platão, Symp. 221e, no sentido de uma semelhança fenomenológica), τὸ σατυρικόν pode significar ‘o drama satírico’ (Xen. Symp. 4,19). Assim, é óbvio assumir o significado básico ‘semelhante ao sátiro’ aqui (essas são as duas únicas ocorrências da palavra no Corpus Aristotelicum), ou seja, a palavra estabelece uma semelhança. Essa semelhança (ver Seitz 2013, cf. Scullion 2005, 27-28), não a identidade, é o que Aristóteles quer expressar. [...] ‘Semelhante ao sátiro’ significa provavelmente nesse contexto: enredo simples (de ‘pequenos’ mitos ou ‘histórias’/tramas), movimento, parcialmente improvisações, o que levou a uma linguagem desprovida de unidade (que também pode ser classificada como λέξις γελοία devido à falta de unidade). A proto-tragédia era, portanto, semelhante em alguns aspectos à forma do drama satírico (que, como gênero, é mais novo que a tragédia) – mas isso não precisa ter implicações genéticas: Aristóteles estava, de certa forma, buscando um adjetivo reconhecidamente ‘anacrônico’, mas foi capaz de usá-lo para caracterizar sucintamente as características que queria denotar.”

(M. HOSE. *Aristoteles. Poetik*. Einleitung, Text, Übersetzung, Kommentar: Band I. Berlin/Boston: De Gruyter, 2023, p. 224-231.)

Tesmístio, Orat.26.316d (Aristóteles?)

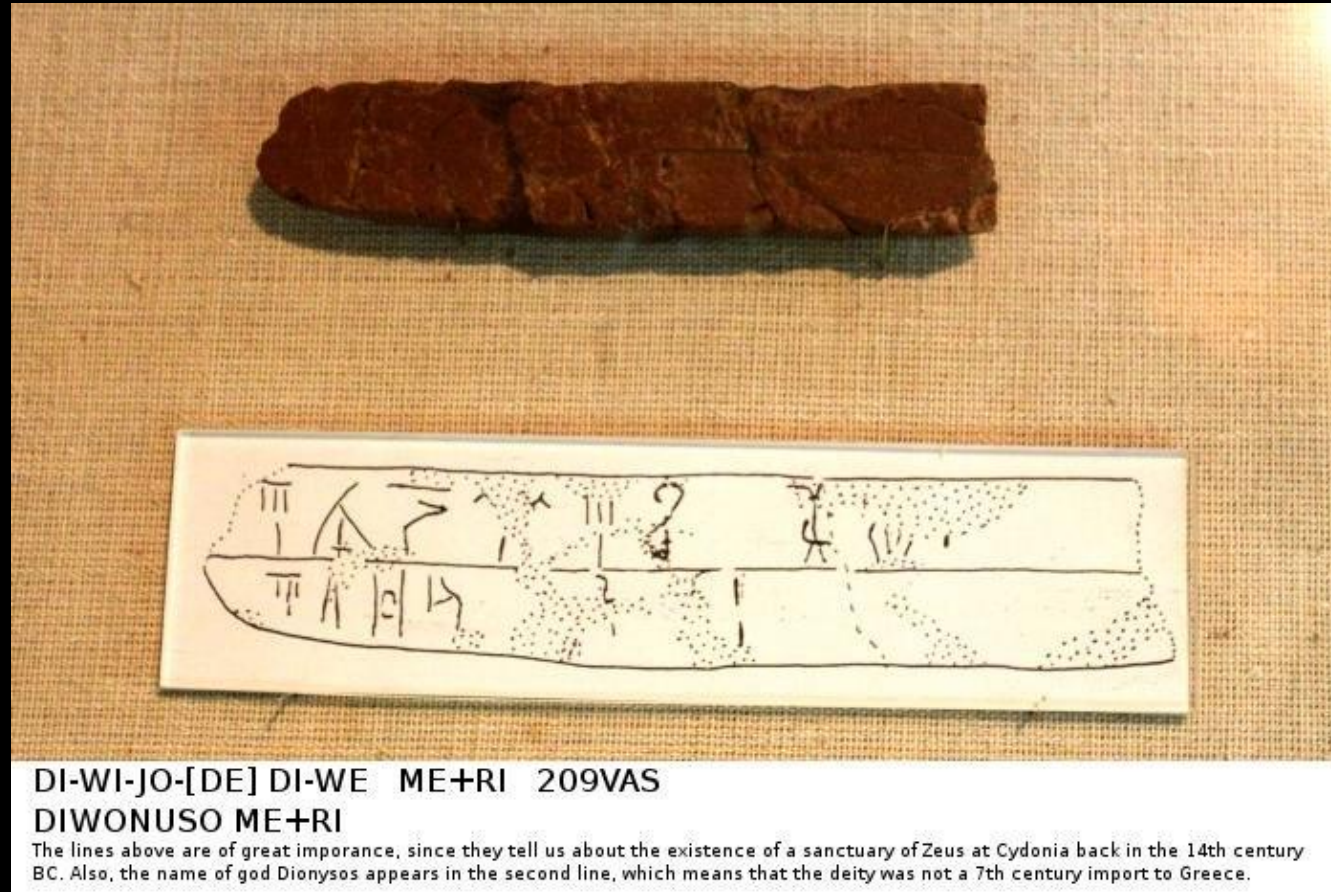
Ἄλλ' αἱ μὲν βάνανσοι τέχνηαι ἰσως καὶ ἀναγκαῖαι
καὶ διὰ τὴν χρεῖαν ἠνέσχοντο τῆς καινονογίας, αἱ δὲ 10
καμψότεραι καὶ ἐπὶ ῥαστώνῃ ὀλόκληροι ἀνεφάνησαν καὶ
ἀρτιμελεῖς ἀθρόως; καὶ τῇ γραφικῇ οὐδὲν ἐπένεγκεν
Ἀπελλῆς οὐδὲ Τίσιπανδρος τῇ κωδίῳα οὐδὲ Τιμόθιος
αἱ τοῖς ἀνλοῖς; ἀλλὰ καὶ ἡ σεμνὴ τραγωδία μετὰ πάσης
ὁμοῦ τῆςσκευῆς καὶ τοῦ χοροῦ καὶ τῶν ὑποκριτῶν 15
παρελήλυθεν εἰς τὸ θέατρον; καὶ οὐ προσέχομεν Ἀρι-
στοτέλει ὅτι τὸ μὲν πρῶτον ὁ χορὸς εἰσιὼν ἦδεν εἰς
τοὺς θεοὺς, Θέσπις δὲ πρόλογόν τε καὶ ῥῆσιν ἐξεῦρεν,
Ἀισχύλος δὲ τρίτον ὑποκριτὴν καὶ ὀκρίβαντας, τὰ δὲ
πλείω ταύτων Σοφοκλέους ἀπελαύσαμεν καὶ Εὐριπίδου. 20

Porém, a tragédia oficial entrou no teatro com todo o equipamento ao mesmo tempo, com o coro e com os atores? E nós não ouvimos Aristóteles ao nos dizer que primeiramente, entrando, o coro cantava para os deuses, que Téspis inventou o prólogo e as partes faladas, Ésquilo ao terceiro [segundo?] ator e as botas de cano alto, e que a maior parte desses [desenvolvimentos ulteriores] foi obra de Sófocles e de Eurípidés?

(G. DINDORFIO. *Themistii orationes ex codice Mediolanensi emendatae*. Lipsiae: C. Knobloch, 1832, p. 382.)

2.1. O deus Dioniso

O deus Dioniso



Disponível em: https://www.thearchaeologist.org/blog/god-dionysus-in-mycenaean-linear-b-script-confirmation-of-dionysus-early-worship-in-mycenaean-greece#google_vignette

Il.18.590-606

ἐν δὲ χορὸν ποίκιλλε περικλυτὸς ἀμφιγυήεις,
τῷ Ἴηελον οἶόν ποτ' ἐνὶ Κνωσῷ εὐρείῃ
Δαίδαλος ἤσησεν καλλιπλοκάμῳ Ἀριάδνῃ.
ἔνθα μὲν ἠῖθεοι καὶ παρθένοι ἀλφεισίβοιαι
ὀρχεῦντ' ἀλλήλων ἐπὶ καρπῷ χειρὰς ἔχοντες.
595 τῶν δ' αἶ μὲν λεπτὰς ὀθόνας ἔχον, οἱ δὲ χιτῶνας
εἴατ' ἐϋνήτους, ἦγα στίλβοντας ἐλαίῳ:
καὶ ῥ' αἶ μὲν καλὰς στεφάνας ἔχον, οἱ δὲ μαχαίρας
εἶχον χρυσείας ἐξ ἀργυρέων τελαμώνων.
οἱ δ' ὅτε μὲν θρέξασκον ἐπισταμένοισι πόδεσσι
600 ῥεῖα μάλ', ὥς ὅτε τις τροχὸν ἄρμενον ἐν παλάμῃσιν
ἐζόμενος κερραμεὺς πειρήσεται, αἶ κε θέησιν:
ἄλλοτε δ' αὖθρέξασκον ἐπὶ στίχας ἀλλήλοισι.
πολλὸς δ' ἡμερόεντα χορὸν περιίσταθ' ὄμιλος
τερπόμενοι:
605 δοιῶ δὲ κυβιστητῆρε κατ' αὐτοὺς
μολπῆς ἐξάρχοντες ἐδίνεον κατὰ μέσσους.

Um piso para a dança cinzelou o famoso deus ambidestro
semelhante àquele que outrora na ampla Cnossos
Dédalo concebeu para Ariadne de belas tranças.
Mancebos e virgens que valiam muitos bois
dançavam, segurando os pulsos uns dos outros.
Elas estavam vestidas de pano fino, mas eles vestiam
túnicas bem tecidas, suavemente luzidias de azeite.
Elas levavam belas grinaldas, mas eles traziam adagas
de ouro, que pendiam de talabartes de prata.
Eles corriam com pés expertos e grande era a facilidade,
tal como quando um oleiro experimenta sentado
a roda ajustada entre as suas mãos, a ver se gira —
ou então corriam em filas, uns em direção aos outros.
Uma multidão numerosa observava a dança apaixonante,
deslumbrada;
e dois acrobatas no meio deles rodopiavam
para cima e para baixo, eles que lideravam a dança.

(Trad. Frederico Lourenço)

Il.6.130-141

οὐδὲ γὰρ οὐδὲ Δρύαντος υἱὸς κρατερὸς Λυκόοργος
δὴν ἦν, ὅς ῥα θεοῖσιν ἐπουρανίοισιν ἔριζεν:
ὅς ποτε μαινομένοιο Διωνύσοιο τιθήνας
σεῦε κατ' ἠγάθεον Νυσηΐον: αἶ δ' ἅμα πᾶσαι
θύσθλα χαμαὶ κατέχευαν ὑπ' ἀνδροφόνοιο Λυκούργου
135 θεινόμεναι βουπλήγι: Διώνυσος δὲ φοβηθεὶς
δύσεθ' ἀλὸς κατὰ κῦμα, Θέτις δ' ὑπεδέξατο κόλπῳ
δειδιότα: κρατερὸς γὰρ ἔχε τρόμος ἀνδρὸς ὁμοκλή.
τῷ μὲν ἔπειτ' ὀδύσαντο θεοὶ ῥεῖα ζῶντες,
καὶ μιν τυφλὸν ἔθηκε Κρόνου πάϊς: οὐδ' ἄρ' ἔτι δὴν
140 ἦν, ἐπεὶ ἀθανάτοισιν ἀπήχθετο πᾶσι θεοῖσιν:
οὐδ' ἂν ἐγὼ μακάρεσσι θεοῖς ἐθέλοιμι μάχεσθαι.

Nem mesmo o filho de Driante, o possante Licurgo,
viveu muito tempo, ele que lutou contra os deuses celestiais.
Foi ele que outrora escorraçou as amas do delirante Dioniso
da sagrada montanha de Nisa; e todas elas deixaram cair
no chão as varas de condão, golpeadas pelo carniceiro Licurgo
com o acicate das vacas. Mas Dioniso fugiu espantado
e mergulhou nas ondas do mar, onde em seu regaço acolheu
Tétis o amedrontado: enorme era seu terror ante a ameaça do homem.
Contra Licurgo se enfureceram os deuses que vivem sem dificuldade.
E o filho de Crono cegou-o. Nem por muito mais tempo viveu,
visto que era detestado por todos os deuses imortais.
Não seria eu a combater contra os deuses bem-aventurados!

(Trad. Frederico Lourenço)

2.2. O ditirambo

Arquíloco, fr. 120 West

Φιλόχορος δέ φησιν ὡς οἱ παλαιοὶ σπένδοντες
οὐκ αἰεὶ διθυραμβοῦσιν, ἀλλ' ὅταν σπένδωσι,
τὸν μὲν Διόνυσον ἐν οἴνῳ καὶ μέθη, τὸν δ'
Ἀπόλλωνα μεθ' ἡσυχίας καὶ τάξεως μέλποντες.
Ἀρχίλοχος γοῦν φησιν

ὡς Διωνύσοι' ἀνακτος καλὸν ἐξάρξαι μέλος
οἶδα διθύραμβον, οἴνῳ συγκεραυνωθεὶς φρένας.

(Deipn.628a)

↓
entoar, começar,
ser o precentor

Filocoro afirma que os antigos, ao fazer libações, não cantam sempre o ditirambo, mas que, quando fazem libações a Dioniso, é com vinho e com embriaguez que o cantam, ao passo que, a Apolo, é com calma e com ordem. Arquíloco, com efeito, diz:

Pois do senhor Dioniso o belo canto entoar eu sei, o ditirambo, atingido por um raio em minha mente, em razão do vinho.

O fr. 871 Campbell

‘διὰ τί τὸν Διόνυσον αἰ τῶν Ἑλείων γυναῖνες
ὑμνοῦσαι παρακλαοῦσι βοέῳ ποδὶ
παραγίγνεσθαι πρὸς αὐτάς; ἔχει δ’ οὕτως ὁ
ῥυμος.

ἔλθειν, ἦρω Διόνυσε,
Ἄλειον ἐς ναὸν
ἀγνὸν σὺν Χαρίτεσσιν
ἐς ναὸν
τῷ βοέῳ ποδὶ θύων,
εἶτα δις ἐπάδουσιν
ἄξιε ταῦρε,
ἄξιε ταῦρε.

(Plut. *Quaest. Graec.* 36)

Por que as mulheres de Elêusis, ao cantar seu hino a Dioniso, o convidam a vir até elas ‘com pés de bois’? O hino se desenrola como segue:

Vem, herói Dioniso,
ao templo dos eleusinos
sagrado, junto com as Cárites,
ao templo,
apressando-se com teus pés de boi,
E então acrescentam, duas vezes:
Valoroso touro,
valoroso touro.

Heródoto, 1.23

[23] Περιανδρος δὲ ἦν Κυψέλου παῖς οὗτος ὁ τῷ Θρασυβούλῳ τὸ χρηστήριον μηνύσας: ἐτυράννευε δὲ ὁ Περιανδρος Κορίνθου: τῷ δὴ λέγουσι Κορίνθιοι (ὁμολογέουσι δὲ σφι Λέσβιοι) ἐν τῷ βίῳ θῶμα μέγιστον παραστῆναι, Ἀρίονα τὸν Μηθυμναῖον ἐπὶ δελφῖνος ἐξενειχθέντα ἐπὶ Ταίναρον, ἐόντα κιθαρῳδὸν τῶν τότε ἐόντων οὐδενὸς δεύτερον, καὶ διθύραμβον πρῶτον ἀνθρώπων τῶν ἡμεῖς ἴδμεν ποιήσαντά τε καὶ ὀνομάσαντα καὶ διδάξαντα ἐν Κορίνθῳ.

O Periandro de que falei há pouco e que comunicou a Trasibulo a resposta do oráculo, era filho de Cípselo e reinava em Corinto. Os habitantes da cidade contam haver acontecido nesse tempo um fato realmente extraordinário, e os Lesbianos são os primeiros a confirmá-lo. Dizem que Arião de Metimna, o mais hábil tocador de cítara então existente e o primeiro em Corinto, que eu saiba, a fazer o ditirambo, a dar-lhe nome e a ensiná-lo, foi carregado nas costas de um delfim até Tenara.

(Trad. Brito Broca)

Άριον (Suda)

§ al.3886. Άριων Μηθυμναῖος, λυρικός, Κυκλέως υἱός, γέγονε κατὰ τὴν λη' ὀλυμπιάδα. τινὲς δὲ καὶ μαθητὴν Ἀλκιμᾶνος ἱστόρησαν αὐτόν. ἔγραψε δὲ ᾄσματα, προοίμια εἰς ἔπη β'. λέγεται καὶ τραγικοῦ τρόπου εὐρετῆς γενέσθαι, καὶ πρῶτος χορὸν στήσαι καὶ διθύραμβον ᾄσαι καὶ ὀνομάσαι τὸ ᾄδόμενον ὑπὸ τοῦ χοροῦ, καὶ σατύρους εἰσενεγεῖν ἔμμετρα λέγοντας.

Άριον, de Metimna, poeta lírico, filho de Cicleu, nascido na 38^a Olimpíada [628-25 a.C.]. Alguns ainda relatam que ele teria sido aluno de Alcman. Ele escreveu canções: prelúdios em 2000 versos. Também se diz que ele teria sido o inventor do estilo trágico e que ele foi o primeiro a estabelecer um coro, a cantar um ditirambo e a dar nome ao que o coro cantava e a introduzir os sátiros recitando no metro.

Heródoto, 5.67

ταῦτα δέ, δοικέειν ἐμοί, ἐμιμέετο ὁ Κλεισθένης οὗτος τὸν ἐωυτοῦ μητροπάτορα Κλεισθένεα τὸν Σικυῶνος τύραννον. Κλεισθένης γὰρ Ἀργείοισι πολεμήσας τοῦτο μὲν ῥαψωδοὺς ἔπαυσε ἐν Σικυῶνι ἀγωνίζεσθαι τῶν Ὀμηρείων ἐπέων εἵνεκα, ὅτι Ἀργεῖοί τε καὶ Ἄργος τὰ πολλὰ πάντα ὑμνέεται: τοῦτο δέ, ἡρώιον γὰρ ἦν καὶ ἔστι ἐν αὐτῇ τῇ ἀγορῇ τῶν Σικυωνίων Ἀδρήστου τοῦ Ταλαοῦ, τοῦτον ἐπεθύμησε ὁ Κλεισθένης ἐόντα Ἀργεῖον ἐμβαλεῖν ἐν τῆς χώρας. [...] [4] ἐπεῖτε δέ οἱ τὸ τέμενος ἀπέδεξε, θυσίας τε καὶ ὄρτας Ἀδρήστου ἀπελόμενος ἔδωκε τῷ Μελανίπῳ. οἱ δὲ Σικυῶνιοι ἐώθεσαν μεγαλωστὶ κάρτα τιμᾶν τὸν Ἄδρηστον: ἡ γὰρ χώρα ἦν αὕτη Πολύβου, ὁ δὲ Ἄδρηστος ἦν Πολύβου θυγατριδέος, ἅπαις δὲ Πόλυβος τελευτῶν διδοῖ Ἀδρήστῳ τὴν ἀρχήν. [5.] τὰ τε δὴ ἄλλα οἱ Σικυῶνιοι ἐτίμων τὸν Ἄδρηστον καὶ δὴ πρὸς τὰ πάθεα αὐτοῦ τραγικοῖσι χοροῖσι ἐγέραιρον, τὸν μὲν Διόνυσον οὐ τιμῶντες, τὸν δὲ Ἄδρηστον. Κλεισθένης δὲ χοροὺς μὲν τῷ Διονύσῳ ἀπέδωκε, τὴν δὲ ἄλλην θυσίην Μελανίπῳ.

Assim agiu, penso eu, a exemplo de Clístenes, seu avô materno, tirano de Sición. Este, achando-se em guerra com os Árgios, aboliu os torneios em que os rapsodos disputavam o prêmio cantando versos de Homero, porque, nas suas poesias, a cidade de Argos e os Árgios eram celebrados acima de todos os outros gregos, ao mesmo tempo que procurava banir dos seus Estados Adrasto, filho de Tanau, por ser ele árgio. Adrasto possuía, na praça de Sición, uma capela que ainda hoje subsiste. [...] Depois de haver dedicado a capela a Melanipo, pôs-se a oferecer-lhe as festas e os sacrifícios que se faziam em honra de Adrasto, festas essas celebradas com grande pompa pelos Siciônios, cujas terras haviam pertencido a Políbio, avô de Adrasto. O soberano, não possuindo filhos ao morrer, havia legado seus Estados aos netos. Entre outras honras prestadas a Adrasto, celebravam também seus infortúnios, com coros trágicos, e tributavam-lhe louvores sem referência a Dioniso. Clístenes restabeleceu nos coros essa referência a Dioniso e ordenou que o resto se fizesse em honra a Melanipo.

(Trad. Brito Broca)

O ditirambo 18 de Baquílides

Χορός

βασιλεῦ τᾶν ἱερᾶν Ἀθανᾶν,
τῶν ἄβροβίων ἄναξ Ἴώνων,
τί νέον ἔκλαγε χαλκοκώδων
σάλπιγξ πολεμηϊαν ἀοιδάν;

- 5 ἦ τις ἀμετέρας χθονὸς
δυσμενῆς ὄρι' ἀμφιβάλλει
στρατα:γέτας ἀνήρ;
ἦ λησταὶ κακομάχανοι
ποιμένων ἀένατι μήλων
- 10 σεύοντ' ἀγέλας βία;
ἦ τί τοι κραδίαν ἀμύσσει;
φθέγγευ: δοιέω γὰρ εἴ τι βροτῶν
ἀλκίμων ἐπικουρίαν
καὶ τὴν ἔμμεναι νέων,
- 15 ὦ Πανδίωνος υἱὲ καὶ Κρεούσας.

[CORO]

Rei da sagrada Atenas,
dos Iônios de requintado viver soberano,
porque entoou ainda há pouco a trompeta
de boca de bronze uma melodia de guerra?
Será que da nossa terra
algum inimigo rodeia as fronteiras,
um homem comandante de exércitos?
Ou ladrões que planeiam desgraças
contra a vontade dos pastores
rapinam pela força rebanhos de ovelhas?
Ou que outra coisa te molesta o coração?
Fala! Creio que se algum dos mortais
do auxílio de valentes
jovens dispõe, esse és tu,
filho de Pandíon e Creúsa.

Αἰγεύς

νέ]ον ἦλθεν δολιχὰν ἀμείψας
κᾶρουξ ποσὶν Ἴσθμῖαν κέλευθον:
ἄφατα δ' ἔργα λέγει κραταιοῦ
φωτός: τὸν ὑπέρβιον τ' ἔπεφνεν

20 Σίνιν, ὃς ἰσχυῖ φέρτατος
θνατῶν ἦν, Κρονίδα Λυταίου
σεισίχθονος τέκος:
σῦν τ' ἀνδροκτόνον ἐν νάπαις
Κρεμμυῶνος, ἀτάσθαλόν τε

25 Σκίρωνα κατέκτανεν:
τὰν τε Κερκυόνοσ παλαιίστραν
ἔσχεν, Πολυπήμονός τε καρτερὰν
σφῦραν ἐξέβαλεν Προκό-
πτας, ἀρείονος τυχῶν

30 φωτός. ταῦτα δέδοιχ' ὅπα τελεῖται.

[EGEU]

Há pouco chegou um arauto, percorrendo
a pé o vasto caminho do Istmo;
inauditos feitos conta de um poderoso
homem; que ao arrogante Sínis
deu morte, em força o mais excelente
dos mortais, o que do Crônida Liteio
que sacode a terra é filho;
à porca matadora de homens nos vales
do Crêmion e ao ímpio
Scíron assassinou também;
à escola de combate de Cércion
pôs cobro, e o poderoso martelo
de Polipémon Procoptas deixou cair,
ao defrontar por fim um homem
mais valente. Receio pelo fim de tudo isto!

Χορός

τίνα δ' ἔμμεν πόθεν ἄνδρα τοῦτον
λέγει, τίνα τε στολὰν ἔχοντα;
πότερα σὺν πολεμηϊοῖς ὄ-
πλοισι στρατιὰν ἄγοντα πολλάν;

35 ἢ μοῦνον σὺν ὀπ.άοσιν
στείχειν ἔμπορον οἷ' ἀλάταν
ἐπ' ἀλλοδαμίαν,
ἰσχυρόν τε καὶ ἄλκιμον
ᾧδε καὶ θρασύν, ὅς τε τούτων

40 ἀνδρῶν κρατερόν σθένος
ἔσχεν; ἦ θεὸς αὐτὸν ὀρμᾶ,
δίκας ἀδίκοισιν ὄφρα μήσεται:
οὐ γὰρ ῥάδιον αἰὲν ἔρ-
δοντα μὴ 'ντυχεῖν κακῶ.

45 πάντ' ἐν τῷ δολιχῶ χρόνῳ τελεῖται.

[CORO]

Quem é e de onde vem esse homem,
acaso diz, e que equipamento traz?
Será que com armas de guerra
conduz um numeroso exército?

Ou sozinho, com os companheiros
apenas ele avança, viajante perdido
em terra estrangeira,
de tal modo forte, valente
e destemido que à poderosa
força de tais homens
pôs fim? Um deus por certo o incita
a fazer cumprir a justiça aos injustos;
pois em verdade não é coisa fácil
sempre agir sem cair em desgraça!
Tudo, no vasto curso do tempo, se cumpre.

Αἰγεύς

δύο φοι φῶτε μόνους ἀμαρτεῖν
λέγει, περὶ φαιδίμοισι δ' ὤμοις
ξίφος ἔχειν ἔλεφαντόκωπον:
ζεστοὺς δὲ δὺ' ἐν χέρεσσ' ἄκοντας

50 κηϋτυκτον κυνέαν Λάκλαι-
ναν κρατὸς πέρι πυρσοχαίτου:
στέρνοις τε πορφύρεον
χιτῶν' ἄμφι, καὶ οὖλιον
Θεσσαλὰν χλαμύδ': ὀμμάτων δὲ
55 στίλβειν ἄπο Λαμνίαν
φοίνισσαν φλόγα: παῖδα δ' ἔμμεν
πρώθηβον, ἀρηϊῶν δ' ἀθυρμάτων
μεμνᾶσθαι πολέμου τε καὶ
χαλκιοιτύπου μάχας:
60 διζησθαι δὲ φιλαγλάους Ἀθάνας.

[EGEU]

Dois homens apenas o acompanham,
diz ele, e que aos ombros resplandecentes
traz uma espada [de punho de marfim],
duas lanças polidas nas mãos
e um bem trabalhado casco lacônio
em volta da cabeça de cabeleira de fogo;
uma túnica cor de púrpura
em redor do peito, e uma clâmide
de lá da Tessália. Nos seus olhos
lampeja a vermelha chama
de Lemnos; é ainda um rapaz,
na flor da juventude, mas nos jogos de Ares
tem sempre a mente, na guerra e
nos golpes do bronze na batalha;
e busca a amante de esplendores, Atena.

2.3. O elemento satírico

τραγ-ωδία

τραγ-ωδία
(τράγος)

μελ-ωδία (objeto)

μον-ωδία (sujeito)

κιθαρ-ωδία (meio de acompanhamento)

“No conjunto, isso significa que, para Aristóteles, o tipo satírico era algo comparativamente pequeno, ridículo, não respeitável, semelhante a uma dança. Além disso, Aristóteles diz indiretamente que ele ainda não continha nenhuma parte falada (ele diz: ‘mas depois que a fala surgiu’), ou seja, o tipo satírico ainda não continha nenhum diálogo entre atores individuais. Com isso, podemos concluir ainda que a palavra, o *logos*, ainda não tinha o papel principal nesse estágio inicial da representação dramática. Isso, por sua vez, significa que não eram os atores individuais que tinham o papel principal, mas sim o coro. De acordo com Aristóteles, esse coro fazia o seguinte: cantava histórias pequenas e não respeitáveis, dançando no tempo de quatro batidas, de uma ‘maneira que induz ao riso’. E é exatamente essa atividade que Aristóteles considera ‘satírica’. Esse adjetivo é derivado do substantivo *sátyros*, o sátiro. Esses sátiros parecem ter sido originalmente criaturas com o caráter de bodes. Isso fica evidente a partir de várias pistas, entre as quais a relação da palavra *sátyros* com a palavra do dialeto lacônico (ou seja, espartano) *títyros*, ‘bode principal’, é apenas uma delas. Os sátiros são os companheiros constantes de Dioniso em representações pictóricas e literárias. Eles geralmente usam um avental feito de pele de bode e são sempre caracterizados por sua concupiscência proverbial (*phallos* eretos). Eles também têm cavanhaques enormes. De fato, eles se assemelham principalmente aos bodes (mesmo os atributos de cavalo frequentemente adicionados – cauda e cascos de cavalo – não podem mudar isso em princípio).”

(J. LATACZ. *Einführung in die griechische Tragödie* [1993]. 2.ed. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003, p. 62.)

2.4. Testemunhos epigráficos

2.4.1. O *Marmor Parium*

A, 46 (536-35 a.C.): Desde que o poeta Téspis deu uma peça a público na cidade em que pela primeira vez a apresentação foi (falada em forma diálogos) e uma cabra foi apresentada como (prêmio), 2(7__) anos [se passaram,] quando o antigo ____naios (possivelmente Phrynaios) era arconte em Atenas.

A, 50 (486-85 a.C.): Desde que o poeta Ésquilo venceu pela primeira vez com uma tragédia e o poeta Eurípides nasceu e o poeta Estesícoro (chegou) à Grécia, passaram-se 222 anos, quando Filócrates era arconte em Atenas.

A, 56 (470-69 a.C.): Desde que Sófocles de Colono, filho de Sófilos, venceu com uma tragédia aos 28 anos, [passaram-se] 206 anos, quando Apséfion era arconte em Atenas.

A, 59 (457-56 a.C.): O poeta Ésquilo morreu em Gela, na Sicília, aos 69 anos de idade, há 193 anos, quando Cálias era arconte em Atenas.

A, 60 (443-42 a.C.): Desde que Eurípides venceu pela primeira vez com uma tragédia, aos 44 anos de idade, há 1(79) anos, quando Dífilo era arconte em Atenas. Sócrates e Anaxágoras viveram na época de Eurípides.

A, 63 (409-08 a.C.): Desde a morte de Eurípides (depois de viver 78 anos), [passaram-se] 145 anos quando Antígenes era arconte em Atenas.

A, 64 (407-06 a.C.): Desde que o poeta Sófocles morreu depois de viver 92 anos e Ciro se voltou para o interior (143 anos [se passaram]), quando Cálias era arconte em Atenas.

Téspis

Suda, θ 282. Θέσπις, Ἰκαρίου, πόλεως Ἀττικῆς, τραγικὸς ἀπὸ τοῦ πρώτου γενομένου τραγωδιοποιοῦ Ἐπιγένου τοῦ Σικωνίου τιθέμενος, ὡς δέ τινες δεύτερος μετὰ Ἐπιγένην· ἄλλοι δὲ αὐτὸν πρῶτον τραγικὸν γενέσθαι φασί. καὶ πρῶτον μὲν χρίσας τὸ πρόσωπον ψιμυθίῳ ἐτραγώδησεν, εἶτα ἀνδράχνη ἐσιέπασεν ἐν τῷ ἐπιδείκνυσθαι, καὶ μετὰ ταῦτα εἰσήνεγκε καὶ τὴν τῶν προσωπέων χρῆσιν ἐν μόνῃ ὀθόνῃ κατασκευάσας. ἐδίδαξε δὲ ἐπὶ τῆς πρώτης καὶ ξ Ὀλυμπιάδος. μνημονεύεται δὲ τῶν δραμάτων αὐτοῦ Ἄθλα Πελίου ἢ Φόρβας, Ἱερεῖς, Ἡίθειοι, Πενθεύς.

Téspis de Icária, cidade da Ática, poeta trágico, colocado em décimo-sexto lugar, depois do tragediógrafo Epígenes de Sicião. Alguns, porém, o situam sem segundo lugar, depois de Epígenes. Outros dizem que foi ele o primeiro poeta trágico. E primeiramente ele atuou com o rosto coberto de pó branco, depois o cobriu com beldroegas [plantas], depois do quê também introduziu o uso de máscaras, agora feitas de linho. Ele se apresentou (pela primeira vez) na 61^a Olimpíada (535-32 a.C.). Entre suas peças, são mencionadas *Os jogos fúnebres de Pélias*, ou *Forbas*, *Os sacerdotes*, *Os jovens* e *Penteu*.

Téspis

(Hor. *Ars.* 275-80)

275 *Ignotum tragicæ genus inuenisse Camenæ
dicitur et plaustri uexisse poemata Thespis
quæ canerent agerentque peruncti faecibus ora.
Post hunc personæ pallæque repertor honestæ
Aeschylus et modicis instruit pulpita tignis
280 et docuit magnumque loqui nitique coturno.*

Diz-se que Tèspis descobriu o gênero desconhecido da Camena trágica e transportou, em carros, as suas peças que os atores cantavam e representavam de caras besuntadas com o mosto da uva. Depois veio Ésquilo, o inventor da máscara e da solene veste da tragédia, que instalou o palco sobre postos pouco elevados, ensinando a falar com grande eloquência e a sobressair sobre o coturno.

(Trad. Rosado Fernandes)

2.4.2. *Fasti e Didascaliae*

IG II² 2318 (*Fasti*)



IG II² 2318 fr. a + b + b²



IG II² 2318 fr. d



IG II² 2318 fr. e



IG II² 2318 fr. f

“IG II² 2318 consiste em 12 fragmentos de mármore branco ‘pentélico’ de uma grande inscrição, formada de muitos blocos, que oferecia um registro dos resultados das competições ditirâmicas e dramáticas das Grandes Dionisiacas ano a ano, começando, provavelmente a partir do final do século VI a.C. [...] Todas as vitórias que estão registradas – incluindo os triunfos de alguns dos nomes mais significativos da história dramática de Atenas e outros de homens de quem não sabemos mais nada – podem ser datadas precisamente. A entrada mais antiga data de 473-72, e a mais recente, de 329-28 a.C.”

(D. OLSON; B. MILLIS. *Inscriptional Records for the Dramatic Festivals in Athens*. London: Brill, 2012, p. 5.)

IG II² 2318 (*Fasti*)



IG II² 2318 fr. g + h



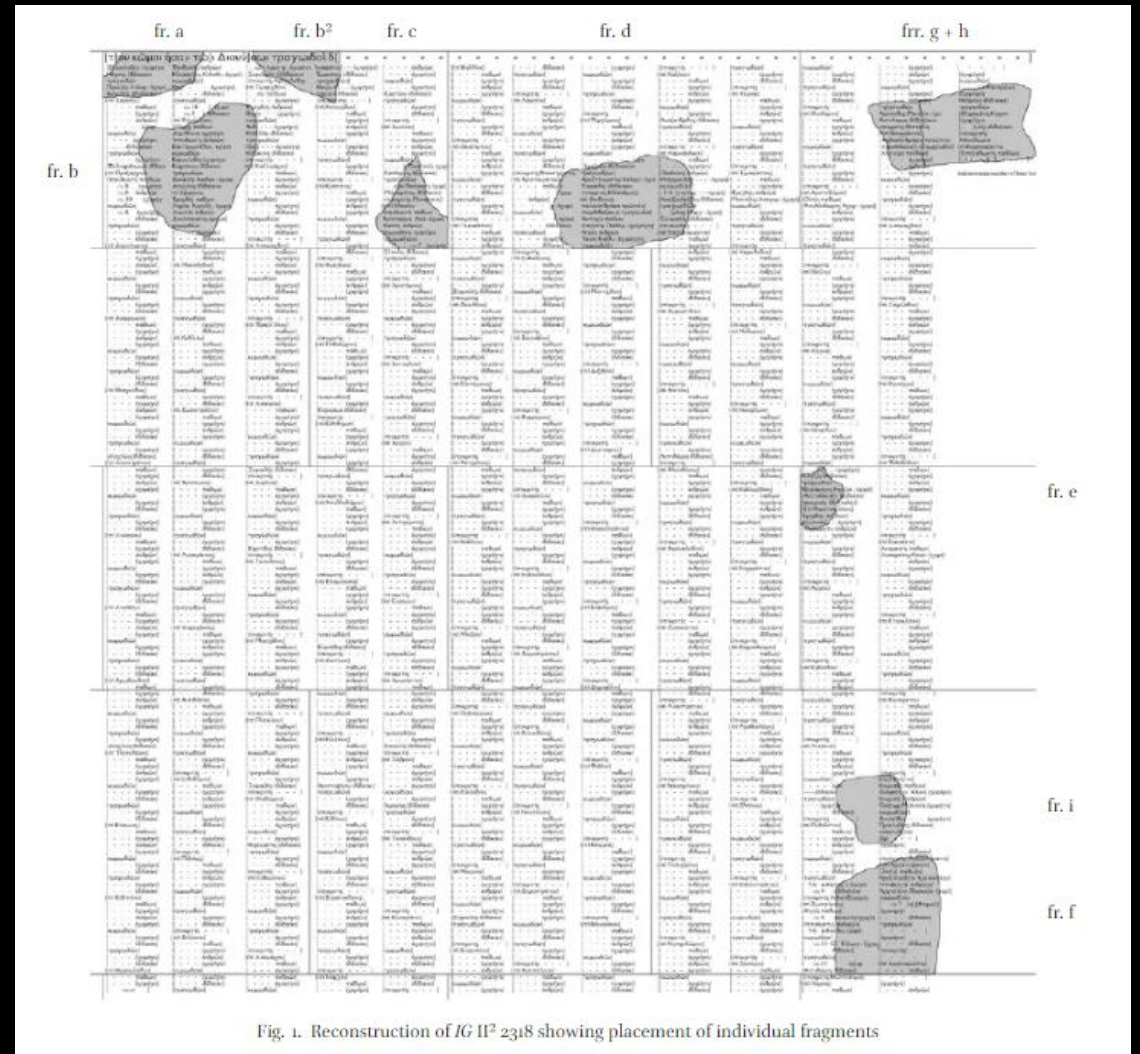
IG II² 2318 fr. i



IG II² 2318 fr. k



IG II² 2318 fr. l

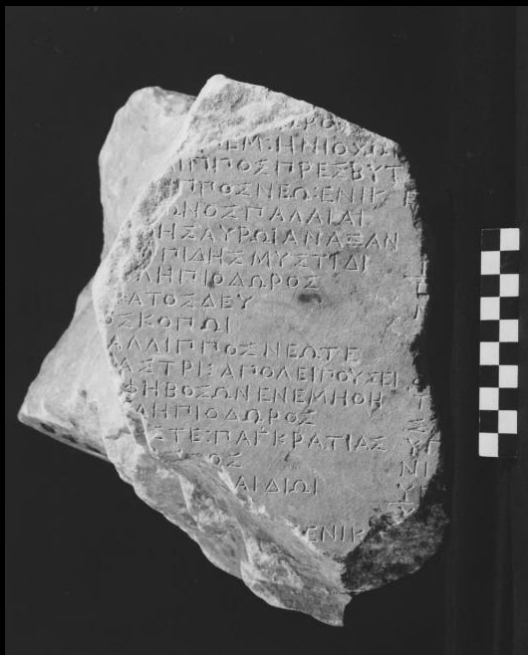


(D. OLSON; B. MILLIS. *Inscriptional Records for the Dramatic Festivals in Athens*. London: Brill, 2012, p. 26.)

IG II² 2319 a 2323 (*Didascaliae*)



IG II² 2320 frr. a + b



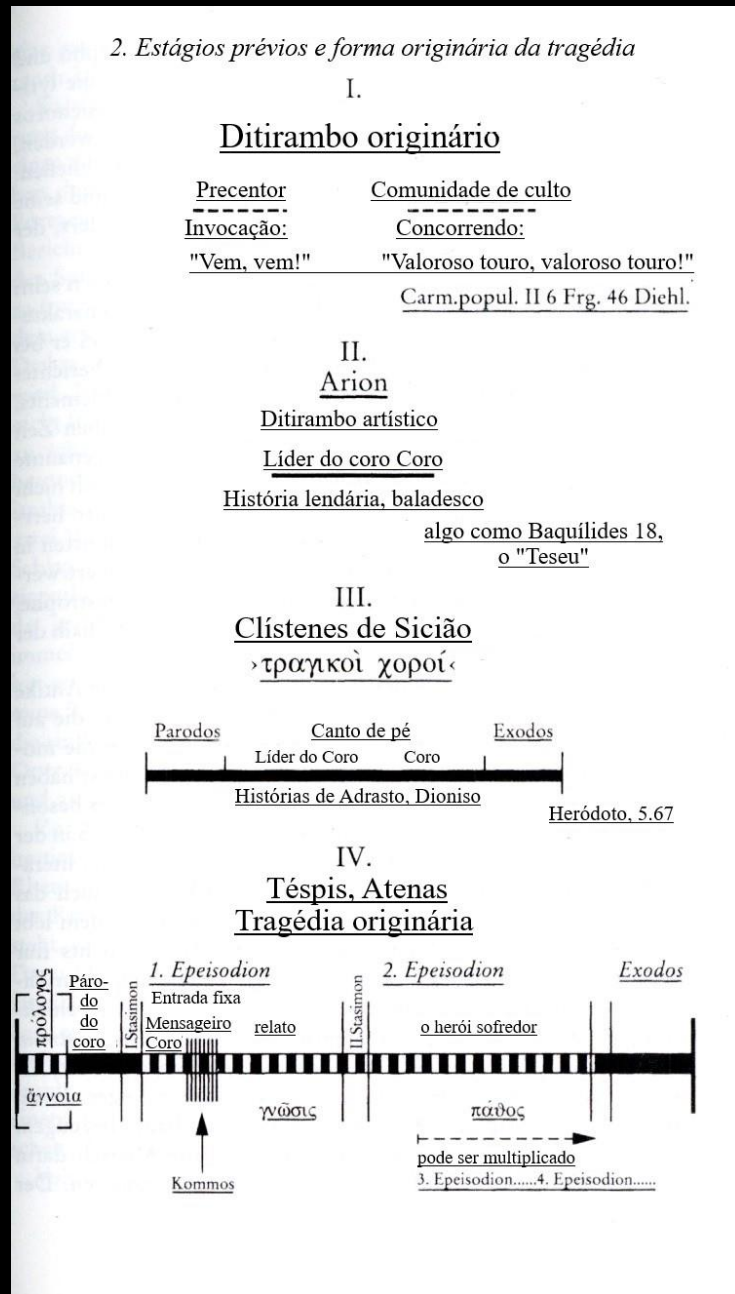
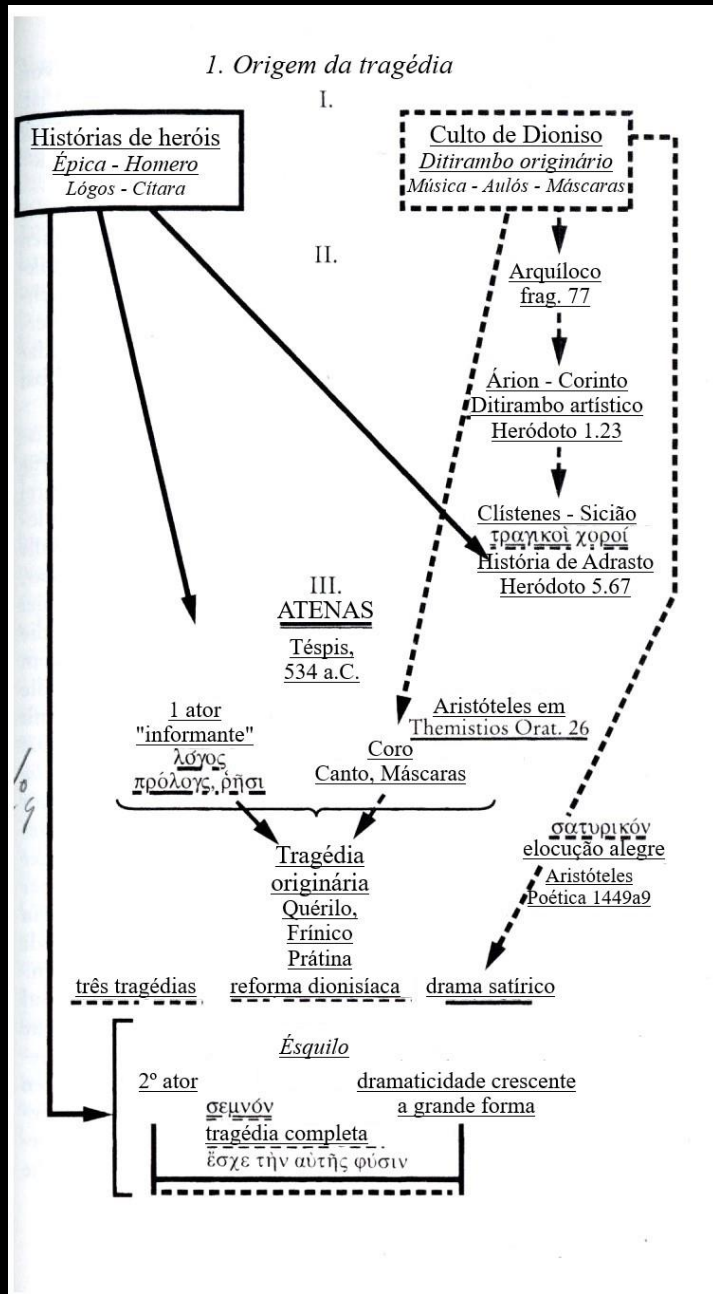
IG II² 2323a

“Esses fragmentos, conhecidos coletivamente como *Didascaliae*, parecem ser parte de uma longa inscrição – talvez mais bem concebidas como um conjunto de quatro inscrições – que davam registros completos para as apresentações de tragédia e de comédia nas Grandes Dionisiacas e nas leneias, incluindo alguns eventos não competitivos. Porções datáveis se estendem de 421-20 a.C. (IG II² 2319, col. III; tragédia nas Leneias) a algum momento nos anos 140 ou 130 a.C. (IG II² 2323; comédia nas Dionisiacas).”

(D. OLSON; B. MILLIS. *Inscriptional Records for the Dramatic Festivals in Athens*. London: Brill, 2012, p. 59.)

2.5. Resumo

Surgimento e conformação da tragédia



(SCHADEWALDT, Wolfgang. *Die griechische Tragödie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, p. 43 e 49.)

	PRERREQUISITOS RITUAIS	PRERREQUISITOS LITERÁRIOS
antes de 1200	Dioniso como deus da <i>vegetação</i> , (mi-noico-?)micênico. (O culto continuou em Atenas nas Antistérias.)	[não se sabe]
entre 1200 e 650	Dioniso como deus do êxtase e da mudança de identidade (trácio(-frígio?). (O culto continuou em Atenas nas Leneias.) Embriaguez pelo vinho. Máscaras: Participantes: mênades e sátiros (silenos). Canto ritual: ditirambo.	Epos (também hínica épica) (ditirambo improvisado: testemunho de Arquíloco)
entre 650 e 550	Promoção desse culto de Dioniso pelos tiranos gregos (Periandro de Corinto, Clístenes de Sicião, Pisístrato de Atenas).	Quebra do <i>epos</i> → surgimento da lírica (monódica e coral). – Conformação literária do ditirambo improvisado por meio de Arião de Metimna em Corinto. Sátiros como coreutas, falando em verso.
cerca de 550	Ditirambo satírico literariamente elaborado com caráter mimético (?) como elemento constante das Leneias; primeiras representações no Lenaion (na ágira), diante de tribunas de madeira (ikria).	
entre 550 e 520	Institucionalização das Grandes Dionisíacas em Atenas. Representações como elemento constante estabelecido pelos pisístratas.	Téspis Quérido Frinício
cerca de 500	Colapso das tribunas na ágora. Construção do teatro de Dioniso.	
depois de 500	Ésquilo, Sófocles, Eurípides	

(J. LATACZ. *Einführung in die griechische Tragödie* [1993]. 2.ed. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003, p. 64-65.)

3. Forma e essência da tragédia

As tragédias integralmente conservadas

Ésquilo (edição seletiva)	Sófocles (edição seletiva)	Eurípides (edição seletiva)	Eurípides (edição alfabética)
<i>Os Persas</i> (472 a.C.)	<i>Ájax</i> (455-450 a.C.)	<i>Alceste</i> (438 a.C.)	grupo 1
<i>Prometeu Acorrentado</i> (c. 470 a.C.)	<i>As Traquínias</i> (antes de 442 a.C.)	<i>Medeia</i> (431 a.C.)	<i>Helena</i> (412 a.C.)
<i>Os Sete contra Tebas</i> (467 a.C.)	<i>Antígona</i> (442 a.C.)	<i>Hipólito</i> (428 a.C.)	<i>Electra</i> (c. 420 a.C.)
<i>As Suplicantes</i> (entre 465 e 460 a.C.)	<i>Édipo Rei</i> (429-425 a.C.)	<i>Hécuba</i> (424 a.C.)	<i>Os Heraclidas</i> (c. 430 a.C.)
Oresteia (458 a.C.): a) <i>Agamêmnon</i>	<i>Electra</i> (c. 413 a.C.)	<i>Andrômaca</i> (c. 424 a.C.)	<i>Héracles</i> (421-416 a.C.)
b) <i>Coéforas</i>	<i>Filoctetes</i> (409 a.C.)	<i>As Troianas</i> (415 a.C.)	grupo 2
c) <i>Eumênides</i>	<i>Édipo em Colono</i> (401 a.C.)	<i>As Fenícias</i> (410-09 a.C.)	<i>As Suplicantes</i> (c. 421 a.C.)
		<i>Orestes</i> (408 a.C.)	<i>Íon</i> (412-08 a.C.)
		<i>As Bacantes</i> (após 406 a.C.)	<i>Ifigênia em Aulide</i> (após 406 a.C.)
		[<i>Reso</i>]	<i>Ifigênia entre os táurios</i> (414-412 a.C.)
			[<i>O Ciclope</i> , 412-08 a.C.)

3.1. Caráter fundamental da tragédia

3.1.1. Tragédia e mito

“A tarefa do poeta não foi, portanto, inventar o enredo; em vez disso, a tarefa foi preencher a estrutura fornecida pelo mito, cujos elementos essenciais não podiam ser alterados, com nova motivação e caracterização, enfatizando e obscurecendo os fios da trama, inserindo personagens secundários, em suma, reinterpretando um determinado material. Portanto, não é de surpreender que certos complexos míticos, como o destino dos Atridas (Agamêmnon, Electra, Orestes, Ifigênia) e dos Labdácidas (Édipo e seus descendentes Antígona, Polinices e Etéocles), fossem tratados repetidamente. O incentivo para o poeta era justamente o de se engajar em uma espécie de diálogo agonístico com outras adaptações do mesmo material – mesmo durante um período de anos, como no caso dos dramas sobre Electra. Portanto, o entusiasmo do público não se concentrava no desfecho da peça, mas em como o poeta a levaria ao fim predeterminado pelo mito.”

(B. ZIMMERMANN. *Die griechische Tragödie* [1993]. Stuttgart: Kröner, 2018, p. 33.)

“O poeta trágico estava investido de uma tarefa que, ideologicamente, é tudo menos neutra: a de reinterpretar relatos tradicionais à luz das emergentes instâncias críticas e dos valores elaborados pela cultura de sua época, uma cultura profundamente diversa daquela arcaica para a qual esses mesmos relatos haviam sido criados. Tratava-se, revisitando o mito, de refefinir a relação entre homem e divindade, entre cidadão e autoridade do Estado, entre *physis* e *nomos*, entre interesse individual e bem coletivo: esses eram os grandes temas que o poeta era chamado a enfrentar. [...] [Trata-se de um] processo de resemantização ao qual os poetas trágicos, cada um com sensibilidade e finalidade diversas, submeteram o mito.”

(M. di MARCO. *La tragedia greca: forma, gioco scenico, tecniche drammatiche* [2000]. Roma: Carocci, 2020, p. 14.)

3.2. Forma externa: as partes constitutivas da tragédia

WALTER JENS

DIE BAUFORMEN
DER GRIECHISCHEN
TRAGÖDIE



WILHELM FINK VERLAG MÜNCHEN

1971

A extensão da tragédia e suas divisões

μέρη δὲ τραγωδίας οἷς μὲν ὡς εἶδεσι δεῖ
χρηῆσθαι [15] πρότερον εἶπομεν, κατὰ δὲ
τὸ ποσὸν καὶ εἰς ἃ διαιρεῖται
κεχωρισμένα τάδε ἐστίν, πρόλογος
ἐπεισόδιον ἔξοδος χορικόν, καὶ τούτου
τὸ μὲν πάροδος τὸ δὲ στάσιμον, κοινὰ
μὲν ἀπάντων ταῦτα, ἴδια δὲ τὰ ἀπὸ τῆς
σκηνῆς καὶ κομμοί.

Falamos, precedentemente, das partes da tragédia que devem ser empregadas como elementos formais. Se a considerarmos agora em sua extensão, eis as partes nas quais ela se divide: prólogo, episódio, êxodo, canto do coro, este último dividido em párodo e estásimo; essas partes são comuns a todas as tragédias, mas o canto dos atores em cena e os *kommoi* são próprios apenas a algumas delas.



ἔστιν δὲ πρόλογος μὲν μέρος ὅλον τραγωδίας τὸ πρὸ χοροῦ [20] παρόδου, ἐπεισόδιον δὲ μέρος ὅλον τραγωδίας τὸ μεταξὺ ὅλων χορικῶν μελῶν, ἔξοδος δὲ μέρος ὅλον τραγωδίας μεθ' ὃ οὐκ ἔστι χοροῦ μέρος: χορικοῦ δὲ πάροδος μὲν ἢ πρώτη λέξις ὅλη χοροῦ, στάσιμον δὲ μέρος χοροῦ τὸ ἄνευ ἀναπαιστού καὶ τροχαίου, κομμὸς δὲ θρηῆνος κοινὸς χοροῦ καὶ [25] ἀπὸ σιηνῆς.

μέρη δὲ τραγωδίας οἷς μὲν <ὡς εἶδεσι> δεῖ χρῆσθαι πρότερον εἶπαμεν, κατὰ δὲ τὸ ποσὸν καὶ εἰς ἃ διαιρεῖται κεχωρισμένα ταῦτ' ἔστιν.

(Ar.Poet.1452b)

Prólogo é uma parte completa da tragédia que precede a (primeira) entrada do coro; episódio é uma parte completa da tragédia que se encontra entre os cantos, também completos, do coro; êxodo é uma parte da tragédia, formando um todo, à qual não sucede o canto do coro. Entre os cantos do coro, o párodo é a primeira expressão completa do coro; estásimo é o canto do coro que não comporta versos anapésticos e trocaicos; *kommós* é um canto de lamentação praticado tanto pelo coro quanto pelos atores em cena.

Falamos, precedentemente, das partes da tragédia que devem ser utilizadas <como elementos específicos>. Se a considerarmos em sua extensão, eis então quais são as partes distintas nas quais ela se divide.

(Trad. Pedro Pinheiro, modificado)

As Rãs, de Aristófanes (405 a.C.)

ἔτοιμός εἰμ' ἔγωγε, κούκ ἀναδύομαι,
δάκνειν δάκνεσθαι πρότερος, εἰ τοῦτω δοικεῖ,
τᾶπη, τὰ μέλη, τὰ νεῦρα τῆς τραγωδίας,
καὶ νῆ Δία τὸν Πηλέα γε καὶ τὸν Αἴολον
καὶ τὸν Μελέαγρον ἴατι μάλα τὸν Τήλεφον.
(860-864)

ἀλλ' ὡς παρέλαβον τὴν τέχνην παρὰ σοῦ τὸ πρῶτον εὐθύς
οἰδοῦσαν ὑπὸ κομπασμάτων καὶ ῥημάτων ἐπαχθῶν,
ἴσχυα μὲν πρῶτιστον αὐτὴν καὶ τὸ βάρος ἀφεῖλον
ἐπυλλίοις καὶ περιπάτοις καὶ τευτλίοισι λευκοῖς,
χυλὸν διδοὺς στωμυλμάτων ἀπὸ βιβλίων ἀπηθῶν:
εἴτ' ἀνέτρεφον μονωδίας
(939-944)

καὶ μὴν ἐπ' αὐτοὺς τοὺς προλόγους σου τρέψομαι,
ὅπως τὸ πρῶτον τῆς τραγωδίας μέρος
πρῶτιστον αὐτοῦ βασιανῶ τοῦ δεξιοῦ.
(1119-1121)

Pois por minha parte estou pronto – e longe de mim escusar-me – a morder ou a ser mordido primeiro, como ele quiser, **nas partes recitadas, nas partes cantadas – nas fibras nevrálgicas da tragédia –**, e – caramba! – até no *Peleu*, no *Éolo*, no *Meleagro* e, principalmente, no *Télefo*.

Pelo contrário, mal que herdei a arte das tuas mãos, inchada à força de palavras enfáticas e pesadas, comecei por a pôr a dieta e baixar-lhe nos quilos, com versalhadas, digressões e beterrabas brancas, mais um tonicozinho de palavreado extraído dos livros. **Por fim, fortaleci-a com monódias.**

Pois bem, vou então virar-me especificamente para **os teus prólogos**. Será portanto **essa primeira parte da tragédia** que eu vou, antes de mais, analisar neste sujeito.

ἀλλ' ἐς τὰ μέλη πρὸς τῶν θεῶν αὐτοῦ τραποῦ.

Εὐριπίδης

καὶ μὴν ἔχω γ' οἷς αὐτὸν ἀποδείξω κακὸν
μελοποιὸν ὄντα καὶ ποιοῦντα ταῦτ' αἰεί.

(1248-1250)

Εὐριπίδης

μὴ πρὶν γ' ἂν ἀκούσης χάτεραν στάσιν μελῶν
ἐκ τῶν κιθαρωδικῶν νόμων εἰργασμένην.

(1281-1282)

τὰ μὲν μέλη σου ταῦτα: βούλομαι δ' ἔτι
τὸν τῶν μονωδικῶν διεξελθεῖν τρόπον.

(1329-1330)

Διόνυσος

παύσασθον ἤδη τῶν μελῶν.

(1364)

Bom, anda lá, passa agora **aos cantos** que ele compunha.

Eurípides

Com certeza. E vou poder provar que ele é **um músico de**
quinta categoria e que compõe sempre a mesma treta.

Eurípides

Não, não vás ainda. Ouve primeiro **outra de teus estásimos**,
inspirada nos cantos à cítara que o tipo compôs.

Quanto aos teus **cantos líricos**, tenho dito. Mas quero ainda
passar em revista as tuas monódias.

Dioniso

Chega de **música.**

(Trad. Maria de Fátima Silva, modificada)

“É a própria morfologia das tragédias que nos chegaram – com a recorrente alteranâncias entre partes recitadas pelos atores e partes cantadas pelo coro – que nos mostra como o poeta operava no sendeiro de uma tradição que o vinculava a elaborar sua criação mediante estruturas e escansões internas previamente dadas: as inovações, os descartes, os experimentos que se registram na construção das peças individualmente consideradas refletem precisamente o esforço de adequar, vez após outra, um *design* em si mesmo unitário a formas preexistentes.”

(M. di MARCO. *La tragedia greca: forma, gioco scenico, tecniche drammatiche* [2000]. Roma: Carocci, 2020, p. 195.)

ὑπόθεσις τῶν Ἐπτὰ ἐπὶ Θήβας·

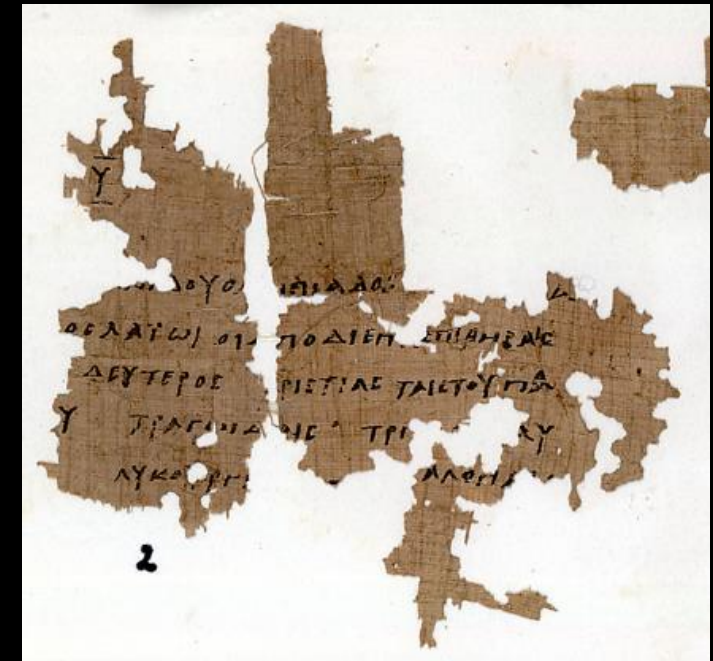
Ἡ μὲν σιηνὴ τοῦ δράματος ἐν Θήβαις ὑπόκειται, ὁ δὲ χορὸς ἐκ Θηβαίων ἐστὶ παρθένων, ἡ δὲ ὑπόθεσις στρατεία Ἀργείων πολιορκιοῦσα Θηβαίους, τοὺς καὶ νικῆσαντας, καὶ θάνατος Ἐτεοκλέους καὶ Πολυνείκους. ἐδιδάχθη ἐπὶ Θεαγένους Ὀλυμπιάδι οἴῃ. ἐνίκα Αἰσχύλος Λαίῳ Οἰδίποδι Ἐπτὰ ἐπὶ Θήβας Σφιγγὶ σατυρικῇ, δεῦτερος Ἀριστίας ταῖς τοῦ πατρὸς αὐτοῦ τραγωιδίαις Περσεῖ Ταντάλῳ < > Παλαισταῖς σατύροις, τρίτος Πολυφράσιμων Λυκουργεῖαι τετραλογία.

τὰ τοῦ δράματος πρόσωπα· Ἐτεοκλῆς Ἀντιγόνη ἄγγελος κατὰσιοπος Ἴσμήνη χορὸς παρθένων κῆρυξ.

Sinopse de *Os sete contra Tebas*:

O cenário da peça está localizado em Tebas, o coro é constituído de moças tebanas, e a sinopse consiste no exército dos argivos sitiando os tebanos, vencendo estes àqueles, e na morte de Etéocles e de Polinices. Ensina-se em Teágenes que Ésquilo venceu durante a 78ª Olimpíada (467-464 a.C.) com as peças *Laio*, *Édipo*, *Os sete contra Tebas* e o drama satírico *A esfinge*. Em segundo lugar, ficou Aristias com as tragédias de seu pai *Perseu*, *Tântalo*, < > e com o drama satírico *Os lutadores*. Em terceiro lugar, ficou Polifrásimo, com a tetralogia *Licurgeia*.

As personagens da peça são Etéocles, Antígona, mensageiro, espião, Ismene, coro de moças, arauto.



Primeira atestação dessa sinopse, no P.Oxy.2256, fr.2 (c. 150-250 d.C.)

Estrutura de *Os sete contra Tebas*

1.	Prólogo	1-77	1-38: discurso de Etéocles 39-68: discurso do mensageiro 69-77: discurso de Etéocles
2.	Párodo	78-181	Início astrófico (78-108), depois 3 pares de str./ant.
3.	1º Episódio	182-286	182-202: discurso de Etéocles 203-244: amebau lírico-epirremático 245-263: amebau lírico-epirremático em esticomiquia 264-286: discurso de Etéocles
4.	1º Estásimo	286-368	3 pares de str./ant.
5.	2º Episódio	369-719	369-374: apresentação por 2 semicoros 7 pares de discursos + coro 1. 375-421: Portas Prétides: Tideu x Melanipo 2. 422-456: Portas Electras: Capaneu x Polifonte 3. 457-485: Portas Novas: Etéoclo x Megareu 4. 486-525: Portas de Atena Onca: Hipomedonte x Hipérbio 5. 526-567: Portas de Bóreas: Partenopeu x Actor 6. 568-630: Portas Homoloides: Anfiarau x Lástenes 7. 631-676: Sétima Porta: Polinices x Etéocles 677-682: recitação do coro em trímetros jâmbicos 683-711: amebau lírico-epirremático em esticomiquia 712-719: amebau lírico-epirremático em esticomiquia estrita
6.	2º Estásimo	720-791	5 pares de str./ant.
7.	3º Episódio	792-821	792-802: discurso do mensageiro 803-809: amebau epirremático com esticomitia estrita 810-821: discurso do mensageiro
8.	3º Estásimo	822-860	Início e fim astróficos (822-831; 848-860), par str./ant. (832-847)
9.	Êxodo*	875-1004	875-960: <i>kommós</i> com 2 semicoros 961-1004: <i>kommós</i> com solista e coro

* Certamente interpolados, após o sucesso da *Antígona* de Soph.: 861-874; 1005-1078.

3.2.1. O coro

Claude Calame

LA TRAGÉDIE CHORALE

**POÉSIE GRECQUE
ET RITUEL MUSICAL**



les belles lettres

3.2.2. O prólogo

“Ele [o prólogo] está, com efeito, compreendido entre o início do drama e a entrada do coro: esta última, o párodo, comporta, via de regra, a passagem da recitação ao canto, e isso assinala, no desenvolvimento do ritmo dramático, um importante e sensível ponto de cesura, de tal sorte a isolar tudo o que precede e de torná-lo – ainda que de modos diversos, conforme veremos – uma espécie de preâmbulo facilmente reconhecível como tal.”

(M. di MARCO. *La tragedia greca: forma, gioco scenico, tecniche drammatiche* [2000]. Roma: Carocci, 2020, p. 196.)

cena: “o segmento da representação em que permaneça invariado o número de personagens visíveis aos espectadores”
(*ibidem*, p. 196).

Ésquilo *rhesis* em uma ou três cenas: exposição dos precedentes próximos do enredo

Sófocles peças mais antigas como Ésquilo; na produção mais recente, preferência pelo diálogo

Eurípides duas cenas: *rhesis* longa com informações completas sobre os antecedentes do enredo, seguida de um diálogo que dá novas informações e prepara a sequência

3.2.3. O párodo

“O párodo é o primeiro canto que o coro apresenta no decurso da tragédia, no momento de seu ingresso na orquestra. Isso ocorre via de regra ao fim do prólogo. As únicas exceções se registram nos *Persas* e nas *Suplicantes* de Eurípides e no *Reso* pseudo-euripideano: nessas tragédias, não há prólogo, e os coreutas realizam o canto de entrada no início do drama.”

(M. di MARCO. *La tragedia greca: forma, gioco scenico, tecniche drammatiche* [2000]. Roma: Carocci, 2020, p. 207.)

“O párodo pode ser igualmente [como o estásimo] um canto coral, mas ele não precisa sê-lo. [em nota:] O párodo tem a forma de um amebeu nas seguintes tragédias: [A.] *Prom.*; *S. El.*; *Phil.*; *OK*; *E. Med.*; *Hkld.*; *Tro.*; *El.*; *IT/ Hel.*; *Or.* O párodo em *E.Hek.* consiste apenas em anapestos de marcha.”

(J. RÖDE. Das Chorlied. In: W. JENS (her.). *Die Bauformen der griechischen Tragödie*; München: Wilhelm Fink, 1971, p. 85-115, aqui p. 89.)

O párodo dos *Sete contra Tebas*

80	do cr 2do 2do 2do 2do
83/84	? do
85	do ^{kaibel} do 2do 2ia 2do do
90	2do do ba
92/93	2do do
95	2do hdo do 2do do
99/100	3ia ba do ^{kaibel} (vel do do?) 2cr penth ^{ia} cr ia (vel 3ia)
105	2ba do (vel do 2cr) cr ia ia [^] do 2 hdo

Χορός

θρέομαι φοβερὰ μεγάλ' ἄχη:
μεθεῖται στρατός: στρατόπεδον λιπῶν
80 ῥεῖ πολὺς ὄδε λεῶς πρόδρομος ἵππότης:
αἰθερία κόνις με πείθει φανεῖσ',
ἄναυδος σαφῆς ἔτυμος ἄγγελος.
ἔτι δὲ γᾶς ἐμᾶς πεδί' ὀπλόκτυπ' ὦ-
τὶ χρίμπτει βοάν: ποτᾶται, βρέμει δ'
85 ἀμαχέτου δίκαν ὕδατος ὄροτύπου.
ἰὼ ἰὼ
ἰὼ θεοὶ θεαὶ τ' ὀρόμενον κακὸν
βοᾷ τειχέων ὕπερ ἀλεύσατε.
ὁ λεύκασπις ὄρνυται λαὸς εὐ-
90 τρεπῆς ἐπὶ πόλιν διώκων πόδα.
τίς ἄρα ῥύσεται, τίς ἄρ' ἐπαρκέσει
θεῶν ἢ θεᾶν;
πότερα δῆτ' ἐγὼ πάτρια ποτιπέσω
95 βρέτη δαιμόνων;
ἰὼ μάκαρες εὐεδροί,
ἀκμάζει βρετέων ἔχεσθαι: τί μέλ-
λομεν ἀγάστονοι;
100 ἀκούετ' ἢ οὐκ ἀκούετ' ἀσπίδων κτύπον;
πέπλων καὶ στεφάνων πὸτ' εἰ μὴ νῦν ἀμ-
φὶ λιτάν' ἔξομεν;
κτύπον δέδορκα: πάταγος οὐχ ἑνὸς δορός.
τί ῥέξεις; προδώσεις, παλαίχθων
105 Ἄρης, τὰν τεάν;
ἰὼ χρυσοπήληξ δαῖμον ἔπιδ' ἔπι-
δε πόλιν ἄν ποτ' εὐφιλήταν ἔθου.

[CORO]

Apavorada pranteio grandes dores.
O exército se move: deixando o acampamento,
corre precipite a esta vasta tropa equestre.
A poeira no céu me persuade ao surgir
sem voz mensageira clara e veraz,
batida de cascos, toma os campos de minha terra,
aproxima-se, flutua, e freme,
qual inelutável água na montanha.
Iò iò
Deuses e Deusas repeli o mal emergente
Grita por cima dos muros:
a tropa com alvos escudos conspícua
ergue-se a galope contra a cidade;
Quem defenderá, quem socorrerá,
qual dos Deuses, qual das Deusas?
Ante quais imagens
de Numes eu cairei?
Iò! Venturosos bem sentados,
urge que nos atenhamos às imagens,
por que tardamos em prantos?
Ouvís ou não o fragor dos escudos?
Com véus e coroas, se não agora,
quando faremos as preces?
Vejo fragor: estrépito não de um dardo.
Que farás? Ó Ares, antigo terrícola,
trairás a tua terra?
Ó Nume de áureo elmo, olha, olha a cidade,
que um dia fizeste bem querida.

STR.1

θεοὶ πολιάοχοι πάντες ἴτε χθονός:
 110 ἴδετε παρθένων
 ἱέσιον λόχον δουλοσύνας ὕπερ.
 κῦμα γὰρ περὶ πόλιν δοχμολόφων ἀνδρῶν
 115 καχλάζει πνοαῖς Ἄρεος ὀρόμενον.
 ἄλλ', ᾧ Ζεῦ † πάτερ παντελής,
 πάντως ἄρηξον δαΐων ἄλωσιν.
 120 Ἀργεῖοι δὲ πόλισμα Κάδμου
 κυκλοῦνται: φόβος δ' ἀρήων ὄπλων
 δονεῖ, διὰ δέ τοι γενῶν ἱππίων
 κινύρονται φόνον χαλινοί.
 125 δορυσσοῖς σαγαῖς πύλαις ἐβδόμαις
 προσίστανται πάλῳ λαχόντες.

ANT.1

σύ τ', ᾧ Διογενὲς φιλόμαχον κράτος,
 ῥυσιπόλις γενοῦ,
 130 Παλλάς, ὃ θ' ἵππιος ποντομέδων ἄναξ
 ἰχθυβόλῳ Ποσειδάων μαχανᾷ,
 ἐπίλυσιν φόβων, ἐπίλυσιν δίδου.
 135 σύ τ', Ἄρης, φεῦ, φεῦ, πόλιν ἐπώνυμον
 Κάδμου φύλαξον κήδεσαι τ' ἐναργῶς.
 140 καὶ Κύπρις, ἅτ' εἶ γένους προμάτωρ,
 ἄλευσον: σέθεν γὰρ ἐξ αἵματος
 γεγόναμεν: λιταῖσί σε θεοκλύτοις
 αὐτοῦσαι πελαζόμεσθα.
 145 καὶ σύ, Λύκει' ἄναξ, Λύκειος γενοῦ
 στρατῷ δαΐῳ στόνων ἀντίτας.
 σύ τ', ᾧ Λατογένει-
 α κούρα, τόξον εὐτυκάζου Ἄρτεμι φίλα.

Deuses que tendes a cidade todos, vinde do chão.
 Contemplai a tropa de virgens
 súplice contra a escravidão.
 Onda de homens de oblíquo elmo estronda
 ao redor da cidade, alta aos sopros de Ares.
 Eia, ó Zeus, Zeus, pai perfectivo,
 afasta toda captura por inimigos:
 argivos cercam a cidade de Cadmo;
 pavor há de armas de Ares;
 nas maxilas de cavalos
 os freios ressoam massacre.
 Sete guerreiros seletos do exército,
 com missivas armas, tiradas as sortes,
 aproximam-se das sete portas.

Tu, ó filha de Zeus, belígero poder,
 sê defensora da cidade,
 Palas, e o equino marítimo rei
 Posídon, com aparelho de pesca,
 livra-nos, livra-nos de pavores.
 Tu, Ares, *pheú pheú*, guarda a cidade
 sob o nome de Cadmo, e cuida bem claro.
 Cípris, porque és mãe da estirpe,
 defende, pois do teu sangue
 nascemos, com preces deíclitas
 clamando por ti, viemos a ti.
 Tu, ó Lupino Rei, Lupino sê
 contra o exército inimigo... Tu, ó virgem,
 filha de Leto,
 prepara o teu arco.

108a	~~~~~	do
108b	~~~~~	tr
	~~~~~	do
110/01	~~~~~	2do
	~~~~~	cr ia (lecyth?)
113/4	~~~~~	2do
115	~~~~~	do
116/17	~~~~~	do hdo
	~~~~~	ba cr ba (ithyph?)
119/20	~~~~~	do ba
121/22	~~~~~	2do
	~~~~~	cr do
	~~~~~	ba cr ba (ithyph?)
125	~~~~~	2do
	~~~~~	2do
	~~~~~	ba cr ba (ithyph?)
128/29	~~~~~	2do
130/31	~~~~~	do ^{kaibel} do
	~~~~~	do
	~~~~~	cho cr ba (it-yp-?)
134/35	~~~~~	2do
	~~~~~ H	do
	~~~~~	do ^{kaibel}
138/39	~~~~~	penth ^{ia} cr ba (3ia^)
140/41	~~~~~	decasyll alc
142/43	~~~~~	ba do
	~~~~~	ithyph
145	~~~~~	cr tr
	~~~~~	penth ^{ia} do
	~~~~~	2do
	~~~~~	ia cr
149/150	~~~~~	aristoph ithyph

151-7 = 158-65.		
	υ υ υ υ	interjection <i>extra metrum</i>
	υ υ υ υ-υ- -υ υ-υ-	2 doch.
	-υ υ--	
	υ υ υ υ-υ- -υ υ-υ-	2 doch.
	-υ υ υ-	ia.
155 = 163	υ υ υ υ-υ- -υ υ-υ-	2 doch.
	υ υ υ υ-υ- - <del>υ υ</del> υ υ-	2 doch. (but see 163-5n.)
	-υ υ υ υ υ υ υ-υ υ	2 ia.

## STR.2

ἔ ἔ ἔ ἔ,  
 150 ὄτοβον ἀρμάτων ἀμφὶ πόλιν κλύω:  
 ᾧ πότνι' Ἥρα.  
 ἔλακον ἀζόνων βριθομένων χνόαι.  
 Ἄρτεμι φίλα, ἔ ἔ ἔ ἔ,  
 155 δοριτίνακτος αἰθήρ δ' ἐπιμαίνεται.  
 τί πόλις ἄμμι πάσχει, τί γενήσεται;  
 ποῖ δ' ἔτι τέλος ἐπάγει θεός;

## ANT.2

ἔ ἔ ἔ ἔ,  
 ἀκροβόλων δ' ἐπάλξεων λιθάς ἔρχεται:  
 ᾧ φίλ' Ἀπολλων:  
 160 κόναβος ἐν πύλαις χαλκοδέτων σακίων,  
 παῖ Διός, ὄθεν  
 πολεμόικραντον ἀγνὸν τέλος ἐν μάχᾳ.  
 σὺ τε, μάκαιρ' ἄνασσ' Ὀγκια, πρὸ πόλεως  
 165 ἐπτάπυλον ἕδος ἐπιρρύου.

*Eé éé.*

Ouço o clangor dos carros ao redor da cidade.  
 Ó soberana Hera,  
 rangem os meãos dos eixos pesados.  
 Ó Ártemis amiga,  
 ferido por dardo o firmamento enfurece.  
 Que sofre nossa cidade? O que será?  
 Aonde afinal Deus ainda nos leva?

*Eé éé.*

Pedras lançadas atingem alto as ameias.  
 Ó amigo Apolo,  
 estrondam nas portas escudos de bronze,  
 ouve, ó tu, que vens de Zeus,  
 árbitro da guerra, puro fecho na batalha,  
 e tu, venturosa rainha Onca, diante da cidade,  
 preserva tua sede de sete portas.

166-72 = 173-81

υ-υ- -υ-

ia. + cr.

υ-υ- -υ- -υ-

ia. + 2 cr.

-υ- υυυ-

2 cr.

υ-υυυ- -υ-

doch. + cr.

170 = 178

υυυ- υ-υκ

cr. + ia.

υυυ-υ- υυυ-υ-

2 doch.

-υυ-υ-

doch.

### STR.3

ἰὼ παναρκεῖς θεοί,  
ἰὼ τέλειοι τέλειάι τε γᾶς  
τᾶσδε πυργοφύλακες,  
πόλιν δορίπονον μὴ προδῶθ'

170 ἑτεροφώνῳ στρατῶ.  
κλύετε παρθένων κλύετε πανδίῳως  
χειροτόνους λιτάς.

### ANT.3

ἰὼ φίλοι δαίμονες,  
175 λυτήριοι τ' ἀμφιβάντες πόλιν,  
δείξαθ' ὡς φιλοπόλεις,  
μέλεσθέ θ' ἱερῶν δημίων,  
μελόμενοι δ' ἀρήξατε:  
φιλοθύτων δέ τοι πόλεος ὀργίων  
180 μνήστορες ἐστέ μοι.

*Ið* Deuses onipotentes!  
*Ið* perfectivos e perfectivas vigilantes  
das torres desta terra,  
não deis a cidade à dor dos dardos  
de um exército de alheia voz.  
Ouví as virgens, ouvi as justas  
preces de mãos estendidas.

*Ið* Numes queridos  
libertadores protetores da cidade,  
mostrai-vos amigos da cidade,  
cuidai dos sacrifícios públicos  
e pelo cuidado defendei,  
lembrai-vos dos trabalhos culturais  
próprios de minha cidade.

(Trad. Jaa Torrano)

**Aesch. Sept. 78 ~ 181**  
**Analisi metrico-tematica**

**vv. 78-149/150**

**Sez. A. 78-91**

**Tema della battaglia** do 92, 3% (vv. 78, 79, 80, 81, 82, 83/84, 85, 86, 88, 89, 90, 91)  
misti 7, 7% (v. 87)

**Sez. B. 92-110/1**

**Tema della preghiera** do 72, 2% (vv. 92/3, 94, 95, 96, 97, 98, 101, 104, 106, 107, 108a, 109, 110/11)  
misti 27, 8% (vv. 99/100, 102, 103, 105, 108b)

**Sez. C 112-127**

**Tema della battaglia (dominante)** do 66, 7% (vv. 113/4, 115, 116/7, 119/20, 121/22, 123, 125, 126)  
misti 33, 3% (vv. 112, 118, 124, 127)

**Sez. D 128-149/150**

**Tema della preghiera (dominante)** do 56, 3% (vv. 128/9, 130/1, 132, 134/5, 136, 137, 142/3, 146, 147)  
misti 43, 7% (133, 138/9, 140/1, 144, 145, 148, 150)

**vv. 151-7 = 158-165**

**Tema della battaglia alternato a invocazioni agli dèi** do 71, 4% (str. vv. 151, 152, 153, 155, 156)  
misti 28, 6% (str. vv. 154, 157)

**vv. 166-173 = 174-181**

**Inno agli dèi** do 28, 6% (str. vv. 172, 173)  
misti 71, 4% (vv. 166, 167, 168, 169, 170/71)

“Esse conjunto de dados se pode sintetizar assim: com o estado de terror ingovernável que caracteriza o coro em seu primeiro ingresso em cena, ligado às visões e, sobretudo, aos sons da guerra em curso, se reveza o propósito de confiar ao sívino a própria sorte e a da cidade. O tema da prece, primeiro apenas aludido, vai se impondo gradualmente entre as pregas do tema inerente à batalha, até prevalecer. A tal sucessão de estados de ânimo se combina, no nível macroscópico da forma poética, uma estrutura inicialmente livre de responsão, que consente uma adequação mimética mais fiel dos metros-ritmos aos temas do canto e que, ao fim, recupera a disciplina, por assim dizer, do esquema antistrófico. Se depois se observa em detalhe a utilização dos metros, essa tessitura temática encontra um correlato na progressiva diminuição das medidas docmíacas (com a única exceção dos versos 150-65, onde, como se viu, o terror das meninas tem um novo pico) e o gradual incremento das medidas mistas.”

(L. LOMIENTO. L'antica colometria di Aesch. *Sept.* 78-150. Con alcune considerazioni di semantica metrica. *Lexis*, n. 22, 2004, p. 46-60.)

### 3.2.4. A r sis

“Deixando de lado as monodias e os *kommoí*, que eram compostos em metro lírico e, assim, implicavam uma performance cantada, os atores interpretavam as partes que lhes eram atribuídas recitando em trímetros jâmbicos, muito mais raramente em tetrâmetros trocaicos cataléticos: esses últimos eram talvez realizados em *parakataloghé* (recitativo) nas cenas de mais aguda tensão. Suas intervenções previam por vezes também sequências (recitadas ou em recitativo) compostas em metro anapéstico. As partes recitadas estavam em dialético ático, com a mistura de alguns elementos de jônico. E isso, além do metro, contribuía a diferenciá-las das seções líricas, *in primis* aquelas corais, caracterizadas por um leve colorido dórico.”

(M. di MARCO. *La tragedia greca: forma, gioco scenico, tecniche drammatiche* [2000]. Roma: Carocci, 2020, p. 217.)



“É talvez possível, com base na situação cênica em que se encontram postas, em sua finalidade e em seu destinatário, buscar individuar as funções principais [das *rheseis*]. Em linha geral, podemos distinguir: a) uma função informativa; b) uma função jussiva ou parenética; c) uma função reflexiva. A primeira função caracteriza os relatos do Mensageiro e os assim chamados prólogos expositivos que explicam ao espectador os precedentes do enredo; a segunda, os discursos que contêm uma ordem ou uma convite a realizar determinada ação e, por extensão, as preces direcionadas a suplicar algum favor aos deuses; a terceira, enfim, aqueles discursos em que o ator reflete sobre si mesmo, sobre as próprias responsabilidades e sobre as escolhas a fazer ou desenvolve suas considerações sobre temas de caráter geral.”

(M. di MARCO. *La tragedia greca: forma, gioco scenico, tecniche drammatiche* [2000]. Roma: Carocci, 2020, p. 219.)

## Dois discursos no prólogo dos *Sete contra Tebas*

### Ἐτεοκλῆς

Κάδμου πολῖται, χρῆ λέγειν τὰ καιρία  
ὅστις φυλάσσει πρῶτος ἐν πρῶμνῃ πόλει  
οἴακα νωμῶν, βλέφαρα μὴ κοιμῶν ὕπνω.  
εἰ μὲν γὰρ εὖ πράξαιμεν, αἰτία θεοῦ:  
5 εἰ δ' αὖθ' ὃ μὴ γένοιτο, συμφορὰ τύχοι,  
Ἐτεοκλῆς ἂν εἷς πολὺς κατὰ πτόλιν  
ὑμνοῖθ' ὑπ' ἀστῶν φροίμοις πολυρρόθοις  
οἰμώγμασιν θ', ὧν Ζεὺς ἀλεξητήριος  
ἐπώνυμος γένοιτο Καδμείων πόλει.

- 10 ὑμᾶς δὲ χρῆ νῦν, καὶ τὸν ἐλλείποντ' ἔτι  
ἥβης ἀκμαίας καὶ τὸν ἔξηβον χρόνω,  
βλαστημὸν ἀλδαινόντα σώματος πολύν,  
ᾧραν τ' ἔχονθ' ἕκαστον ὥστε συμπρεπές,  
πόλει τ' ἀρήγειν καὶ θεῶν ἐγχωρίων  
15 βωμοῖσι, τιμὰς μὴ ἔξαλειφθῆναί ποτε:  
τέκνοις τε, Γῆ τε μητρὶ, φιλάττη τροφῶ:  
ἢ γὰρ νέους ἔρποντας εὐμενεῖ πέδω,  
ἅπαντα πανδοκοῦσα παιδείας ὄτλον,  
ἐθρέψατ' οἰκητῆρας ἀσπιδηφόρους  
20 πιστοὺς ὅπως γένοισθε πρὸς χρέος τόδε.

### [ETÉOCLES]

Concidadãos de Cadmo, deve dizer o oportuno  
quem guarda o poder, na popa da cidade,  
piloto ao leme, sem dar pálpebras ao sono,  
Se tivéssemos bom êxito, o mérito é de Deus,  
se, aliás, que isto não se dê, viesse infortúnio,  
Etéocles só seria muito hineado na cidade  
pelos cidadãos, com proêmios multíssonos  
e com prantos, dos quais Zeus defensor  
epônimo seja para a cidade dos cadmeus!

Deveis agora vós, quer ainda falho do vigor  
juvenil, quer desjuvenecido pelo tempo,  
a fortalecer a robusta floração corporal,  
cada um com o cuidado que lhe convém,  
acudir à cidade e aos altares dos Deuses  
da reigião (que as honras não se apaguem),  
aos filhos e à Terra mãe, a primeira nutriz:  
quando jovens serpeáveis no chão benévolo,  
ela acolheu todo o peso de vossa educação  
e criou-vos como residentes escudados,  
para que fôsseis fiéis a esta dívida.

καὶ νῦν μὲν ἐς τόδ' ἤμαρ εὖ ῥέπει θεός:  
χρόνον γὰρ ἤδη τόνδε πυργηρουμένοις  
καλῶς τὰ πλείω πόλεμος ἐκ θεῶν κυρεῖ.  
νῦν δ' ὡς ὁ μάντις φησὶν, οἰωνῶν βοτήρ,  
25 ἐν ὧσὶ νωμῶν καὶ φρεσίν, πυρὸς δίχα,  
χρηστηρίους ὄρνιθας ἀψευδεῖ τέχνη:  
οὗτος τοιῶνδε δεσπότης μαντευμάτων  
λέγει μεγίστην προσβολὴν Ἀχαιίδα  
νυκτηγορεῖσθαι κἀπιβουλεύσειν πόλει.  
30 ἀλλ' ἔς τ' ἐπάλλξεις καὶ πύλας πυργωμάτων  
ὀρμᾶσθε πάντες, σοῦσθε σὺν παντευχία,  
πληροῦτε θωρακεῖα, κἀπὶ σέλμασιν  
πύργων στάθητε, καὶ πυλῶν ἐπ' ἐξόδοις  
μίμνοντες εὖ θαρσεῖτε, μηδ' ἐπηλύδων  
35 ταρβεῖτ' ἄγαν ὄμιλον: εὖ τελεῖ θεός.  
σκοποὺς δὲ κἀγὼ καὶ κατοπτῆρας στρατοῦ  
ἔπεμψα, τοὺς πέποιθα μὴ ματᾶν ὁδῶ:  
καὶ τῶνδ' ἀκούσας οὐ τι μὴ ληφθῶ δόλω.

E agora até hoje, Deus pende a favor:  
por este tempo, para os postos nas torres,  
a guerra, o mais, pelos Deuses, corre bem;  
mas, agora, diz o adivinho pastor de pássaros,  
longe da pira, à escuta e em busca, atento  
às aves augurais, com arte sem mentira,  
esse déspota de tais modos de adivinhar  
diz que à noite se reúne para decidir-se  
o maior assalto aqueu contra a cidade.  
Eia! Correi às ameias e portais das torres  
todos, acudi com todo o armamento,  
preenchei parapeitos, ocupai os bancos  
das torres, permaneci com audácia  
nas portas de saída, não temais demais  
a tropa atacante: Deus dará bom fecho.

Eu enviei espiões e olheiros do exército,  
confio que eles não perderão a viagem  
e por ouvi-los não serei pego por dolo.

### Ἄγγελος

Ἐτεόκλεες, φέριστε Καδμείων ἄναξ,  
40 ἦκω σαφῆ τὰ κεῖθεν ἐκ στρατοῦ φέρων,  
αὐτὸς κατόπτης δ' εἴμ' ἐγὼ τῶν πραγμάτων:  
ἄνδρες γὰρ ἑπτὰ, θούριοι λοχαγέται,  
ταυροσφαγοῦντες ἐς μελάνδετον σάκος  
καὶ θιγγάνοντες χερσὶ ταυρείου φόνου,  
45 Ἄρη τ', Ἐνυώ, καὶ φιλαίματον Φόβον  
ὠρνωμότησαν ἢ πόλει κατασκαφὰς  
θέντες λαπάξιν ἄστυ Καδμείων βίᾳ,  
ἢ γῆν θανόντες τήνδε φυράσειν φόνω:  
μνημεῖά θ' αὐτῶν τοῖς τεκοῦσιν ἐς δόμους  
50 πρὸς ἄρμ' Ἀδράστου χερσὶν ἔστεφον, δάκρυ  
λείβοντες: οἶκτος δ' οὔτις ἦν διὰ στόμα.  
σιδηρόφρων γὰρ θυμὸς ἀνδρεία φλέγων  
ἔπνει, λεόντων ὡς Ἄρη δεδορκότων.

### [MENSAGEIRO]

Etéocles, soberano, à frente dos cadmeus,  
venho com esclarecimentos lá do exército,  
o olheiro destes fatos sou eu mesmo.  
Sete homens, impetuosos guias de tropas,  
degolando touro em escudo de alças negras  
e tingindo as mãos com o sangue taurino,  
po Ares, por Enio e por sanguinário Pavor  
juraram: ou destruir a fortaleza e devastar  
a cidade dos cadmeus com Violência,  
ou mortos molhar esta terra com sangue.  
Com lembranças suas aos pais em casa  
coroavam o carro de Adrasto e vertiam  
lágrimas, sem lamúria alguma nos lábios,  
pois ferrenho ânimo de ardente coragem  
inspirava-os como a leões a fitarem Ares.

καὶ τῶνδε πύστις οὐκ ὄκνω χρονίζεται:  
55 κληρουμένους δ' ἔλειπον, ὡς πάλω λαχῶν  
ἕκαστος αὐτῶν πρὸς πύλας ἄγοι λόχον.  
πρὸς ταῦτ' ἀρίστους ἄνδρας ἐκκρίτους πόλεως  
πυλῶν ἐπ' ἐξόδοισι τάγευσαι τάχος:  
ἐγγὺς γὰρ ἤδη πάνοπλος Ἀργείων στρατὸς  
60 χωρεῖ, κονίει, πεδία δ' ἀργηστής ἀφρὸς  
χραίνει σταλαγμοῖς ἵππικῶν ἐκ πλευμόνων.  
σὺ δ' ὥστε ναὸς κεδνὸς οἰακοστρόφος  
φράξαι πόλισμα, πρὶν καταιγίσει πνοὰς  
Ἄρεως: βοᾷ γὰρ κῦμα χερσαῖον στρατοῦ:  
65 καὶ τῶνδε καιρὸν ὅστις ὄπιστος λαβέ:  
κάγῳ τὰ λοιπὰ πιστὸν ἡμεροσκόπον  
ὀφθαλμὸν ἔξω, καὶ σαφηνεῖα λόγου  
εἰδὼς τὰ τῶν θύραθεν ἀβλαβῆς ἔση.

E a prova disso não por temos se retarda:  
deixava-os no sorteio de como cada um,  
tirada a sorte, levaria a tropa às portas.  
Por isso, dispõe rápido os melhores homens  
seletos da cidade, nas portas de saída;  
já próximo, todo armado o exército argivo  
corre e ergue pó, e alva espuma polui  
planície, gotejada por pulmões de cavalos.  
Tu, como timoneiro cuidadoso do navio,  
guarnee o forte, antes que ventos se ergam  
de Ares; estronda a sólida onda do exército.  
Colhe essa ocasião, ainda que a mais rápida;  
eu terei doravante por fiel espião diurno  
o olho, e pela claridade da palavra  
ciente dos fatos lá fora, serás incólume.

(Trad. Jaa Torrano)

### 3.2.5. *A esticomitia*

“O termo ‘esticomitia’ indica, na definição de Pólux (4.113), u passo de tragédia ou de comédia em que duas personagens dialogam, recitando cada uma falas de um único verso. Por extensão, os estudiosos modernos aplicam o termo também a contextos em que o suceder-se altermado de batidas monostíquicas não é uniforme, mas contempla, em seu interior, a inserção de dísticos ou trísticos ou, de modo oposto, de hemistíquios ou segmentos de verso ainda menores [ἀντιλαβή]. Trata-se de variações bastante frequentes que, por assim dizer, fazem parte da norma: as possíveis configurações são, assim, numerosas e não é, obviamente, possível, dar uma classificação completa delas. Em geral, a esticomitia organizada em rígidos blocos monostíquicos é classificada como esticomitia ‘severa’; para as outras formas, se usa a definição genérica de esticomitia ‘livre’ ou ‘mista’; um termo específico para indicar a organização do diálogo por dísticos alternados é ‘discomitia’.”

(M. di MARCO. *La tragedia greca: forma, gioco scenico, tecniche drammatiche* [2000]. Roma: Carocci, 2020, p. 237.)

### 3.2.6. O amebeu e a monodia



“Com o termo ‘amebeu’ designam-se aquelas seções da tragédia em que tem lugar um diálogo lírico ou lírico-epirremático entre o coro e um ator ou ainda entre dois atores. No amebau lírico, as duas partes se exprimem por meio do canto; no amebau lírico-epirremático, ao canto de uma se associam, por sua vez, as batidas em trímetros jâmbicos ou em anapestos da outra. [...] A forma mais antiga desse módulo, frequente já em Ésquilo, é aquela em que o canto é reservado ao coro, e a recitação compete ao ator. A inversão de papéis é documentada apenas a partir do Agamêmnon (vv. 1072ss) e se reencontra, além de Sófocles, sobretudo em Eurípides. Muito mais raro é o caso em que o amebau lírico-epirremático veja dois atores como protagonistas (e.g., *Prom.*561-612, *Trach.*971-1043; *Alc.*244-279).”

(M. di MARCO. *La tragedia greca: forma, gioco scenico, tecniche drammatiche* [2000]. Roma: Carocci, 2020, p. 257.)

“É frequentemente empregado o termo *kommós* como sinônimo de amebeu lírico. Na realidade, o *kommós* (de *koptomai*, ‘golpear-se’ o peito ou a cabeça, em sinal de luto) é propriamente um canto antifonal de caráter fúnebre, um *thrénos* que retoma formas e motivos do lamento ritual tradicional, em que um solista entoa o lamento e um coro responde. [...] Sua forma é notável: caracterizam-na a brevidade das expressões, a frequências das exclamações inarticuladas de dor, a explícita referência a gestos de autolesão que acompanham o lamento, a repetição e os ecos verbais destinados a sublinhar a estreita solidariedade que une na dor os protagonistas do intercâmbio responsorial.”

(M. di MARCO. *La tragedia greca: forma, gioco scenico, tecniche drammatiche* [2000]. Roma: Carocci, 2020, p. 259.)

“A ‘monodia’ é o canto solista do ator: seus requisitos fundamentais são, portanto, certa extensão e uma relativa autonomia relativamente ao diálogo cênico. Em teoria, monodia e amebeu são noções incompatíveis entre si; na praxe concreta pode, contudo, acontecer que a ária do ator assuma tal relevo que se configura precisamente como entidade em si mesma até em uma cena que, no todo, registra as intervenções de várias personagens: em outros termos, a monodia pode ela mesma ser uma parte integrante de um amebeu. [...] Com exceção de raros casos, a monodia é reservada a uma das personagens principais do drama: ela é apanágio sobretudo das protagonistas femininas das tragédias de Eurípides. Isso depende do espaço que Eurípides concede à espetacularização do *páthos* e a seu interesse pela psicologia feminina.”

(M. di MARCO. *La tragedia greca: forma, gioco scenico, tecniche drammatiche* [2000]. Roma: Carocci, 2020, p. 272.)

## Um amebeu lírico-epirremático nos *Sete contra Tebas*

### Χορός

μή, φίλτατ' ἀνδρῶν, Οἰδίπου τέκος, γένη  
ὀργὴν ὁμοῖος τῷ κάκιστ' ἀδωμένω:  
ἀλλ' ἄνδρας Ἀργεῖοισι Καδμείους ἄλις  
680 ἐς χεῖρας ἐλθεῖν: αἶμα γὰρ καθάρσιον.  
ἀνδροῖν δ' ὁμαίμοιν θάνατος ᾧδ' ἀυτοκτόνος,  
οὐκ ἔστι γῆρας τοῦδε τοῦ μιάσματος.

### Ἐτεοκλῆς

εἶπερ κακὸν φέροι τις, αἰσχύνης ἄτερ  
ἔστω: μόνον γὰρ κέρδος ἐν τεθνηκόσι:  
685 κακῶν δὲ κάσχωρῶν οὔτιν' εὐκλείαν ἐρεῖς.

### Χορός

τί μέμονας, τέκνον; μή τί σε θυμοπλη-  
θῆς δορίμαργος ἄτα φερέτω: κακοῦ δ'  
ἔκβαλ' ἔρωτος ἀρχάν.

### Ἐτεοκλῆς

ἐπεὶ τὸ πρᾶγμα κάρτ' ἐπισπέρχει θεός,  
690 ἴτω κατ' οὔρον κῦμα Κωκυτοῦ λαχὸν  
Φοίβῳ στυγηθὲν πᾶν τὸ Λαΐου γένος.

### [CORO]

Não, caríssimo filho de Édipo, não te tornes por cólera como quem tem a mais torpe fala, mas basta que os cadmeus com argivos combatam, pois o massacre se purificaria; mas a morte recíproca de dois irmãos, não existe a velhice desta poluência.

### [ETÉOCLES]

Se o mal viesse, seja sem vezame: único lucro entre mortos. Não dirás glória alguma de vilezas e vexames.

### [CORO]

Por que ardes, vilho? Não te arraste a belicosa Erronia cheia de furor. Repele o princípio de maligna paixão.

### [ETÉOCLES]

Quando Deus mesmo impele à ação, vá com o vento à onda do Cocito sorteada toda a estirpe de Laio odiada por Febo.

686-8 = 692-4

ⵍⵍⵍ-ⵍⵍ-  
-ⵍⵍⵍ-ⵍⵍ- -ⵍⵍⵍ-ⵍⵍ- -ⵍⵍⵍ-ⵍⵍ-  
-ⵍⵍⵍ-ⵍⵍ--

doch.  
3 doch.  
arist.

### Χορός

ὠμοδακῆς σ' ἄγαν ἴμερος ἐξοτρύ-  
νει πικρόκαρπον ἀνδροκτασίαν τελεῖν  
αἷματος οὐ θεμιστοῦ.

### Ἐτεοκλῆς

695 φίλου γὰρ ἐχθρά μοι πατρὸς τάλαιν' ἀρὰ  
ξηροῖς ἀκλαύτοις ὄμμασιν προσιζάνει,  
λέγουσα κέρδος πρότερον ὑστέρου μόρου.

### Χορός

ἀλλὰ σὺ μὴ 'ποτρύνου: κακὸς οὐ κεκλή-  
ση βίον εὔκυρῆσας: μελάναιγισ δ': οὐκ  
700 εἶσι δόμων Ἐρινύς, ὅταν ἐκ χειρῶν  
θεοὶ θυσίαν δέχωνται;

### Ἐτεοκλῆς

θεοῖς μὲν ἤδη πως παρημελήμεθα,  
χάρις δ' ἀφ' ἡμῶν ὀλομένων θαυμάζεται:  
τί οὖν ἔτ' ἂν σαίνοιμεν ὀλέθριον μόρον;

### Χορός

705 νῦν ὅτε σοι παρέστακεν: ἐπεὶ δαίμων  
λήματος ἐν τροπαία χρονία μεταλ-  
λακτὸς ἴσως ἂν ἔλθοι θελεμωτέρῳ  
πνεύματι: νῦν δ' ἔτι ζεῖ.

### Ἐτεοκλῆς

ἐξέξεσεν γὰρ Οἰδίπου κατεύγματα:  
710 ἄγαν δ' ἀληθεῖς ἐνυπνίων φαντασμάτων  
ὄψεις, πατρώων χρημάτων δατήριοι.

### [CORO]

O Desejo que morte forte o cru  
move-te a perpetrar homicídio  
amargo fruto de ilícito massacre.

### [ETÉOCLES]

A negra Praga odiosa de meu caro pai  
sem pranto com olhos secos se aproxima  
a dizer o lucro prévio de posterior morte.

### [CORO]

Não te precipites! Não serás chamado vil  
por logreres viver bem. Erínis de negra égide  
não sairá do palácio, quando de tuas mãos  
Deuses acolherem sacrifícios?

### [ETÉOCLES]

Os Deuses, acho, já descuidam de nós;  
A graça por nossa morte é admirada.  
Por que ainda adularíamos funesta sorte?

### [CORO]

Agora ela é perto de ti, pois o Nume  
com tardio volteio de ânimo talvez  
viesses mudado com sopro mais calmo.  
Afora, porém, ainda ferve.

### [ETÉOCLES]

Ferveram as imprecações de Édipo,  
assaz verdadeiras visões de espectros  
de sonhos, divisoras de haveres pátrios.

698-701 = 705-8

- - - - -  
- - - - -  
700 = 707 - - - - -  
- - - - -

2 doch.  
2 doch.  
2 doch.  
arist.

**Χορός**

πιθοῦ γυναίξι, καίπερ οὐ στέργων ὄμως.

**[CORO]**

Ouve as mulheres, ainda que não gostes.

**Ἐτεοκλής**

λέγοιτ' ἄν ὦν ἄνη τις: οὐδὲ χρῆ μακρὰν.

**[ETÉOCLES]**

Diga-se o exequível sem mais rodeios.

**Χορός**

μὴ ἴθης ὁδοὺς σὺ τάσδ' ἐφ' ἐβδόμαις πύλαις. **N**ᾶο vás tu por estas vias à sétima porta.

**[CORO]**

**Ἐτεοκλής**

715 τεθηγμένον τοί μ' οὐκ ἀπαμβλυνεῖς λόγῳ.

**[ETÉOCLES]**

Não embotarás meu gume com palavra.

**Χορός**

νίκην γε μέντοι καὶ κακὴν τιμᾶ θεός.

**[CORO]**

Deus todavia honra até a vitória fácil.

**Ἐτεοκλής**

οὐκ ἄνδρ' ὀπλίτην τοῦτο χρῆ στέργειν ἔπος.

**[ETÉOCLES]**

O hoplita não deve tolerar essa fala.

**Χορός**

ἄλλ' αὐτάδελφον αἶμα δρέψασθαι θέλεις;

**[CORO]**

Nas queres colher o sangue fraterno?

**Ἐτεοκλής**

θεῶν διδόντων οὐκ ἄν ἐκφύγοις κακὰ.

**[ETÉOCLES]**

Não se fugiria de males dados por Deuses.

(Trad. Jaa Torrano)

### 3.2.7. O êxodo

“No esquema de base passível de reconstrução hipotética das mais antigas tragédias gregas, o fim do drama consiste na ‘saída’, no ἔξοδος do coro, que, ao fazê-lo, apresenta uma canção em anapestos de marcha. Aristóteles amplia essa definição ao definir a seção final da tragédia grega genericamente como ‘êxodo’.”

(G. KREMER. Die Struktur der Tragödienschlusses. In: W. JENS (her.). *Die Bauformen der griechischen Tragödie*; München: Wilhelm Fink, 1971, p. 117-141, aqui p. 117.)

“Segundo Aristóteles (*Poet.* 12, 1452 b 21s), o êxodo é ‘a parte do drama à qual não se segue nenhum canto do coro’. Mas é, se comparada à praxe teatral a nós documentadas pelas tragédias supérstites, uma definição insatisfatória sob o perfil morfológico e inteiramente reticente sob o perfil funcional. Quanto à morfologia, há quem tenda hoje a substituir à noção de ‘êxodo’ aquela, mais ampla, de ‘final de tragédia’, superando uma segmentação estrutural que, nesse caso, revela-se demasiado rígida; enquanto a análise das funções que o êxodo desempenha – exceção feita à advertência de que o discurso é sempre reconduzido às peculiaridades do *design* dramático de cada tragédia específica e que são numerosíssimos os êxodos em que se imbricam funções diversas – levou os estudiosos a distinguir, em geral, entre duas grandes categorias: o êxodo demonstrativo, com funções prevalentemente gnômico-didascálicas, e o êxodo de ação.”

(M. di MARCO. *La tragedia greca: forma, gioco scenico, tecniche drammatiche* [2000]. Roma: Carocci, 2020, p. 277.)



### 3.3. Forma interna

## Estrutura do *Édipo Rei*

1.	Prólogo	1-150	1-77: Édipo, sacerdote 78-150: Édipo, Creonte, sacerdote
2.	Párodos	151-215	(3 pares estróficos)
3.	1º Episódio	216-462	216-299: <i>prórrheis</i> e diálogo com o coro 300-462: Édipo e Tirésias
4.	1º Estásimo	463-512	(2 pares estróficos)
5.	2º Episódio	513-862	513-531: Creonte se dirige ao coro 532-630: Édipo, Creonte 631-677: Jocasta, Édipo, Creonte 678-862: Édipo, Jocasta
6.	2º Estásimo	863-910	(2 pares estróficos)
7.	3º Episódio	911-1085	911-923: Jocasta, coro 924-949: mensageiro, Jocasta 950-1072: mensageiro, Jocasta, Édipo 1073-1085: Édipo, coro
8.	3º Estásimo	1086-1109	(1 par estrófico)
9.	4º Episódio	1110-1185	Édipo, pastor de Corinto, velho pastor de Tebas
10.	4º Estásimo	1186-1222	(2 pares estróficos)
11.	Êxodo	1223-1530	1223-1296: mensageiro, coro 1297-1421: Édipo, coro

“A estrutura formal de uma tragédia ática obtém sua coesão (*Geschlossenheit*) por meio da unidade de significado de uma trama (na terminologia de Aristóteles, μύθος, ou λόγος). A trama é um curso lógico de ação (*logischer Handlungsablauf*) que se desenvolve com necessidade interna. Esse curso de ação distingue-se dos cursos de ação ‘normais’ pelo fato de ser mantido unido do início ao fim por uma tensão peculiar. Essa tensão, que é inerente à fábula, é transferida para o receptor como ‘tensionamento’. Ela é produzida no receptor pela expectativa, que se acumula desde o início da trama (e é alimentada e intensificada pelo poeta por meio de sinais apropriados), de que o estado descrito no início da trama logo ‘virará’ (*peripécia*, περιπέτεια de περι-πίπτω) ou ‘se transformará’ (*metabolé*, μεταβολή de μετα-βάλλειν), seja do positivo para o negativo ou do negativo para o positivo (‘do infortúnio para a felicidade ou da felicidade para o infortúnio’: Aristóteles, Poética 1451 a 13). Em um determinado ponto da trama, essa expectativa é confirmada, embora de forma inesperada (‘paradoxal’, παρὰ τὴν δόξαν, 1452 a4), mas logicamente coerente. Desse ponto em diante, a tensão reprimida é *resolvida* com a apresentação das consequências inevitáveis (boas ou ruins, ‘felizes ou infelizes’) da transformação. Dessa forma, a tragédia é, antes de tudo (no nível da pura fábula), a reversão completa de um estado de coisas.”

(J. LATACZ. *Einführung in die griechische Tragödie*. 2.ed. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003, p. 74.)

δέσεις

λύσεις

μετάβασις  
μεταβολή

ἄπλος μύθος  
(κατὰ τὴν δόξαν)

πεπλεγμένος μύθος  
(παρὰ τὴν δόξαν)  
(δί' ἄλληλα)  
(ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ  
κατὰ τὸ εἰκός)

ἄμαρτία  
περιπέτεια  
ἀναγνώρισις  
πάθος



