

DRAMATURGIAS

17

Revista do Laboratório de Dramaturgia
(LADI) da Universidade de Brasília

Ano: 2021

ISSN: 2525-9105



Dossiê: Ésquilo/ Aeschylus/

DRAMATURGIAS



17

Revista do Laboratório de Dramaturgia
(LADI) da Universidade de Brasília

Ano: 2021

ISSN: 2525-9105



Apresentação

A gosto de 2021. Número 17 da *Revista Dramaturgias*. Há sinais de melhores no mundo. Com o aumento da vacinação e sob o horizonte da cautela e da pesquisa científica, vamos saindo do pânico, de outro relacionamento com a pandemia. Ainda é preciso continuar com o cuidado de si, com a luta contra a desinformação. Mas estamos diante um outro cenário que aquele do ano de 2020.

Ésquilo é o tema do dossiê da revista. Conseguimos reunir, após dois anos de muitas trocas de *emails*, um verdadeiro grupo de especialistas de diversas instituições internacionais. A montagem de um dossiê é um trabalho muito cuidado, lento. A *Revista Dramaturgias* desde o início optou por dossiês temáticos como forma de mediação entre a pesquisa e sua divulgação. Como não tempo uma grande estrutura de pessoal e o caráter artesanal é um dos aspectos da revista, é no dossiê que temos a oportunidade de expor diálogos entre o *Laboratório de Dramaturgia* (LADI-UnB) outros centros interinstitucionais.

E Ésquilo esteve presente desde o início do LADI-UnB. Foi com tese sobre Ésquilo que as investigações sobre dramaturgia e dramaturgia musicais se constituíram no LADI-UnB, realizada entre 1999 e 2002. Foi por meio de pesquisas métricas em Ésquilo financiadas pelo CNPQ que entrei em contato com pesquisadores como os que compõem o elenco de ensaístas estrangeiros deste dossiê. Enfim, mais do que nunca Ésquilo nos apresenta um teatro multisensorial, como seus coros e confrontações em todos os nível. Ésquilo nos coloca diante de um legado homérico revisitado e reúne um mesmo tempo e espaço mitos de diversas tradições, sons e ritmos de diversos povos. Compreender o legado de Ésquilo é estar mais aberto a uma teatralidade que se vale de uma materialidade heterogênea, ampla, impactante.

Entre os textos do dossiê, temos diversas escolas filológicas (inglesa, francesa, italiana, espanhola), com suas abordagens e operações textuais e interpretações. Ainda, conseguimos reunir tanto nomes que ostentam uma longa história de estudos em Ésquilo, os quais são referências para os estudos que se realizam ainda no mundo, assim como outros de uma geração mais recente de *schollars* que integra filologia e inquietações aurais mais relevantes. Os fósseis aurais de uma cultura performativa antiga ainda nos fascinam e interrogam.

Esperamos que este dossiê especial da revista seja útil para proporcionar novos interesses com dramaturgias históricas. Sempre é preciso chacoalhar um pouco os armários, tirar o pó que vai sendo deixado por leituras apressadas, manualísticas. A lentidão da leitura filológica, a análise detida de textos fundamentais (*close reading*) é uma prevenção contra hábitos interpretativos empedernidos. Não é por essa dramaturgia de 2500 anos ter sido revirada ao avesso tantas vezes que ela deixou de ser instigante. Ao contrário: o impulso criador que dela advém é que nos faz ainda quer fazer, pois precisamos ainda tentar conhecer.

Que, do mesmo modo de Ésquilo, possamos perseverar em meio ao caos!

Ps.

Como é possível observar, sempre usamos as capas da revista em função de algum tema atual. Assim o foi com o Museu Nacional em chamas (2018), assim tem sido com a sucessão de capas dentro da pandemia (2020-). Iríamos começar a mudar as capas, com o incremento da vacina. Mas a praga, a ameaça, o perigo podem ter outros nomes. Diante da escalada autoritária no país, passamos a identificar a questão de saúde pública não apenas com o vírus e sim com sua gestão. Os dados levantados pela CPI do Senado demonstram a correlação entre decisões governamentais e mortes evitáveis. Assim, pretendemos trabalhar ainda com capas que nos fazem alusão ao mal que nos cerca.

Brasília, 04 de agosto de 2021.

Marcus Mota

Editor-Chefe da *Revista Dramaturgias*

Universidade de Brasília



Sumário

Dossiê Ésquilo/ Aeschylus/

- 10 Six obstacles to understanding Aeschylus
Richard Seaford
- 23 Eschilo, *Persiani* 302-330: alcune riflessioni testuali e esegetiche sulla prima *rhexis* del messaggero
Stefano Amendola
- 44 Aesch. *Pers.* 859-860: testo ed esegesi
Giovanna Pace
- 57 *Persiani*: una regina senza nome
Paola Volpe
- 66 La caída de Jerjes y su reflejo métrico en *Los Persas* de Esquilo
Elsa García Novo
- 86 The Didymus-Herodicus Hypothesis: Did Aeschylus Choreograph and Perform the Puns in *Persians*?
Stratos E. Constantinidis
- 111 Disorienting Aeschylus's *Persians*
Rush Rehm
- 126 Aetiology and Justice in the Danaid Trilogy
Pär Sandin
- 168 El elenco social de *Suplicantes* de Esquilo
María del Pilar Fernández Deagustini
- 187 Du cri au chant: désordre de la voix mélodie dans les *Sept contre Thebes*
Anne-Iris Muñoz
- 231 Ideas from the Oresteia
Alan H. Sommerstein
- 240 The Sequence of the Trial Scene in *Eumenides*
Oliver Taplin
- 251 “Ouviste a verdade”: o discurso do Arauto no *Agamêmnon* de Ésquilo
Beatriz de Paoli

Huguianas

272 Voltar
Hugo Rodas

Textos e versões

275 Cadio, de Georges Sand & Paul Meurice
Carlos Alberto da Fonseca

Ideias e críticas

418 *Metri gratia: Homeric Performance, Performativity, and Performability*
R. Blankenborg

453 O palco social alinhado às características brechtianas em “Six Degrees of Separation”, de John Guare
Mariana Soletti

472 Oriente Ocidente
Soraia Silva e Elise Hirako

502 CRUZ CREDO: Metafísica Yoruba para uma epistemologia da dança negro-brasileira
Marcus Mota e Maicom Souza e Silva

Musicografias

521 Happy Hour. Três mulheres na pandemia. Drama musical em um ato (2021)
Marcus Mota

Lista de obras cênicas



Dossiê

Ésquilo/ Aeschylus/

Dossiê Ésquilo/ Aeschylus/

Six obstacles to
understanding Aeschylus

Richard Seaford

Abstract

This paper identifies and demolishes six obstacles that prevent us from understanding Aeschylus. They are (1) the 'tragic hero', (2) 'fate', (3) 'irresolvable contradiction', (4) the idea that tragedy ends badly, (5) the identification of the polis with its ruler, and (6) the idea that tragedy is literature. Once these are demolished, we can see how strikingly relevant Aeschylus (and Athenian tragedy in general) is for our own time, representing as it does the self-destruction of powerful men of money, to the benefit of the community.

Keywords: Hero, Fate, Contradiction, Tyranny, Image, Imitation, Ritual, Polis.

This paper is about the political relevance of Athenian tragedy, especially Aeschylus, for our own time. I do not mean political relevance in the vague sense in which the phrase is often used, for instance to describe a production of Aeschylus' *Suppliants* as about refugees. I mean something specific, important but unrecognised, which I will describe at the end of this paper. But first I must describe and demolish six artificial obstacles that prevent us from seeing it.

(1) The first obstacle is the 'tragic hero'. In tragedy the word for 'hero' (ἥρως) is used only three times,¹ in each case of the *dead*, as recipients of cult that we call 'hero-cult'. It is *never used of a living person*. But τύραννος (tyrant, autocrat) and its cognates are used of the living protagonists of tragedy *more than two hundred times*. Why then do we talk of the 'tragic hero' (not the 'tragic tyrant')? Because it depoliticises tragedy. The renaissance invention of the ahistorical and apolitical category of the tragic hero replaced the historical and political category of the tragic τύραννος. The 'tragic hero' has been an obstacle to the understanding of Athenian tragedy ever since.

1 Aeschylus, *Agamemnon* 516, fr. 55.3; Euripides fr. 446.2.

(2) *Fate* is of much less importance in Athenian tragedy than is generally imagined. Its most substantial manifestation is in Aeschylus' *Oresteia* as the translation of the name of a goddess (Μοῖρα) who in the end has to *compromise* with Zeus (e.g. *Eumenides* 1046).

Obstacles (1) and (2) have been in place for a long time. A more recent obstacle is the fashion, over the last generation, for regarding Athenian tragedy as focused on

(3) *irresolvable contradiction*. Of all the obstacles this is the most subtle and currently the most attractive, and requires the most detailed exposure. I have recently exposed examples of it from interpretations of Euripides' *Bacchae*.² Another favourite place for finding irresolvable contradiction is the ending of Aeschylus' *Eumenides*: for instance I briefly debated this issue in 2003 with Simon Goldhill.³ I must confess that I have always been puzzled at the tenacity with which so many scholars have adhered to what seems to me a superficially attractive but profoundly mistaken idea. Clearly it is deeply rooted. But why? I have derived some illumination from investigating what may be its earliest *sustained*⁴ and most influential manifestation, in Nietzsche.

Central to Hegel's conception of tragedy is the resolution (Lösung) of contradiction.⁵ But at the heart of Nietzsche's influential *Birth of Tragedy*, surely to some extent in reaction against Hegel, is the idea of *irresolvable* contradiction.

For Nietzsche tragic contradiction is not between historical principles such as the family and the state (as in Hegel). For him it may be subjective (between pain and joy). But he also detaches it from even from the subjective, so as to *reify* it, as *abstract, eternal, primordial, and irresolvable*. Accordingly he reacts against Hegel and others by stating (absurdly) that the 'whole politico-social sphere is excluded from the purely religious beginnings of tragedy'.⁶ The refined abstract irresolvability of Nietzschean tragic contradiction is *dehistoricised* and depoliticised. This fundamental distinction between the tragic theories of Hegel and Nietzsche can be related to the differences in their lived experience.

Hegel, born in 1770, was inspired by the French revolution, continued throughout his life to support its ideals, wrote political pamphlets, held public office as Professor of Philosophy in Berlin, and was constantly engaged both practically and theoretically in the major political contradiction of his time – between the

2 In *Dionysus and Politics*, edited by Filip Doroszewski and Dariusz Karłowicz, to be published by Routledge, probably in 2021.

3 Seaford (2003a) 163.

4 Note the idea of tragic conflict as irreconcilable in Goethe's Letter of June 6, 1824 to Chancellor Müller.

5 For the complexity of this conception see e.g. Hegel, *Werke*, Theorie Werkausgabe (Suhrkamp, 1970) 15.524.

6 §7.52; see also §7.56 'the most immediate effect of Dionysiac tragedy' is that 'the state and society, the gaps between man and man, give way to an overwhelming feeling of oneness, which leads back to the heart of nature'.

particularities of the old Germanic order and the universality required for a modern state. On the one hand he wrote in his *Philosophy of Right* (1820) that ‘since the state is mind objectified, it is only as one of its members that the individual has objectivity, genuine individuality, and an ethical life’ (§258). But on the other hand he had at this time, according to his biographer, ‘long been convinced that the purely ‘universalising’ demands of his enlightenment education in hometown Württemberg were somehow too one-sided, too arrogantly dismissive of the necessity for the more particular, individual elements of human life and thought’. He was therefore attacked from both sides of the political divide.⁷

In these respects Nietzsche could hardly have been more different. After he left Basel in 1879, aged thirty-four, his life was nomadic and solitary.⁸ And here is a description of his political outlook:

Society and the State represent to his mind not the consummation of rationality and justice, of ethics and philosophy, but only the embodiment of mediocrity and the temptation that has to be overcome before the individual can come into his own; and this point is characteristic of Nietzsche’s writings from beginning to end.⁹

The choice of whether to regard tragic contradiction as resolved or unresolved (or even irresolvable) is determined by unconscious preconceptions derived from life experience. Political engagement is often premised precisely on the possibility of resolving contradiction, and the political engagement of Hegel embraced awareness that such resolution may depend on overcoming the onesidedness of opposed positions. The political outlook of Nietzsche derived from a position of politically unengaged individualism. Such unengagement may, unconsciously, preserve and justify itself by privileging the irresolvability of contradiction. Scholars in the humanities of our era are, at least in the Anglophone universities known to me, closer to Nietzsche than to Hegel not only in their political unengagement (though they all have political views) but also (accordingly) in their privileging of irresolvable contradiction. Political unengagement, eschewing the resolution of contradiction (especially between rich and poor), is unconsciously endorsed by privileging – even fetishising – irresolvable contradiction, in the peaceful haven provided by literature. These scholars, like Nietzsche, fetishise irresolvable contradiction so as to *dehistoricise* and *depoliticise* tragedy, which is also a form of its simplification.

Athenian tragedy was created by the newly established democracy at the end of the sixth century, not long after the pervasive monetisation of Athens

7 Pinkard 469, 495; cf. 198 on his ‘refusal to give up either his Enlightenment-inspired universalism or his deeply felt particularism’.

8 On the relationship of this solitariness to his writing style see Hollingdale (1999) 116-7.

9 Kaufmann (1974) 162.

by the introduction of coinage, and soon after the expulsion of the family of τύραννοι. Throughout the fifth century the democracy felt itself threatened by the return of tyranny.¹⁰ For instance, at every City Dionysia, the very context for the performances of tragedies, there was proclaimed – probably throughout most of the fifth century – a reward for killing any of the tyrants.¹¹ At the heart of Athenian tragedy in general (though not of every extant tragedy) is the resolution of the (historical and political) contradiction between τύραννος and polis. This is concealed by the dehistoricisation and depoliticisation promoted by *all six of our invented obstacles*.

(4) Tragedy ends badly.

In Euripides' *Bacchae* Pentheus, who is called τύραννος, is crushed not by fate but by Dionysos. This resolves the conflict between them, producing an ending that is bad for Pentheus but good for the polis, which benefits not only from the removal of the tyrannical family but also from the establishment of the cult of Dionysos, as promised by Dionysos himself in the prologue of the drama and almost certainly announced also in the lost part of his final speech (see my Commentary on *Bacchae* 1329-30). To this tragic pattern I will return below.

And yet we have from an eminent scholar, Charles Segal, the nonsensical statement that in *Bacchae* 'the destruction of Thebes is reflected primarily in the ruin of the royal family'.¹² There is no evidence that Thebes in *Bacchae* was destroyed. And indeed if it had been destroyed it could not have received the cult of Dionysos. Nor was any other Greek polis in tragedy destroyed, except for Miletos in a tragedy by Phrynichos of 494 BCE, for which he was fined. Why then does Segal imagine that Thebes was destroyed? The answer is the next obstacle.

(5) *The unconscious identification of the polis with its τύραννος*. Segal finds irresolvable contradiction everywhere in the *Bacchae*, but entirely ignores the *resolved historical and political contradiction* between polis and τύραννος that is central to the drama.

It could be shown in detail how destructive these five depoliticising obstacles are of understanding Athenian tragedy in general (including Sophocles, for whom my approach seems least suited), but this falls outside the scope of this paper. Instead, I move on to my final obstacle, the assumption that

(6) Athenian tragedy is *literature*. This assumption is so deeply rooted that it will require a lengthy exposure.

10 Seaford (2000) 33-5.

11 Aristophanes (*Birds* 1074-5) parodies the anachronism of this practice with the words 'anyone who kills any of dead tyrants'. The decree would have been appropriate much earlier in the fifth century.

12 Segal (1997) 383

Of course there is a respect in which Athenian tragedy is indeed literature, just as there is a respect in which indeed *many tragedies end badly* (4). However, obstacle (6) - like obstacle (4) - in practice also conceals something important about Athenian tragedy. I do not mean only that the presence of tragedy in the fifth century was overwhelmingly as *performance* rather than as literary text. I mean that it was *efficacious* performance.

There is no ancient Greek word that corresponds to 'literature'. Literature is (among other things) *imitation*. In his Poetics Aristotle famously calls tragedy a kind of μιμήσις, imitation. But was that how the tragedians of the fifth century regarded their practice?

In the earliest Greek texts (Homer and Hesiod) *images* and *imitations* are barely present, whether in practice or as ideas. There is much observation in Homer of likeness, as in the similes, but almost nothing of its *creation*.¹³ The word group based on μιμ- (μιμῆσθαι, μίμημα, μίμησις, and compounds) occurs before the fifth century only once (probably from the last third of the sixth),¹⁴ with a meaning that falls short of 'imitate'.¹⁵ Then in the first half of the fifth century there are seven instances, three in Pindar, the other four in Aeschylus. Of these eight instances six refer to performance, the other two to artefacts used in performance. In Aeschylus' satyric *Theoroi or Isthmiasti* a satyric mask is admired by the satyrs for its likeness to themselves as a 'μίμημα (imitation) by Daidalos, it lacks only a voice' (fr. 78c.7). The satyrs also call it εἶκων and εἶδωλον (image). The word group based on εικ- (εἶκων, εἶκασμα, εἰκάζειν, and their compounds) also does not occur meaning imitation before the fifth century, and it too is then especially prominent in Aeschylus.

I conclude that the idea of imitation (whether performative or merely visual) first appears above all in texts of drama (Aeschylus). This is unsurprising, inasmuch as drama is more thoroughly imitative than any previous poetic genre, not only because the dramatic performer imitates someone else in every aspect of visual appearance as well as in language, but also because earlier poetic genres are generally associated with *functions*: celebrating and welcoming the athlete, celebrating and confirming the transition of the bride, praising the dead and expressing grief, praising the gods and requesting reciprocal benefit, and so on (just as early *visual* representations are also associated with various functions). The genre from which Aristotle tells us that tragedy emerged, the dithyramb, was a processional song that had the function of accompanying Dionysos into the city. That function is still processionally enacted at the festival in which tragedy is performed, but tragedy has become detached from it and

13 My paper demonstrating this will appear in a collection entitled *Materia Philosophiae*.

14 *Homeric Hymn to Apollo* 163-4: date: e.g. Richardson (2010) 13-15.

15 It is argued by Peponi (2009) that μιμῆσθαι here should be translated not 'mimick' but 'represent', 'involving the evocation of the essence of an entity but not necessarily exact reproduction of its formal details'.

accordingly may seem to be a performance without a specific function, other than imitation.

Aristotle also locates the origin of tragedy in what he calls the σατυρικόν, a performance by men dressed as satyrs (preserved in some respects in the satyric drama performed after each tragic trilogy). When men were dressed as satyrs in *ritual*, so as to become part of the eternal thiasos of Dionysos (in the dithyramb, or in the rite of passage of mystic initiation), they were not imagined as *imitating* but as *becoming* satyrs.¹⁶ I put the distinction crudely: there is of course between the extremes a spectrum accommodating the various kinds of Dionysiac ritual and performance in various times and places. But this does not diminish the importance of the distinction. The transition from satyric ritual to satyric drama¹⁷ is the transition from *becoming* satyrs to *imitating* them. In cultic enactment the mask tends to identify its wearers with satyrs, but in the drama it may be detached from any wearer, as an artefact, a mere *image* (μίμημα, εἰκων), as we saw in Aeschylus' *Theoroi*.

This brings us back to the εικ- word-group in Aeschylus. Of his four extant uses of the noun εἰκων, all meaning image, one is of the satyr-mask and another of the image on a besiegers' shield in his *Seven Against Thebes* (559); and he uses εἰκασμα (with much the same meaning) of another besieger's shield (523). Moreover, the description of the shield-images in *Seven* is in effect the earliest sustained treatment of the idea of the mere image.

Shield-images were traditionally intended to frighten the enemy:¹⁸ for instance Terror, Fear, and the Gorgon with her 'terrible stare' (δεινὸν δερκομένη) on Agamemnon's shield in the *Iliad* (11.36-7). Each of the first five named mythical besiegers in *Seven* has on his shield an image that is imagined as efficacious, as embodying the power of its model (I will list these images below). On the other hand, the shield-image is an *image* (εἰκων, εἰκασμα), and – significantly – the signs (σήματα) on the shield of Tydeus are said to be *unable to wound* (398): they are a *mere* image. The result is *ambivalence*, between the old idea of the shield-emblem as efficacious and the more recent idea of it as a mere image.

The mental shift behind this fundamental ambivalence was not of course confined to shield emblems. Aeschylean tragedy itself preserved in an extended form the traditional efficacy of the dithyrambic from which it had so recently developed, but also was – as the new phenomenon of drama – unprecedentedly imitative. The efficacy of dithyramb, in accompanying the joyful procession in which the whole city welcomed Dionysos (e.g. at the festival – the City Dionysia – in which drama was performed), was as a spectacular agent of socio-

16 Seaford 1994, 265-9. Cf. e.g. the mystic formula 'ram, you fell into milk (κρίος ἐς γάλα ἔπεσες)' (Graf and Iles Johnston 2007, 36).

17 For the traces of satyric initiation rituals in satyric drama see Seaford 1984, 41-4.

18 For anthropological reflection on precisely this phenomenon see Gell 1998, 31 (cf. 69-71).

political unity. The earliest extant view of tragedy, at the heart of Aristophanes' *Frogs*, is that it was needed to 'save the polis' in a crisis of internal and external conflict (1008-10, 1419, 1561-2). The next extant view of tragedy, Plato's, also emphasises its political effect, which he characterises as democratic and so undesirable. The third extant view is of Aristotle, who – despite characterising tragedy as *mimesis* – also emphasises its function (*katharsis*).

We have now demolished all six obstacles: (1) tragic hero, (2) fate, (3) irresolvable contradiction, (4) bad ending, (5) identifying polis with τύραννος, and (6) tragedy as literature. The way is now clearer for us to glimpse some of the reality of Athenian tragedy, which includes its remarkable political relevance to our time. Of this relevance I will confine myself to a few examples from Aeschylus, starting – for the sake of continuity – with the shield-images in the *Seven Against Thebes*.

The traditional efficacy of the shield-images is associated by Aeschylus with the threatening and boastful utterances of the warriors to whom they belong. In one case the image is called an 'arrogant sign' (387 ὑπέρφρον σῆμα). The only one of the seven besiegers without an image on his shield is also the only one who is wise, Amphiaraios (591-6). Moreover, the efficacy of the images, rather than giving its traditional help to their bearers, is turned back against them, contributing to their demise: *night* descends on the eyes of Tydeus (403); a *firebearing* thunderbolt strikes Kapaneus (444-5); a man and a city are captured along with Eteoklos (478-9); *Typhon* on Hippomedon's shield is defeated by *Zeus* on his opponent's (512-20); the *Sphinx* blames Parthenopaios for her battering (560-1).

The highly individual shield-emblems of the attackers in *Seven* express an anachronistic aristocratic individualism¹⁹ that ends in the death of them all, and in the mutual fratricide of the royal brothers Eteokles and Polyneikes, for whom in the original ending of Aeschylus' drama (1002-4) the founding of cult ('hero-cult') was indicated (or perhaps made explicit in lost lines),²⁰ in line with the communal salvation of the polis described earlier (793-821). The opposition between old and new, between the shield-emblem as efficacious and as mere image, is aligned with a more general opposition between old and new, or rather with *transition* from the self-destruction of the powerful individuals to communal benefit for the polis. This transition informs the *Seven* and many other Athenian tragedies.²¹ It allows the democratic audience to have it both

19 In reality shield-images might refer to the divine ancestry of their mythical bearers: Euripides *Meleager* fr. 530; Pausanias 5.25.9. By contrast, we hear in the classical period of the soldiers of a polis bearing the same shield-device (e.g. the initial letter of the polis), a fitting expression of the famous group solidarity of hoplites: Spier 1990, 125; Eupolis fr. 359; Xen. *Hell.* 4.4.10, 7.5.20; Bacchylides fr. 2.1.

20 Seaford (2012) 162-5.

21 Seaford 1994.

ways, combining the pleasure of lamentation for the sufferings of powerful individuals and families with relief at the peaceful benefit to the polis arising from their destruction, in which – because it is *self*-destruction – the polis is not implicated. The politically desirable outcome, expressed in spectacle and song, reinforces the democratic emotion of the mass audience, just as – in *ritual* – incorporation of a bride into her new home, for instance, expressed in spectacle and song, reinforces the emotions that will preserve the marriage.

The self-destruction of the royal brothers that concluded Aeschylus' Theban trilogy is *symmetrical* in both its *content* (they kill each other) and in the *form* in which it is described (*Seven* 811-20) and lamented (961-5). Compare a symmetrical conflict at the outcome of another Aeschylean trilogy: in the *Eumenides* the human votes at the trial of Orestes are equally divided between conviction and acquittal.²² This is very different in various ways from the conflict between Eteokles and Polyneikes, but in one important respect it is the same: *symmetrical conflict is irresolvable*. In *Seven* it produces the mutual killing of the brothers, along with salvation – and probably hero-cult – for the Theban polis. In *Eumenides* it occurs at Athens within a newly created polis institution, the law court, and is resolved by a refinement of that institution: Athena gives the casting vote for acquittal, with the result that the 'vote of Athena' became the solution in historical Athens for the *humanly* insoluble problem of an equal vote. Although Thebes was always represented more negatively than Athens in Athenian tragedy, nevertheless in both trilogies irresolvable conflict – our obstacle (3) – *is in fact resolved* in the well-being of the polis. At Athens this well-being includes the new cult of the Furies, at Thebes the new hero-cult, in which the horror of the mutual fratricide is accommodated (probably by being lamented): the dangerous τύραννοι are by their death transformed into beneficiaries of the city, like their father Oidipous among many others.²³

The intervention of Athena, in establishing the law court as well as giving the casting vote, is the intervention of a *third party*. This structure, so important for peace, is expressed in the prominence of the number *three* in the Oresteian trilogy. This can be related to Aeschylus' Pythagoreanism. The Pythagoreans accorded cosmic significance to the number three, and produced a famous table of ten pairs of opposites (recorded by Aristotle), six of which – I demonstrated in my book on Aeschylus – are prominent in the outcome of the Oresteia: limit-unlimited, male-female, one-many, still-moving, light-darkness, good-bad. In each case the opposite aligned with good (limit, male, etc.) in the end prevails over (without abolishing) the opposite aligned with bad.

However, I overlooked one of the two most fundamental of the Pythagorean opposites, odd-even, which I now take the opportunity to add as the seventh

22 This is certainly what happened, despite the absurd view of some scholars that in fact Athena voted twice: Seaford (1995).

23 Seaford (1994) 106-43.

of the Pythagorean opposites that are central to the outcome of the *Oresteia*. Even numbers are symmetrical, divisible into two equal numbers (as in the trial of Orestes), whereas odd numbers when divided ‘have a *meson* (middle)’²⁴ that is analogous to the third party required to *limit* conflict between equals, whether such conflict produces mutual fratricide or an equal vote. The other fundamental pair of opposites for Pythagoreanism is limit-unlimited (Aristotle *Metaphysics* 990a8). Odd is aligned with good and limit (and the *meson*), even with bad and unlimited.

The Athenians attributed the creation of their democratic polis in the early sixth century to Solon. Faced with severe civil conflict, in which poor citizens were being enslaved, Solon compared himself to a ‘boundary-stone in the middle ground’ (fr. 37.9-10). He also claimed that there is a hidden measure (μέτρον) of intelligence that holds the *limits* of all things (fr. 16) and recommended moderation (fr. 4c μετρίοισι). The problem was that ‘of wealth there is no limit that appears to men. For those of us who have the most wealth are eager to double it’ (fr. 13.71-3). This last idea was inconceivable in the premonetary society described in Homer, which was based on a code of reciprocal gifts and favours. It is only money that it makes sense to accumulate without limit.

This configuration of ideas in Solon is central to the *Oresteia*. This I have demonstrated elsewhere.²⁵ Here I want to emphasise that it is an aspect of the transition (typical of tragedy) from the reciprocal violence within the ruling family of Argos to the establishment of the law court and of the cult of the Furies at Athens. Just after establishing ‘tyranny’ at Argos (*Agamemnon* 1355, 1365, 1633), Aigisthos declares that he will exercise it by means of the murdered Agamemnon’s wealth (1638-9), which earlier was said to be unlimited (962), and which Orestes will be intent on regaining (*Choephoroi* 301, 825, 943). The profundity of the transition to communal well-being in the *Oresteia* is manifest in the fact that it is the agents of the reciprocal violence in the first two plays of the trilogy, the Furies, who in the third play declare that ‘god gave power to every *meson*, and tell the Athenians to ‘rejoice in your fated just shares of wealth (αἰσιμίασισι πλούτου)’.²⁶

Aigisthos is not the only one. The ancient τύραννος is – in historiography, philosophy, and tragedy – obsessed with money. His obsession is a symptom, or even a cause, of a *narrow single-mindedness* that endangers the community and results in his own destruction. Prime tragic examples are Oidipous in Sophokles’ *Oidipous Tyrannos* (124-5, 380-6, 388, 541-2), Kreon in Sophocles’ *Antigone* (221-2, 289-301 322-6, 1037, 1047, 1055 1064-90, 1168-71, 1324-6), and Pentheus in Euripides’ *Bacchae* (256-7, 812). Prosperity is insatiable (*Agamemnon* 1331), and has offspring that is disastrously insatiable (*Agamemnon* 756). Kreon is told by his son ‘do not carry in yourself only one (character, disposition)’ (705).

24 Aristoxenos fr. 23 Wehrli; further detail: Seaford (2012) 283-5.

25 Seaford (2012) 196-205, 297-300.

26 *Eumenides* 996: Seaford (2012) 204-5.

This narrow single-mindedness of powerful men of money, combined with the unlimitedness of their accumulation of wealth, is precisely *what most damages and endangers all societies of the twenty-first century*, producing the twin catastrophes of accelerating inequality and irreversible climate change. Athenian tragedy, the incomparable flower of the first ever monetised society in history, provides us with an inspiring paradigm of the hybris and the demise of powerful monetised individuals, to the benefit of the self-governing community (the polis). And yet generations of interpreters, readers, viewers and performers of tragedy have been prevented by artificial obstacles from seeing it. It is time for us to open our eyes.

Bibliography

Gell, A. 1998, *Art and Agency*. Oxford University Press.

Graf, F. and Iles Johnston, S. 2007, *Ritual texts for the Afterlife*. London and New York: Routledge.

Hollingdale, R.J. (1999), *Nietzsche. The Man and his Philosophy*. Revised, ed. Cambridge University Press.

Kaufmann, W. (1974), Nietzsche. *Philosopher, Psychologist, Antichrist*. 4th. ed. Princeton University Press

Peponi, A.–E. 2009, 'Choreia and Aesthetics in the *Homeric Hymn to Apollo: The Performance of the Delian Maidens (Lines 156–64)*', in *Classical Antiquity* 28.39-70.

Pinkard, T. (2000), *Hegel. A Biography*. Cambridge University Press.

Richardson, N. 2010, *Three Homeric Hymns*. Cambridge University Press.

Seaford, R. (1984), *Euripides Cyclops*. Oxford University Press.

Seaford, R. (1994), *Reciprocity and Ritual*. Oxford University Press.

Seaford, R. (1995), 'Historicising Tragic Ambivalence: the Vote of Athena' in B. Goff (ed.) *History, Tragedy, Theory*. University of Texas Press, 1995), 202-21.

Seaford, R. (1996), *Euripides Bacchae*. Aris and Phillips.

Seaford, R. (1998), 'Tragic Money', in *Journal of Hellenic Studies* 118.119-39.

Seaford, R. (2000), 'The Social Function of Attic drama: a Reply to Jasper Griffin', in *Classical Quarterly* 50.1.30-44.

Seaford, R. (2003a), 'Aeschylus and the Unity of Opposites', *Journal of Hellenic Studies* 123.141-63.

Seaford, R. (2003b), 'Tragic Tyranny', in K. Morgan (ed.) *Popular Tyranny*. University of Texas Press. 95-116.

Seaford, R. (2003c), 'Dionysos, Money, and Drama', *Arion* 11.2.1-19.

Seaford, R. (2004), *Money and the Early Greek Mind*. Cambridge U.P.

Seaford, R. (2012), *Cosmology and the Polis*. Cambridge University Press.

Seaford, R. (2018), *Tragedy, Ritual and Money in Ancient Greece. Selected Essays*, edited by R. Bostock. Cambridge University Press.

Segal, C. (1997), *Dionysiac poetics and Euripides' Bacchae*. 2nd ed. Princeton University Press.

Spier, J. 1990, 'Emblems in Archaic Greece', *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 37.107-29.

Dossiê Ésquilo/ Aeschylus/

Eschilo, *Persiani* 302-330: alcune riflessioni testuali e esegetiche sulla prima *rhexis* del messaggero

Aeschylus, Persians 302-330: some textual and exegetical observations on the first rhexis of the messenger

Stefano Amendola
Università degli Studi di Salerno (Italia)
E-mail: stamendola@unisa.it

Riassunto

Il contributo si propone di esaminare alcuni problemi testuali ed esegetici presenti nella prima *rhexis* del messaggero nei *Persiani* di Eschilo (vv. 302-330). Si offre un commento al testo eschileo nuovamente edito: nella discussione critico-testuale, l'obiettivo primario è quello di evidenziare la necessità di una migliore valutazione del testo offerto dalla tradizione manoscritta per alcuni versi e luoghi che sono stati spesso emendati dagli editori moderni.

Parole-chiave: Eschilo, *Persiani*, Rhexis, Testo, Commento

Abstract

This paper aims to examine some textual and exegetical problems in the first messenger's rhexis in Aeschylus Persians (vv. 302-330). It offers a commentary on the newly edited Aeschylean text. In the textual discussion the primary aim is to highlight the need for a better evaluation of the manuscript tradition, and in particular of some verses and passages often emended by modern editors.

Keywords: Persians, Aeschylus, Rhexis, Text, Commentary

Testo e apparato critico¹

Αγ. Ἀρτεμβάρης δὲ μυρίας ἵππου βραβεύς στύφλους παρ' ἀκτὰς θείνεται Σιληνιῶν. χῶ χιλίαρχος Δαδάκης πληγῆ̃ δορός πήδημα κοῦφον ἐκ νεῶς ἀφήλατο·	305
Τενάγων τ' ἄριστος Βακτρίων ἰθαγενής θαλασσόπληκτον νῆσον Αἴαντος πολεῖ. Λίλαιος Ἀρσάμης τε κ' Ἀργήστης τρίτος, οἷδ' ἀμφὶ νῆσον τὴν πελειοθρέμμονα κυκῶμενοι κύρισσον ἰσχυρὰν χθόνα,	310
πηγαῖς τε Νείλου γειτονῶν Αἴγυπτίου Φαρνοῦχος, οἷ τε ναὸς ἐκ μιᾶς πέσον	313
Ἄρκτηύς, Ἄδεύης, καὶ Φερεσσεύης τρίτος. Χρυσεὺς Μάταλλος μυριόνταρχος θανῶν, ἵππου μελαίνης ἡγεμῶν τρισμυρίας,	312
πυρσὴν ζαπληθῆ̃ δάσκιον γενειάδα	315

1 I *sigla codicum* sono ripresi da WEST 1998². Per motivi di brevità e chiarezza, nel presente contributo si propone un apparato critico ridotto: in particolare, non sono riportate, salvo motivate eccezioni, le numerose varianti ortografiche relative ai nomi dei comandati persiani menzionati nella *rhesis*.

ἔτεγγ', ἀμείβων χρῶτα πορφυρᾶ βαφῆ.
καὶ Μᾶγος Ἄραβος, Ἀρτάβης τε Βάκτριος,
σκληρᾶς μέτοικος γῆς, ἐκεῖ κατέφθιτο.
Ἄμιστρις Ἀμφιστρεύς τε πολύπονον δόρου 320
νωμῶν, ὃ τ' ἔσθλός Ἀριόμαρδος Σάρδεσι
πένθος παρασχών, Σεισάμης θ' ὁ Μύσιος,
Θάρυβίς τε πεντήκοντα πεντάκις νεῶν
ταγός, γένος Λυρναῖος, εὐειδῆς ἀνὴρ,
κεῖται θανῶν δειλαιοῦ οὐ μάλ' εὐτυχῶς 325
Συέννεσις τε πρῶτος εἰς εὐψυχίαν,
Κιλίκων ἄπαρχος, εἷς ἀνὴρ πλεῖστον πόνον
ἐχθροῖς παρασχών, εὐκλεῶς ἀπώλετο.
τοιῶνδ' ἀπάρχων νῦν ὑπεμνήσθην πέρι,
πολλῶν παρόντων ὀλίγ' ἀπαγγέλλω κακά. 330

Codd. M I HB (= β) Δ ΟΥ (= γ) AWD (= δ) VN (= ε) QK (= κ) L GFT
303. σιληνιῶν MOW : σειληνιῶν BY^{sscr} : ληνίων Δ : σιληνίων IHY^tADεκL // 304. χιλιάρχης κL / πληγεῖς H // 306. ἀριστεύς Blomfield / Βακτηρίων YD / ἰθαιγενῆς MK^{ac} // 307. θαλασσόπλακτον V : -πλαγκτον I^pN / σποδεῖ Emperius // 310. κυκῶμενοι O : νικῶμενοι rell. : δινούμενοι Weckelin : μυκῶμενοι Zakas : κλονοῦμενοι Broadhead // 313. ante 312. trai. Merkel / οἷ γε Y : οἶδε V^{ac}κL // 312. φερεσ(σ)εῦης δεκ : φρεσεύης M : φρεσσεύης β : φερεσσέβης O : φαρεσσεύης L φρεπεύης I : φερσεύης Y : φερεσσακῆς Bothe // 315. ante 314. trai. Heimsoeth : post 318. Weil : post 314. lac. stat. Wilamowitz // 316. πυρσὴν Porson : πυρ(ρ)ὰν codd. // 317. πορφυρᾶ Rb (iam conii. Porson) : -ρέα rell. // 318. Μᾶγος Turnebus : μάγας H² : μάρδος Y : Μάγος rell. // 319. ἔποικος κL // 321. post Ἀριόμαρδος lac. stat. Porson / ἄρδεσι Bothe : Ἀσίδι Robertson // 322. θ' κ : om. rell. K // 324. ἀειδῆς O^{ac} // 326. πρῶτος αὐτὸς κL // 327. ἔπαρχος βN²κL : ἀπ' ἀρχὸς Pauw : ὑπαρχος Blomfield / φόνον W // 328. εὐτυχῶς YD : ἀνηλεῶς Q²Y^pK^{yp} : δυσκλεῶς Q^{ac}? : οὐ καλῶς Broadhead // 329. τοιῶνδ' ἀπάρχων νῦν Amendola : τοιῶνδ' ἀρχόντων νῦν fere codd. (νῦν om. M^{ac}OQ^{ac} GFT, γ' add. GFT) : τοιῶνδ' ἄρ' ὄντων νῦν Turnebus : τοιῶνδέ γ' ἀρχῶν νῦν Canter : τοιῶνδ' ἐπάρχων νῦν Blomfield : τοσόνδ' ἐπαρχόντων Heimsoeth : τοσόνδέ γ' ἀρχόντων West (τόσον μὲν Wilamowitz) // 330. δ' om. MD / ἀπαγγέλλ(λ)ων YD //

Note di commento

302-330. La prima *rhexis* del nunzio richiama, rovesciandola, la parodo: entrambe, ad esempio, sono infatti caratterizzate dall'abbondanza dell'onomastica persiana²,

2 Dei diciannove nomi (spesso accompagnati, come nel canto d'ingresso, dalla indicazione della regione di provenienza) menzionati ora dal messaggero, sei compaiono anche nel canto d'ingresso.

elemento che conferisce al testo una coloritura esotica (con nomi di uomini, città e regioni che rimandano a una realtà ben lontana da Atene e dalla Grecia) e che, a livello di tradizione, ha creato numerose incertezze e alterazioni nei manoscritti. Se nel canto del coro il lungo elenco di comandanti mirava ad esaltare la potenza e l'eccezionale vastità dell'armata persiana (il *plethos* dell'armata), ora nella *rhexis* questo catalogo di defunti testimonia, invece, il dissolversi del grande esercito di Serse, annientato proprio nei suoi uomini più valorosi, privati anche della cosiddetta 'bella morte'. Nei diversi quadri che compongono il resoconto del messaggero³, i comandanti, infatti, ottengono quasi sempre una fine indegna, per nulla commisurata al proprio valore. A questo 'affollarsi' di nomi persiani – veri o inventati dal poeta – si oppone, come sempre nel dramma, l'anonimato dei Greci: a sconfiggere gli uomini di Serse e a infliggere loro sofferenza e morte sembrano essere quasi i luoghi stessi in cui si è svolto lo scontro (le onde del mare, gli scogli di Salamina, la terra dell'isola), o ancora armi, il cui possessore (greco) non è possibile scorgere nelle parole del nunzio.

302. Ἀρτεμβάρης δὲ ...: il comandante, che apre il catalogo dei morti persiani, è menzionato anche ai vv. 29 e 972 (ma solo in questo caso il nome presenta la sillaba -βα- breve). Il δὲ di v. 302 risponde al μὲν di v. 299 – e non a quello di v. 300⁴ – a dimostrazione di come il nunzio, in realtà, prosegua il suo discorso, incurante dell'intervento di Atossa, che saluta la sopravvivenza del figlio con un registro gioioso ed esultante totalmente estraneo al contenuto luttuoso della *rhexis*. A differenza della madre, *l'aggelos* non intende separare del tutto il pur diverso destino di Serse, il sopravvissuto, da quello degli uomini che lo stesso giovane re ha condotto in Grecia, guidandoli verso una morte lontana dalla terra di origine e quasi sempre ignominiosa.

μυρίας ἵππου: singolare femminile con valore collettivo, ad indicare i cavalieri agli ordini di Artembare. Si può ipotizzare che μυρία non esprima un preciso valore numerico (diecimila: così ad esempio in Hdt. 1.27)⁵, ma indichi più genericamente che Artembare è a capo di un contingente di cavalleria molto numeroso⁶ (si veda *infra* la nota dedicata a χιλίαρχος).

3 Una interessante ipotesi di ricostruzione della struttura del catalogo contenuto nella prima *rhexis* si legge in KORZENIEWSKI 1967: 27-33. Cf. inoltre più recentemente EBBOTT 2000: 83-96.

4 È forse da considerarsi un μὲν *solitarium*: cf. DENNISTON 1950: 380.

5 Sempre Erodoto (7.81) dà notizia di come l'esercito persiano avesse come vertici militari chiliarchi, miriarchi, ecatontarchi e decarchi (cf., inoltre, Xen. *Cyr.* 2.1.22-24): sebbene il testo eschileo sembri confermare questa organizzazione in multipli di dieci, si può ipotizzare che il poeta con questi riferimenti numerici non voglia di certo fornire un preciso dato storico ai propri spettatori, ma piuttosto rafforzare l'immagine dello smisurato numero di uomini (il *plethos*) agli ordini di Serse.

6 Cf. Eur. *Ph.* 441-2, dove il sintagma μυρίαν λόγχην sembra alludere all'immenso (ma imprecisato) numero di soldati condotto contro Tebe da Polinice.

βραβεύς: il termine potrebbe essere considerato un antico prestito semitico: esso appare qui impiegato come semplice sinonimo del più usuale ἄρχων⁸. Contro la possibilità che attraverso tale sostantivo Eschilo voglia far riferimento a una funzione o un grado specifici dell'esercito achemenide, si veda Ag. 230, dove è riferito ai greci Agamennone e Menelao e può essere ugualmente inteso con il significato di *comandante*. In diverse occorrenze tragiche⁹ il termine sembra indicare 'colui che presiede' o 'dà disposizioni' in una determinata situazione o per una determinata attività (espressa solitamente con il genitivo di ciò che si presiede), un'accezione che potrebbe derivare da quella più comune di giudice o arbitro¹⁰. Al v. 302 il termine βραβεύς – con i successivi sinonimi χιλιαρχος, μυριόνταρχος, ταγός, ἄπαρχος – riprende ἀρχελείων della precedente domanda della regina (v. 297): in apertura del catalogo il messaggero dà conferma che, come richiesto da Atossa, a essere ricordata sarà esclusivamente la morte di quei Persiani che da vivi avevano una qualche responsabilità di comando nell'esercito di Serse (la σκηπτουχία di v. 297).

303. στύφλους παρ' ἀκτὰς θείνεται: Le coste dell'isola sono sia realmente *dure*, *rocciose* (cf. v. 965 στυφελοῦ θείνοντας ἐπ' ἀκτᾶς e Pr. 748), sia metaforicamente *crudeli* per il costante scempio che arrecano al corpo di Artembare, che le onde fanno cozzare continuamente contro di esse. Nella parodo (v. 80) ad essere qualificati come στυφελοὶ sono gli ἐφέται, *i comandanti* (e tra loro quindi lo stesso Artembare) nei quali confida il giovane Serse per il successo della spedizione: ora, con drastico rovesciamento, sono i generali persiani sconfitti a dover 'provare' sui propri corpi senza vita la durezza (e la crudeltà) della terra greca (e, quindi, dei Greci che però – come detto – non compaiono nel racconto del messaggero).

Il verbo θείνεται è probabilmente da intendersi quale presente storico (non così però BROADHEAD 1960: 107), efficace nell'attualizzare e vivacizzare la scena descritta dal messaggero: questi sembra ancora vedere – anche ora che è lontano nel tempo e nello spazio da quel tragico evento – il cadavere di Artembare che, seguendo passivamente il moto ondoso, continua a urtare (lungo le coste dell'isola. Fin da questo primo quadro narrativo offerto dal nunzio, si può cogliere l'ostilità dell'ambiente naturale (greco) nei confronti del nemico persiano: il corpo senza vita di Artembare sembrerebbe – con macabro sarcasmo – presentato come un'arma (il verbo θείνω appartiene al lessico bellico e può alludere infatti ai colpi inflitti con spade, aste, frecce)¹¹ che cerca

7 Cf. MARTINO 1988: 231-253.

8 Cf. Hesych. β 1019 L: <βραβέα> · ἄρχοντα.

9 Oltre a Pers. 302 e Ag. 230 cf. Soph. El. 690, Eur. Med. 274-5, Or. 1065, Hel. 703.

10 Cf. MEDDA 2017: 156.

11 Cf. Il. 20.48, 117.430, 21.491, Od. 18.63, 22.443). In Pers. 418 il verbo si riferisce ai colpi che le navi greche infliggono a quelle barbare.

vanamente di colpire la terra di Salamina¹² (Σιληνιῶν), dalla quale esso viene invece colpito e ulteriormente straziato.

304. χιλίαρχος: Il termine trova corrispondenza nell'antico persiano hazārapati⁻¹³, probabilmente traslitterato in greco in ἄζαραπατεῖς, glossato da Esichio con οἱ εἰσαγγελεῖς παρὰ Πέρσαις¹⁴. Il sostantivo designerebbe quindi un ufficiale e consigliere del sovrano achemenide, solitamente scelto tra la nobiltà persiana o meda. Anche Dadace potrebbe non aver guidato contro i Greci esattamente mille uomini (cf. *supra* quanto detto in relazione al sintagma μυρίας ἵππου): il rango militare indicherebbe soltanto che egli è responsabile di una delle più grandi unità dell'esercito, ricoprendo un ruolo di rilievo nella gerarchia persiana. Un uomo prestigioso e potente viene quindi eliminato da un colpo di lancia (δορός)¹⁵, arma simbolo dei Greci, inferto da un soldato greco, che non soltanto resta anonimo, ma non compare affatto nel testo.

305. πήδημα κοῦφον ἐκ νεώς¹⁶ ἀφήλατο: l'espressione, nella quale πήδημα è accusativo dell'oggetto interno (cf. Ag. 826), potrebbe richiamare il balzo che, a detta dei coreuti nella parodo, deve compiere chi vuole sottrarsi all'inganno del dio (vv. 95-96 τῖς ὁ κραιπνῶ ποδὶ πηδήματος εὐπετέος ἀνάσσων ...). A un πήδημα di fuga/salvezza dalle reti di Ate si contrappone qui quello di Dadace, il cui involontario salto dalla nave colora di macabra ironia il quadro dedicato dal nunzio alla morte del comandante, 'fotografato' in un gesto – un 'tuffo' – che nega qualsiasi forma di eroismo.

306. Τενάγων τ' ἄριστος Βακτρῶν ἰθαγενής: Non vi sono altrove ulteriori menzioni di Tenagone, il cui nome probabilmente è stato inventato dal poeta. Il legame tra gli aggettivi ἄριστος e ἰθαγενής è stato ritenuto eccessivamente duro¹⁷: per questo motivo Blomfield (1814: 29), sospettando di ἄριστος, ha proposto il sostantivo omerico ἀριστεύς, correzione accolta anche in edizioni più recenti, quali, ad esempio, quella di Pontani (1951: 65). Belloni (1994: 152), che, invece, mantiene il trādito ἄριστος, ritiene che il primo aggettivo venga 'completato' dal successivo ἰθαγενής, glossato da Esichio in αὐτόχθων¹⁸: sarebbe quindi la nobiltà della propria stirpe e della propria origine a rendere ἄριστος Tenagone. La coppia aggettivale ἄριστος e ἰθαγενής potrebbe inoltre contenere

12 Cf. Hesych. σ 640 Σιληνία· τῆς Σαλαμῖνος, πλησίον τοῦ λεγομένου Τροπαίου.

13 Cf. Hdt. 7.81. Si veda inoltre cf. SCHMITT 1978: 19-20, BELLONI 1994: 151.

14 Hesych. α 1441.

15 Forma bisillabica priva di ampliamento -nt-, impiegata dai tragici in luogo di δόρατος,.

16 La forma attica νεώς è preferita per ragioni metriche a quella dorica, abitualmente impiegata dal poeta (Cf. inoltre Aristoph. *Ran.* 52)

17 Cf. GARVIE 2009: 163.

18 Hesych. ι 380 e 381. Cf., inoltre, *Od.* 14.203, Hdt. 6.53 in riferimento all'essere indigeni degli Egizi.

un'allusione – amara – alla morte indegna del comandante, al quale, nonostante il proprio valore (ἄριστος), tocca di morire in una terra assai lontana da quella da cui proviene (richiamata appunto dal sintagma Βακτρῶν ἰθαγενής), dove, al contrario che in Grecia, Tenagone avrebbe potuto invece ricevere quegli onori degni di un combattente valoroso.

307. Θαλασσόπληκτον: L'aggettivo, *hapa* eschileo¹⁹, sottolinea come il mare che circonda l'isola sia per sua natura agitato, turbolento: ora, però, esso è turbato non solo dalle forze della natura, ma anche dall'avvenuto conflitto tra Greci e Persiani. Mentre la variante θαλασσόπλακτον di V attesta il suffisso con vocalismo in alpha, quella θαλασσόπλαγκτον di I^{PN}²⁰ qualificherebbe più opportunamente il corpo di Tenagone²¹, che vaga qua e là in mare aperto. Diversamente, il composto con πλήσσω è ben più efficace nel richiamare gli urti con cui le onde si infrangono sulle scogliere dell'isola, ma anche i colpi che i marosi infliggono ai cadaveri dei Persiani, trascinandoli e scagliandoli contro le coste (si veda *supra* la sorte di Antembare).

πολεῖ: per conservare e giustificare la lezione trådita dalla *concordia codicum* (πολεῖ) si propongono solitamente due interpretazioni alternative: 1) considerare πολεῖ una sorta di *simplex pro composito* (e.g. περιπολεῖν / ἀμφιπολεῖν)²² e tradurre 'si aggira attorno all'isola'. Purtuttavia – come nota Broadhead (1960: 108) – è possibile ritenere che il costruito verbo di moto + accusativo semplice esprima piuttosto un'idea di attraversamento, come se l'onda (e con essa il cadavere di Tenagone) si aggirasse per l'isola (e non intorno alla stessa) o, meglio, vagasse sulle rive battute dal mare (θαλασσόπληκτον); 2) rendere, sulla base di alcune testimonianze scoliastico-lessicografiche²³, πολεῖ con 'occupa', 'abita': Tenagone, una volta morto, abiterebbe con il suo corpo l'isola di Salamina²⁴. Tale significato, in realtà, non appare attestato per il costruito πολεῖ + accusativo, mentre un impiego simile è documentabile per ἀναστρέφομαι, di cui si serve lo scoliaste per spiegare πολεῖ²⁵: in *Od.* 13, 326 (ἀλλά τιν' ἄλλην γαῖαν ἀναστρέφομαι) e in *Cal. Hymn. Pall.* 76 (Τειρεσίας δ' ἔτι μῶνος ἀμᾶ κυσὶν ἄρτι γένεια περκάζων ἱερὸν χῶρον ἀνεστρέφετο) il verbo esprime il vagabondare di Odisseo e Tiresia in terre straniere. Allo stesso modo, il corpo di Tenagone,

19 Cf. *Soph. Ai.* 596-7 ἀλίπλακτος, sempre attributo di Salamina: cf., inoltre, FINGLASS 2011: 315-316.

20 Allo stesso modo ἀλίπλαγκτον per ἀλίπλακτος in *Soph. Ai.* 596.

21 Cf. *Eur. Hec.* 782 riferito al corpo di Polidoro.

22 Cf. e.g. ROSE 1957:113.

23 Cf. Hesych. π 2754 <πολεῖν>· νέμειν; *Etym. Gaud.* s.v. <πολεῖν>, οἰκεῖν, παρὰ τὸ ἀναστρέφουθαι εἰς αὐτὸν τοὺς πωλοῦντας καὶ ἀγοράζοντας.

24 Cf. «Ibi sepultus est»: così SCHÜTZ 1811.

25 Cf. *schol. Pers.* 309: καὶ ὁ Τενάγων ὁ ἄριστος, ὁ ἰθαγενής, ὁ αὐτόχθων καὶ ὁ πολίτης, τῶν Βακτρῶν (Βάκτρα δὲ πόλις Περίδος) πολεῖ καὶ ἀναστρέφεται τὴν θαλασσόπληκτον νῆσον τοῦ Αἴαντος.

morto lontano dalla propria patria, potrebbe vagare come straniero per l'isola di Salamina (ossia nelle acque che bagnano l'isola). Anche alla luce di queste incertezze interpretative, diversi editori (e.g. Broadhead, Page, Garvie, ma non West) preferiscono invece accogliere la congettura σποδεῖ di Emperius, che motiva «σποδεῖ saepe dictum est de fluctibus litus verberantibus et rebus similibus» (EMPERIUS 1836: 333). In realtà, in questo caso il verbo non è riferito direttamente alle onde che sferzano Salamina, ma al corpo di Tenagone: che Emperius possa – involontariamente – aver trasferito l'azione propria del mare (sferzare la costa dell'isola) al cadavere del barbaro? Così sembrano interpretare il passo sia Wecklein (con Zomaridis: WECKLEIN-ZOMARIDIS 1891: 141) sia Wilamowitz (1902: 34)²⁶, i quali optano per σποδεῖ. Wilamowitz in particolare scrive «Wenn das Meer an die Küste treibt, schlägt (σποδεῖ) sie der Leichnam»: il mare, dunque, sferza la costa, e i cadaveri trasportati dalle onde arrivano a colpire anch'essi il litorale. Un simile ragionamento può, forse, valere anche per il tràdito πολεῖ: con valore transitivo, il verbo possiede tra le altre una specifica accezione tecnico-agricola (cf. Hes. *Op.* 462 ἔαρι πολεῖν; Nic. Al. 245 πολεῖν ἀρούρας) e può essere reso come 'rigirare', 'arare', 'solcare' la terra (cf. *schol.* Hes. *Op.* 462). Si potrebbe perciò ipotizzare che l'onda, che trasporta il cadavere di Tenagone e s'infrange contro Salamina, 'fenda' la costa dell'isola, quasi a scavarne la terra con il suo impeto, per depositarvi infine il corpo del comandante sconfitto. Anche per questo motivo è a mio avviso possibile conservare la lezione concordemente attestata dalla tradizione manoscritta.

308-10. Λίλαιος Ἀρσάμης τε Ἄργηστος τρίτος ... κύρισσον ἰσχυρὰν χθόνα: dopo aver ricordato singolarmente tre comandanti persiani (Antembare, Dadace e Tenagone), specificando per ognuno una qualche circostanza della propria misera sorte, il nunzio propone un nuovo elenco di tre nomi che rappresentano un gruppo unico e compatto: riassunti nel pronome οἶδ(ε), essi sono tutti soggetti del medesimo verbo (κύρισσον). Mentre Lileo viene nuovamente menzionato nel finale del dramma (v. 970) e Arsame è già ricordato nella sezione anapestica della parodo (v. 37: in Hdt. 7.68 lo si incontra quale comandante degli Etiopi), Argeste è altrimenti sconosciuto.

309. πελειοθρέμματα: si tratta di un *hapax* che richiama πολυτρήματα di Il. 2.502 e 582 (detto di Tisbe in Beozia e Messe in Laconia), come notato già dallo scoliaste. Difficile dire se quest'isola sia da identificarsi con la stessa Salamina (così ancora lo scolio) o con un altro isolotto dello stretto²⁷.

310. κυκώμενοι: è lezione tràdita da O e Ya, della quale dà notizia per la prima

26 In WILAMOWITZ 1914: 145 però è accolto πολεῖ, «transitivum, ut saepius περιπιπολεῖν, solitarium, sed minime atrectandum».

27 Cf. GOW 1928: 141.

volta Heimsoeth (1862: 5-6): precedentemente, dal XVI secolo alla prima metà del XIX, gli editori eschilei stampano, senza sollevare alcun dubbio, νικῶμενοι, offerto dalla quasi totalità dei codici. A favore di κυκῶμενοι, lezione che può considerarsi *difficilior* rispetto al più usuale νικῶμενοι, si possono a mio avviso individuare almeno due elementi significativi, l'uno interno e l'altro esterno al testo eschileo: 1) κυκῶμενοι, seguito da κύρισσον ἰσχυρὰν χθόνα, rafforza l'allitterazione dei suoni gutturali κ e χ, un espediente fonetico utile a rendere il cozzare dei corpi contro la dura costa di Salamina²⁸; 2) il participio medio κυκῶμενος ritorna per ben tre volte in poco meno di cento versi nel XXI libro dell'*Iliade*, che narra lo scontro tra lo Scamandro e Achille (21.233-41 e 324-7), in riferimento proprio alle acque del fiume, piene – come quelle di Salamina – di corpi dei guerrieri uccisi e che si agitano per rovesciarsi sull'eroe greco, sì da colpirlo con maggiore forza. Sebbene l'impiego del participio di κυκῶμαι possa testimoniare la significativa vicinanza tra il brano iliadico e il passo eschileo, tale parallelismo non risponde in realtà alla principale obiezione mossa contro la lezione κυκῶμενοι, che Wilamowitz (1914: 145), giudicando *inutilis coniectura* la lezione di O e Ya, formula così: «quis enim dixit aut dicere poterat κυκᾶται ὁ νεκρός?». Una risposta efficace potrebbe risiedere nell'ipotizzare che in *Pers.* 310 il participio κυκῶμενοι sia congiunto per una sorta d'ipallage²⁹ sintatticamente ai cadaveri persiani, ma semanticamente riferito a quelle onde del mare dalle quali i corpi sono trasportati. Sono le acque dell'Egeo a circondare l'isola di Salamina (cf. ἀμφὶ νῆσον di *Pers.* 309: cf. ἀμφ' Ἀχιλῆα sempre in *Il.* 21.240) e ad infrangersi contro la terra trascinando con sé i cadaveri. La figura retorica, trasferendo ai morti una qualità propria delle onde, sembrerebbe efficace a fare dei corpi senza vita dei barbari un'unica materia con i marosi, continuando (e, in certo qual modo, ribaltando) l'immagine dell'armata persiana quale invincibile ondata del mare (ἄμαχον κῦμα θαλάσσης) di v. 90. Se nella parodo all'onda marina viene attribuita una qualità propria dell'esercito (l'essere invincibile), nella *rhesis* una caratteristica del mare (il suo essere sconvolto) viene trasferita ai comandanti barbari uccisi. Dopo la battaglia navale, la temibile ondata è divenuta un 'mare di cadaveri in tempesta' che s'infrange rumorosamente contro l'inespugnata terra dei Greci. Diversamente, chi preferisce la lezione della maggioranza dei codici νικῶμενοι (resa, in realtà, fortemente sospetta dall'impiego di un participio presente lì dove ci si aspetterebbe un perfetto: la disfatta dei Persiani è ormai un dato di fatto, un evento compiuto) ha ipotizzato, partendo dall'accezione di ostilità presente nel verbo κυρίσσω e dalla metafora zoologica da esso attivata, l'allusione ad uno scontro – anch'esso metaforico – tra i corpi dei Persiani e la dura terra dell'isola greca, scontro in cui i barbari risulterebbero per la seconda volta

28 Cf. GARVIE 1999 e 2009: 165, ERCOLANI 2003: 173-203 (in part. 183).

29 Sulla presenza di questa figura retorica nelle tragedie eschilee cf. HOEKSTRA 1976: 151-171.

sopraffatti e vinti³⁰. Il participio νικώμενοι, dunque, conterrebbe un riferimento a questa ulteriore sconfitta persiana, ipotesi certamente suggestiva ma non del tutto convincente. Inoltre, in quasi tutte le occorrenze del participio presente di νικάομαι nel teatro eschileo (costruito sempre con un complemento d'agente, espresso con dativo o genitivo: cf. *Suppl.* 1005, *Ag.* 291, 342, 583, 912) sembra porsi l'accento – grazie all'aspetto durativo proprio del presente – sulla durata dei vari scontri in atto e sulla possibile resistenza opposta dai diversi soggetti coinvolti per non cedere o prima di cedere ai propri avversari. Nel caso di *Pers.* 310 è però davvero difficile immaginare una qualche resistenza opposta dai corpi senza vita dei comandanti persiani, che in balia delle onde vanno a cozzare contro una terra peraltro ἰσχυρά³¹. κύρισσον è un imperfetto privo di aumento sillabico (cf. i vv. 313, 376, 416, 458, 490, 506, *Ch.* 738), forma usuale nelle *rheseis* dei messaggeri, soprattutto in un catalogo dal carattere marcatamente epicizzante (cf. successivamente πέσσον al v. 313). Il verbo, come spiegato già dallo scoliaste, esprime il cozzare l'un contro l'altro di animali dotati di corna³²: similmente, i cadaveri dei tre condottieri urtano la dura terra dell'isola. La metafora tratta dal mondo animale sottolinea come i Persiani sconfitti e uccisi siano sottoposti a un processo di disumanizzazione.

312-3: I versi, nell'ordine tràdito dai manoscritti, presentano una struttura simile a quella precedentemente illustrata per vv. 308-9. Si ha infatti un elenco compatto di tre nominativi (ma qui soltanto l'ultimo è preceduto da una congiunzione: cf. *Pers.* 683, *Suppl.* 525), concluso – anche in questo caso – da τρίτος ('terzo e ultimo') in *explicit* e seguito, nel verso successivo, da un pronome (οἱ), che 'riassumerebbe' i comandanti citati per fungere da soggetto al verbo (πέσσον) che descrive il modo in cui tutti e tre sono morti. In una tale struttura si segnala come aporia necessariamente da risolvere l'inattesa e brusca comparsa, ad inizio di v. 313, di un quarto nome (Φαρνοῦχος), che seguirebbe in asindeto la triade³³ di v. 312. La soluzione più economica e quindi preferibile appare essere la trasposizione di 313 prima di 312 suggerita da Merkel (1869: 43-44) e accolta recentemente anche da Garvie. In un testo così sistemato Farnuco, Arcteo³⁴, Adeue e Feresseo apparterrebbero allo stesso segmento narrativo di Lileo, Arsame e Argeste (con virgola e non pausa forte dopo χθόνα),

30 Cf. WEST 1990: 83.

31 Per una più ampia trattazione del problema mi sia consentito rinviare ad AMENDOLA 2012: 10-22.

32 Cf. *Ag.* 655 in riferimento alle prue delle navi – frequentemente paragonate alle corna delle bestie – che si urtano tra loro.

33 Farnuco viene menzionato nuovamente a v. 966: si tratta probabilmente di un omonimo del comandante ricordato in *Hdt.* 7.88.

34 Cf. v. 44, dove è detto lido, mentre qui, secondo l'ordine tràdito dei versi, sarebbe egizio. Non appare tuttavia né possibile né opportuno ricercare una tale coerenza in questi cataloghi: una imprecisione simile si ha infatti con Ariomardo a v. 321.

condividendone la stessa sorte di corpi in balia delle onde: Farnuco diviene così una sorta di ‘elemento mediano’ tra i due terzetti scanditi dalla presenza di τρίτος. Diversamente si potrebbe correggere, seguendo quanto avanzato da Bothe (1805: 174), il nome Φερεσσεύης nell’aggettivo φερεσσακής (*clypeatus* nella traduzione latina di Bothe, ‘portatore di scudo’), attestato in Hes. Sc. 13 e successivamente in Nonn. D. 26.29³⁵: è tuttavia da notare che tutte le lezioni presenti nella tradizione manoscritta sembrano avvalorare la presenza nel testo di un nome proprio – di difficile comprensione per i copisti – e non offrono alcun indizio a favore di una possibile corruzione di un originario φερεσσακής.

313. ναός³⁶ ἔκ μιᾶς πέσον: Lo scolio recenziere individua nell’espressione un’imbarcazione dei Greci, che da sola avrebbe provocato la morte di ben tre capitani nemici: tale erronea interpretazione nasce dall’avvertire – forse per eccesso di razionalismo – come problematica la compresenza di tre comandanti su una sola nave da guerra. La morte di Arcteo, Adeue e Feresseo richiama invece quella precedentemente descritta di Dadace e il suo goffo ‘tuffo’ in mare ἔκ νεώς.

314-7. Il messaggero passa ora dalla descrizione di quadri con più personaggi ad un racconto più dettagliato relativo alla morte di un solo comandante (Matallo), di cui riesce a cogliere anche un particolare straordinariamente patetico (la barba che si tinge di sangue), quasi a voler testimoniare una notevole vicinanza alla scena descritta³⁷.

314. Χρυσεύς Μάταλλος: il nome del combattente potrebbe richiamare il termine μέταλλον³⁸, con l’aggettivo etnico Χρυσεύς che rimanderebbe a sua volta al sostantivo χρυσός, evocando l’oro e la ricchezza persiana e in particolare dell’Asia minore, regione da cui il comandante defunto proviene. Anche il successivo sostantivo βαφή (v. 317) può riferirsi alla lavorazione dei metalli – in particolare del ferro – e alla loro temperatura³⁹. Come un metallo incandescente viene indurito immergendolo in acqua fredda, similmente Matallo perde il suo calore annegando nelle acque di Salamina.

314-5. Non è a mio avviso insuperabile la rilevata incongruenza tra μυριόνταρχος e ἡγεμῶν τρισμυρίας, aporia che ha suggerito di collocare il v. 315 o prima di

35 Cf. inoltre i sinonimi φέρρασις, adoperato da Eschilo in *Pers.* 240 e *Ag.* 693 e ἀσπιδηφόρος, che occorre in *Sept.* 19.

36 ναός è forma dorica prescelta per ragioni metrica: cf. l’attico νεώς a 305.

37 Cf. BARRETT 2002: 3-34; BAERTSCHI 2010: 252

38 Cf. v.l. μέταλλος in YWκL.

39 Cf. *Soph. Ai.* 651 βαφή σίδηρος ὤς. In *Aristot. Pol.* 1334a8, inoltre, il valore dell’eroe o degli uomini viene paragonato alla tempra del metallo.

v. 314 (così HEIMSOETH 1862: 73, seguito da Sommerstein) o dopo v. 318 (così Weil, seguito da Broadhead, Page e Garvie). Come detto in precedenza, μυριόνταρχος potrebbe non esplicitare un preciso dato numerico – diecimila –, ma indicare il grado occupato da Matallo nella gerarchia militare: ἵππου μελαίνης ἡγεμῶν τρισμυρίας specificherebbe il compito che a questo comandante è stato assegnato durante lo scontro con i Greci. Anche la distanza tra il participio θανῶν (fine di v. 314) e il verbo principale ἔτεγγε (a inizio di v. 317), evidenziata come problematica sia da Heimsoeth sia da Weil, è in realtà soltanto apparente: non soltanto l'intero v. 315, posto tra virgole, funge quasi da apposizione del soggetto e glossa, specificandolo, il precedente μυριόνταρχος, ma a v. 316 i termini πυρσὴν ζαπληθῆ δάσκιον γενειάδα (con i tre aggettivi in asindeto: cf. *infra* la nota *ad loc.*) costituiscono di fatto una sola unità semantica. In realtà, θανῶν, isolato in clausola al v. 314, viene ad acquisire una maggiore enfasi: la notizia principale, per il nunzio come per chi ascolta, è che anche Matallo è morto, mentre la proposizione principale aggiunge alla morte del barbaro un'immagine ricca di *pathos* (il tingersi della barba), ma comunque accessoria.

ἵππου μελαίνης: è un singolare collettivo (cf. sopra n. al v. 302). Difficile stabilire con certezza se l'aggettivo μελαίνης, riferito grammaticalmente a ἵππου, qualifichi il manto dei cavalli oppure vada più probabilmente riferito ai cavalieri, che avrebbero quindi la pelle scura. In ogni caso, la notazione cromatica da un lato tende a creare un'impressionante immagine bellica – una nuvola nera che si lancia sul nemico – dall'altro conferma come il nero e l'oscurità (e anche la morte) siano elementi che il poeta riferisce con costanza allo sconfitto esercito persiano (si veda a tal proposito il successivo racconto della battaglia di Salamina).

316. πυρσὴν ζαπληθῆ δάσκιον γενειάδα: la sequenza asindetica dei tre attributi riferiti alla barba⁴⁰, tipica dello stile eschileo (cf. *e.g.* 635-6, *Ag.* 154-5), rimarca fortemente questa caratteristica fisica di Matallo, presentandola come un tratto distintivo, quasi di vanto. Ancora una volta il mare di Salamina si accanisce sul cadavere del nemico straniero, deturpandone un aspetto fortemente peculiare come la barba.

317. ἀμείβων χρώτα πορφυρᾷ βαφῆ: il sostantivo χρώς, che può riferirsi sia alla pelle che al colore della stessa, indica qui il colore⁴¹ della barba di Matallo. Il solo Belloni (1994: 154) conserva πορφυρέα della maggioranza dei codici,

40 La forma tragica πυρσὴν: è restituita correttamente da PORSON 1806 al posto di quella attica trādita dai manoscritti. ζαπληθῆ è invece una neoformazione eschilea, ripresa solo molto più tardi in *AP* 7.75: il prefisso intensivo eolico ζα- è impiegato in tragedia esclusivamente per motivi metrici (cf. *Suppl.* 94 ζαχρεῖος, *Pr.* 1084 ζάπυρος).

41 Per tale significato cf. Aristot. *Mir.* 832b14.

considerandolo trisillabo per sinizesi. Sebbene l'aggettivo sia epiteto formulare del mare nei poemi omerici, non è il semplice contatto con l'acqua marina a tingere la barba di Matallo: πορφυρῶ fa riferimento al sangue che, dopo la battaglia, è abbondante nelle onde dello stretto, come accade in *Il.* 17.360-1 al terreno, bagnato e colorato dall'αἷμα dei guerrieri feriti e uccisi. È quindi un bagno di sangue, e non la sola acqua marina, a poter colorare di rosso scuro la barba fulva del comandante persiano.

318 Μᾶγος Ἄραβος: la necessità metrica di leggere Μᾶγος con *alpha* lunga spinge a considerare il primo termine quale nome proprio del comandante, mentre Ἄραβος, aggettivo, ne indicherebbe la provenienza (così ad es. BELLONI 1994: 154-155). Più dubbioso Garvie (2009: 167), che ricorda, tra l'altro, la preferenza che Eschilo mostrerebbe in questa *rhexis* catalogica (e nell'intero dramma) per i nomi iniziati per *alpha*.

319. σκληρᾶς μέτοικος γῆς: nel sistema giuridico ateniese di V sec. μέτοικος indica un forestiero che gode di uno statuto speciale nella polis in cui vive e risiede: il termine non sembra alludere ad una condizione di inferiorità del meteco, ma di diversità rispetto ai cittadini di pieno diritto con cui coabita⁴². Qui, tuttavia, il termine si riferisce non 'a chi abita con/insieme', ma a chi ha dovuto forzatamente cambiare sede/residenza e si colora perciò di una decisa connotazione negativa. L'epiteto di meteco è infatti attribuito ad Artabe per evidenziare come questi, caduto, come gli altri generali, lontano dalla propria terra d'origine (rievocata dall'aggettivo Βάκτριος), ottiene altrove (ἐκεῖ, lontano dalla sua patria) una morte priva degli onori, trovando ospitalità e una 'nuova dimora' in una terra – quella greca – che in realtà sembra respingerlo e rifiutarlo⁴³. La terra di Salamina è infatti detta dura⁴⁴ sia per la resistenza che essa ha opposto al combattente ancora vivo, respingendone l'assalto, sia perché potrebbe 'ospitare' insepolti il corpo nemico ucciso⁴⁵.

320. Ἄμιστρις Ἄμιστρεύς τε: Amistri è già menzionato nella parodo (cf. v. 21), mentre Anfistreo è altrimenti sconosciuto. πολύπονον δόρυ è una probabile ipallage: l'aggettivo composto, unito grammaticalmente a δόρυ, a livello semantico sembra da riferirsi ad Anfistreo, qualificandolo come guerriero che ha notevole esperienza in guerra⁴⁶ e che grandi dolori ha arrecato nel tempo

42 Cf. *Ag.* 57 con TOSI 2010: 31-38 e MEDDA 2017 *ad loc.*

43 Sull'assimilazione ad un meteco di chi viene sepolto lontano dalla patria cf. Aesch. *Ch.* 684, Soph. *OC.* 934, Eur. *Her.* 1033)

44 σκληρᾶς ... γῆς: cf. στυφλοῦς παρ' ἀκτὰς di v. 303.

45 Cf. KORZENIEWSKI 1967: 29.

46 Cf. *Sept.* 590 (con il commento di NOVELLI 2005 *ad loc.*), *Eum.* 773, Soph. *Ai.* 637 πολυπόνων Ἀχαιῶν, Eur. *Her.* 932.

ai propri nemici. Assai meno probabile, invece, che l'aggettivo, con valore passivo, alluda ai dolori sofferti dallo stesso comandante barbaro⁴⁷. Tale esegesi ha lo svantaggio di annullare il contrasto tra il valore mostrato in battaglia da Anfistreo e la morte ingloriosa da lui ottenuta, un contrasto che non solo ha già caratterizzato le descrizioni dedicate ad altri comandanti, ma ritornerà poco dopo nei versi dedicati ad Ariomardo e, in maniera ancor più evidente, in quelli relativi a Taribi.

321. ἔσθλός: come precedentemente Tenagone, ricordato come ἄριστος, anche Ariomardo ha mostrato il suo coraggio, ma ciò non gli ha evitato la sconfitta e la morte.

Ἀριόμαρδος Σάρδεσι: al v. 38 il comandante è menzionato quale egizio, mentre qui appare legato alla città di Sardi, che ne piange la morte. A fine verso si registra una infrazione della legge di Porson: tale infrazione è stata talvolta giustificata per la presenza del nome proprio (cf. e.g. Hermann 1852: 191-192 del commento)⁴⁸, sebbene non sia possibile richiamare altri esempi di tal genere. Per sanare questa aporia metrica non sono mancati diversi interventi congetturali, tra i quali è opportuno ricordare ἄρδεσι di Bothe (1831: 296), proposto indipendentemente anche da Broadhead (1960: 110-111), e Ἀσιδι di Robertson (1944: 34)⁴⁹: nessuna correzione, però, appare del tutto soddisfacente, laddove la paradosi offre un senso pienamente comprensibile e che ben sottolinea il rapporto tra il valore del guerriero ucciso e il dolore che la sua morte – in Grecia – provoca nei suoi compatrioti lontani. Per questo motivo appare opportuno conservare il testo tràdito ed annoverare il verso nell'elenco di eccezioni che ogni legge formulata su base statistica – compresa quella di Porson – sembra sempre dover prevedere e che non possono essere sistematicamente eliminate per via congetturale⁵⁰.

322. Σεισάμης: il guerriero è menzionato anche nel finale della tragedia (v. 982, dove la seconda sillaba è però lunga). Due probabili omonimi sono ricordati in Hdt. 5.225 e 7.66.

323-325. Θάρυβις: cf. v. 51, dove Taribi è detto proveniente dagli abitanti del sacro Tmolo, monte che sovrasta Sardi; qui, invece, è ricordato come originario di Lirna, città della Troade. Anche nel caso di Taribi alla gloria di un tempo si contrappone la misera sorte presente: da potente comandante di una flotta numericamente ragguardevole (πεντήκοντα πεντάκις νεῶν ταγός) e da uomo di bell'aspetto, egli diviene un cadavere che giace senza alcuna fortuna. La vicenda

47 In Soph. *Ph.* 777 l'aggettivo è riferito a τόξα, che recherebbe affanno a chi lo porta)

48 BATTEZZATO 2009: 167.

49 Per altri emendamenti avanzati nel corso dei secoli cf. il repertorio di DAWE 1965: 47-48.

50 Cf. GARVIE 2009b: 73-74, MEDDA 2009: 118-119.

umana del condottiero è qui riassunta tra due composti con prefisso εὐ- (εὐειδής e εὐτυχῶς), il secondo dei quali, preceduto dalla negazione οὐ, evidenzia la sua attuale misera sorte. L'espressione οὐ μάλ' εὐτυχῶς, che evidenzia come a Taribi, da morto, sia negata ogni possibile consolazione, è una litote (FRAENKEL 1950 *ad Ag.* 323) e anticipa, per contrasto, il successivo avverbio εὐκλεῶς a v. 328, che invece qualifica come gloriosa la sola morte di Siennesi.

326-8. Συέννεσις ...: la corretta ortografia del nome del re della Cilicia è dovuta a Turnèbe (1552: 85), forse sulla base di Hdt. 1.74, 5.118, 7,98 e Xen. *An.* 1.2.21. Nel ricordare l'ultimo guerriero del suo catalogo il messaggero modifica lo schema retorico fin qui adottato, facendo di Siennesi una sorta di *unicum*, un caso straordinario e isolato, come rimarcato dall'espressione πρῶτος εἰς εὐψυχίαν⁵¹. Pur ritrovando nella rievocazione di Siennesi alcuni elementi che hanno contrassegnato anche il ricordo di altri comandanti (il ruolo militare o politico, il valore in battaglia, il danno arrecato ai nemici), diverso è il giudizio che l'*aggelos* esprime sulla morte del guerriero, giudicata né misera né sfortunata, ma gloriosa (εὐκλεῶς). Questo cambiamento di tono espressivo appare talmente inatteso da produrre già nella tradizione manoscritta varianti di senso diametralmente opposto, quali ἀνηλεῶς e δυσκλεῶς. Poco prima di pronunciare la formula di compianto collettivo, che chiude la prima *rthesis*, il messaggero sceglie di non far mancare un breve cenno all'onore che spetterebbe a tutti i Persiani caduti, esaltando almeno la gloriosa morte di Siennesi in maniera assoluta, senza alcuna concessione a qualsiasi riferimento alla misera condizione attuale del defunto, come accade ad esempio per Ariomardo e Taribi.

εἷς ἀνὴρ πλεῖστον πόνον: nuova espressione che testimonia l'unicità di Siennesi, il suo ruolo eccezionale all'interno del catalogo dei defunti. Sulla efficace opposizione εἷς/ πλεῖστον cf. *Ag.* 1455 (con FRAENKEL 1950 *ad loc.*), dove si fa riferimento alla infausta capacità di Elena di causare da sola un gran numero di morti⁵².

ἄπαρχος: da preferirsi alla v.l. ἔπαρχος, che ricorre come titolatura specialmente in età ellenistica (cf. Polyb. 5.46,7, 11.27,2); il sostantivo ἄπαρχος è attestato in *Ag.* 1227 (cf. FRAENKEL 1950 *ad loc.*) e forse in *Ch.* 664 (cf. *infra* n. al v. 329).

329-330. La formula di chiusura utilizzata dal messaggero sottolinea come egli non abbia potuto con la sua prima *rthesis* tener fede alla volontà precedentemente espressa di narrare la sventura dei Persiani nella sua interezza (il πᾶν πάθος di v. 254). Il racconto appena concluso espone solo in parte la portata di un

51 Il costrutto εἰς + accusativo ha valore di complemento di limitazione: cf. Plat. *Ch.* 158A

52 Cf., inoltre, Soph. *Tr.* 459-60 οὐχὶ χἀτέρας | πλείετας ἀνὴρ εἷς Ἡρακλῆς ἔγημε δὴ, OC 563 χῶς εἷς πλείεστ' ἀνὴρ ἐπὶ ξένης | ἤθλησα κινδυνεύματ', Eur. *Her.* 9 πόνων πλείετων μετέσχον εἷς ἀνὴρ Ἡρακλέει.

evento eccezionalmente tragico, tale da richiedere altri lunghi interventi del nunzio per essere dettagliatamente esposto. A v. 330 l'efficace contrasto tra πολλῶν (sc. κακῶν) e ὀλιγ(α) κακά ben evidenzia la parzialità a livello quantitativo dei mali finora annunciati.

329. Il testo offerto dalla tradizione manoscritta presenta un inaccettabile spondeo in seconda sede⁵³. A tale problema metrico nel corso dei secoli sono state avanzate numerose soluzioni: i cosiddetti codici 'tricliniani' (GFT) offrono un testo metricamente corretto, stampato indipendentemente da Brunck alla fine del XVIII secolo; nel '500 Canter (1590: 345, n. 2) propone di scrivere ἀρχῶν per ἀρχόντων e stampa τοιῶνδέ γ' ἀρχῶν νῦν ὑπεμνήσθην πέρι, una soluzione che avrà notevole fortuna, specialmente nel XIX secolo⁵⁴. Abbastanza diversificato risulta invece il quadro offerto dalle più note edizioni degli ultimi due secoli (XX e XXI): Wilamowitz: Τόσον μὲν ἀρχόντων ὑπεμνήσθην πέρι⁵⁵; Untersteiner: τοιῶνδέ γ' ἀρχόντων ὑπεμνήσθην πέρι (ossia la soluzione tricliniana⁵⁶); Murray: τοιῶνδ' ἄρ' ὄντων <ῶν> ὑπεμνήσθην πέρι; Roussel: Τόσων μὲν ἀρχῶν νῦν ὑπεμνήσθην πέρι; Broadhead: ττοιῶνδ' ἀρχόντωντ ὑπεμνήσθην πέρι; Page: ττοιῶνδ' ἀρχόντων νῦντ ὑπεμνήσθην πέρι (e così anche Garvie); West: τοσόνδέ <γ'> ἀρχόντων ὑπεμνήσθην πέρι; Sommerstein: τοσόνδ' ἐπαρχόντων ὑπεμνήσθην πέρι. Fatte salve la soluzione di Roussel e le *crucis* di Broadhead, Page e Garvie, nelle edizioni più recenti si può riscontrare una caratteristica ecdotica ricorrente: νῦν, considerato una interpolazione di epoca bizantina, non viene accolto nel testo e si ha invece l'inserzione di una particella (γε, μὲν ο ἄρα)⁵⁷ che consente di ripristinare il necessario elemento breve in principio di seconda sede. Non appare però opportuno individuare in νῦν l'elemento non genuino della *paradosi*: l'avverbio, se mantenuto a v. 329, può ben rappresentare, come giustamente evidenziato da Dawe⁵⁸, una spia semantica della parzialità del primo racconto del nunzio, caratteristica che si ritroverà anche nelle *rheseis* successive (cf. v. 435: εἴ νῦν τόδ' ἴσθι, μηδέπω μεσοῦν κακόν). Volendo conservare νῦν, si deve considerare ἀρχόντων guasto, ritenendolo una glossa, successivamente scivolata nel testo, di un termine sinonimico più raro, come l'omerico ἀρχῶν suggerito da Canter. Tra i possibili sinonimi di ἀρχόντων (alcuni dei quali già suggeriti da editori e studiosi per sanare il testo: cf. e.g. ἐπάρχων di Blomfield 1814: 31-32; ἐπαρχόντων, erroneamente considerata variante γρ. presente in P⁵⁹) si suggerisce

53 Per una più ampia trattazione del problema mi sia consentito rinviare ad AMENDOLA 2010: 21-33.

54 Essa viene accolta da editori quali Blomfield, Wellauer, Bothe e Hermann.

55 Così anche Mazon, Groeneboom e De Romilly.

56 Così anche Korzeniewski e Belloni.

57 Cf. inoltre BURZACCHINI 1980: 153-154, che propone τοιῶνδ' <ἄρ'> ἀρχόντων {νῦν} ὑπεμνήσθην πέρι)

58 DAWE 1964: 56. Non così WEST 1990: 83 e GARVIE 2009: 171.

59 Su questo aspetto mi sia consentito rimandare ad AMENDOLA 2010: 23-24.

ἀπάρχων, parola certamente appartenente al lessico di Eschilo (cf. *supra* la nota a v. 327). In Ag. 1226, inoltre, ἄπαρχος è glossato da Triclinio proprio con ἀρχῶν, un esempio concreto di quanto si può ipotizzare per Pers. 329 (ἀρχόντων glossa per l'originario ἀπάρχων). Si noti ancora che in tutte e tre le attestazioni eschilee (Pers. 327 Ag. 1226 e probabilmente Ch. 664⁶⁰) ἀπαρχ- viene a coincidere con la seconda sede del trimetro cui si adatta prosodicamente (ἀπαρχ- = υ -). In un testo così sistemato con la ripetizione 327 ἄπαρχος/ 329 ἀπάρχων, l'aggettivo τοιῶνδε – al quale si è spesso preferito un termine 'di quantità' (τοσόνδε e τόσον, avanzati rispettivamente da Heimsoeth e Wilamowitz e accolti, come si può vedere sopra, in alcune edizioni degli ultimi due secoli) – non si riferirebbe genericamente a tutti i capi persiani ricordati dal nunzio, ma conterrebbe un più preciso rimando all'ultimo comandante menzionato, Siennesi, ἄπαρχος dei Cilici (vv. 326-328). Proprio il diretto riferimento a Siennesi, il solo persiano la cui morte è detta gloriosa (εὐκλεῶς ἀπώλετο), può infatti giustificare l'impiego a v. 329 di un aggettivo indicante 'qualità' e non un termine esprimente quantità. Nel concludere il suo macabro catalogo, il messaggero sottolinea come egli abbia menzionato capi il cui valore non è dissimile da quello dell'appena citato comandante cilicio: è la perdita di eroi siffatti, ossia pari a Siennesi, la prima grande sciagura sofferta dall'impero di Serse e lamentata dal messaggero.

330. ὀλίγα κακά: si noti il sostantivo κακά in *explicit* dell'ultimo verso di questo intervento, quasi a voler riassumere in una sola parola chiave il tragico racconto appena concluso e annunciare i prossimi mali che verranno dettagliati nelle successive *rheseis*.

Bibliografia selezionata

Edizioni dei *Persiani* (pubblicate sia singolarmente sia come parte di edizioni complete del teatro eschileo) menzionate nel presente contributo:

TURNÈBE, A. (1552); CANTER, G. (1580); BRUNCK, R.F.P. (1779); BOTHE, F.H. (1805 e 1831); PORSON, R. (1806); SCHÜTZ, CH.G. (1811²); BLOMFIELD, C.J. (1814 e 1818²); WELLAUER, A. (1824); HERMANN, G. (1852 e 1859); WEIL, H. (1867); MERKEL, R. (1869); WECKLEIN N. – ZOMARIDIS, E.I. (1891); WILAMOWITZ, U. von (1914); MAZON, P. (1920); MURRAY, G. (1937 e 1955); UNTERSTEINER, M. (1947); PONTANI, F.M. (1951); BROADHEAD, H.D. (1960); ROUSSEL, L. (1960); GROENEBOOM, P. (1960²); KORZENIEWSKI, D. (1966); DE ROMILLY, J. (1974); PAGE, D. (1972); BELLONI, L. (1994²); WEST, M.L. (1998²); GARVIE, A.F. (2009a).

60 In questo caso ἄπαρχος è congettura di AHRENS 1860:630 per τάπαρχος M-- τόπαρχος M^{SI}.

AHRENS, H.L. “Studien zum Agamemnon des Aeschylus (Dritter Artikel)”. In: *Philologus* 1 (1860): 535-640.

AMENDOLA, S. “Eschilo, Pers. 329”. In: *Lexis* 28 (2010): 21-33.

AMENDOLA, S. *Sul testo dei Persiani di Eschilo (I. Il messaggero)*, Napoli: Arte tipografica, 2012.

BAERSCHI, A. M. “Drama and Epic Narrative: The Test Case of Messenger Speech in Seneca’s *Agamemnon*”. In: I. Gildenhard – M. Revermann (edd.), *Beyond the Fifth Century. Interactions with Greek Tragedy from the Fourth Century BCE to the Middle Ages*, ed, Berlin: de Gruyter, 2010, pp. 243–263.

BARRETT, J.J. *Staged Narrative: Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*, Berkeley: University of California Press, 2002.

BATTEZZATO, L. “Porson e il testo dell’*Ecuba* di Euripide”. In: *Lexis* 27 [Atti del Seminario di studi su Richard Porson, Università di Salerno 5-6 Dicembre 2008] (2009): 155-179.

BURZACCHINI, G. “Note sui Persiani di Eschilo”. In: *Dioniso* 51 (1980): 133-155.

DAWE, R.D. *Investigation and Collation of Manuscripts of Aeschylus*, Cambridge: Cambridge University Press, 1964.

DAWE, R.D. *Repertory of Conjectures on Aeschylus*, Leiden: Brill, 1965.

DENNISTON, J.D. *The Greek Particles*, Oxford: Clarendon Press, 1954² [1934].

EBBOTT, M. “The List of the War Dead in Aeschylus’ *Persians*”. In: *Harvard Studies in Classical Philology*, 100 (2000): 83-96.

EMPERIUS, A. “Conamina critica”. In A. Westermann- K.H. Funkhanel (edd.), *Acta Societatis Graecae I*, Lipsiae 1836, pp. 353-363 (= *Opuscula philologica et historica*, Gottingae: Imp. Librariae Dieterichiana, 1847, pp. 286-296).

ERCOLANI, A. “Figure di suono nei *Persiani* di Eschilo. Una proposta d’indagine”. In: R. Nicolai (ed.), *ΠΥΣΜΟΣ. Studi di poesia, metrica e musica greca offerti dagli allievi a Luigi Enrico Rossi per i suoi settant’anni*, Roma: Quasar, 2003, pp. 173-203.

FINGLASS, P. J. *Sophocles, Ajax*. Edited with Introduction, Translation, and Commentary by P.J. Finglass, Cambridge: Cambridge University Press (Classical Texts and Commentaries 48), 2011.

FRAENKEL, E. *Aeschylus, Agamemnon*, Edited with a commentary by Eduard Fraenkel, I-III, Oxford: Clarendon Press, 1950.

GARVIE, A.F. "Alliteration in Aeschylus". In: *Lexis* 20 (2002): 3-12.

GARVIE, A.F. "Porson's Law reconsidered" In *Lexis* 27 [Atti del Seminario di studi su Richard Porson, Università di Salerno 5-6 Dicembre 2008] (2009b): 73-4.

GOW, A.S.F. "Notes on the *Persae* of Aeschylus". In: *Journal of Hellenic Studies* 48 (1928): 133-158.

GRIFFITH, M. *The Authenticity of Prometheus Bound*, Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

HEIMSOETH, F. *Die indirecte Ueberlieferung des aeschyliischen Textes*, Bonn: M. Cohen & Sohn, 1862.

HOEKSTRA, A. "Enallage and the Transferred Epithet: Some Remarks on Condensed Effects in Aeschylus". In: J.M. Bremer - S.L. Radt -C.J. Ruijgh (edd.), *Miscellanea tragica in honorem J.C. Kamerbeek*, Amsterdam: Hakkert, 1976, pp. 157-171.

KORZENIEWSKI, D. "Studien zu den Persen des Aeschylos". In: *Helikon* 6, (1967): 27-62.

MARTINO P. "Un semitismo antico nel greco: βραβεύς". In: *Studi e Saggi Linguistici* 28 (1988): 231-253

MEDDA, E. "Riflessioni sull'Eschilo di Porson". In: *Lexis* 27 [Atti del Seminario di studi su Richard Porson, Università di Salerno 5-6 Dicembre 2008] (2009): 111-130.

MEDDA, E. *Eschilo, Agamennone*. Edizione critica, traduzione e commento a cura di E. Medda (Supplemento al Bollettino dei Classici Vol. 31), Voll. I-III, Roma: Bardi Edizioni, 2017.

NOVELLI, S. *Studi sul testo dei Sette contro Tebe*, Amsterdam: Hakkert, 2005.

ROBERTSON, D. "Four Notes on Aeschylus". In: *Classical Review* 58 (1944): 34-35.

ROSE, H.J. *A Commentary on the Surviving Plays of Aeschylus*, I, Amsterdam: Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij, 1957.

SCHMITT, R. *Die Iranier – Namen bei Aischylos*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1978.

TOSI, R. “I “meteci” nell’*Orestea*”. In: EIKASMOS 21 (2010):29-39.

WEST, M.L. *Studies in Aeschylus*, Stuttgart: B.G. Teubner, 1990.

WILAMOWITZ, U . von *Griechisches Lesebuch*, 2.1, Berlin: Weidmann, 1902.

Dossiê Ésquilo/ Aeschylus/

Aesch. *Pers.* 859-860:
testo ed esegesi

Aesch. Pers. 859-860:
text and exegesis

Riassunto

L'articolo prende in esame un passo tormentato dei *Persiani* di Eschilo (859-860), e, dopo un ampio *status quaestionis*, propone una nuova interpretazione e una nuova sistemazione del testo (ἡδὲ τνομί(σ)-/ματατ πύργινα πάντ' εὔθυεν "e (sc. Dario) conduceva τspedizionit, tutte contro le cinte delle mura"), basate sul confronto con πολέμους πυργοδαϊκτους (105) e ηὔθυε στρατόν (773).

Parole-chiave: Eschilo, *Persiani*, Critica testuale

Abstract

This papers deals with a much tortured passage of Aeschylus' Persians (859-860). After a broad status quaestionis, it offers new interpretation and textual arrangement (ἡδὲ τνομί(σ)-/ματατ πύργινα πάντ' εὔθυεν "and he (i.e. Darius) led texpeditionst, all against the towers"), founded on comparison with πολέμους πυργοδαϊκτους (105) e ηὔθυε στρατόν (773).

Keywords: Aeschylus, Persians, Textual criticism

La prima coppia strofica del terzo stasimo dei *Persiani* di Eschilo contiene nella strofe (852-857) il ricordo dei tempi felici del regno di Dario e nell'antistrofe (858-863) quello delle sue gloriose spedizioni militari, realizzate senza infliggere sofferenze all'esercito. L'antistrofe funge così da introduzione al tema della seconda e terza coppia strofica, in cui vengono elencate le città che Dario conquistò e sulle quali estese il suo dominio.

	ὦ πόποι ἦ μεγάλας	str. 1	~ ~ ~ ~ ~	3da ^{..} (hem ^m)
	ἀγαθᾶς τε πολισσονόμου βιοτᾶς		~ ~ ~ ~ ~	2an
	ἐπεκύρσαμεν, εὖθ' ὁ γεραιὸς		~ ~ ~ ~ ~	2an [^] (paroem)
855	πανταρκῆς ἀκάκας		~ ~ ~ ~ ~	3da ^{..} (hem ^m)
	ἄμαχος βασιλεὺς		~ ~ ~ ~ ~	an
	ἰσόθεος Δαρεῖος ἄρχε χώρας.		~ ~ ~ ~ ~	cho ia ba (vel adon ityph)
854	γηραιὸς γωδικλ			

	πρῶτα μὲν εὐδοκίμους	ant. 1		
	στρατιάς ἀπεφαινόμεθ', τήδ' ἐ νομίσ-			
860	ματα πύργινα πάντ' ἐπεύθυνοντ.			
	νόστοι δ' ἐκ πολέμων			
	ἀπόνους ἀπαθεῖς			
	<~ ~ ~> εὖ πράσσοντας ἄγον [ἔς] οἴκους. ¹			

1 Il testo è riprodotto secondo la colometria del codice M (Laur. gr. 32, 9), che si ritrova con lievi alterazioni anche negli altri manoscritti; cf. FLEMING 2007: 16. L'apparato critico è limitato alla sezione posta tra *cruces* (vv. 859-860), di cui si discute in questa sede. Le sigle usate per i manoscritti e per gli scolii sono quelle di WEST 1998.

859 ἡδέ: αἰδέ Δ, οἱ δέ Hermann, αἶ δέ Mazon, αἶτε Page | νομίματα A^{ac}: νομίμα τὰ L, νομίματα ΜΥΑ^{pc}, νόμιμα τὰ cett. (τὰ om. O^{ac}Q), πολίσματα dub. Keiper, ἐνόπλισματα vel λοχίσματα dub. West | 860 πάντ'ἐπέρθομεν Pallis: πᾶσαν ἐπ'ἴθῶν West ἐπέθουον M^{sl}κτ: ἐπέθουε Q^{ac}, ἐπέύθουεν Bothe dub. in adn. (-ηυ- Rose), εὔθουον Pauw in adn.

Il testo dei vv. 859-860, che qui si riporta secondo la tradizione manoscritta, è problematico.

La lezione νομίματα della maggioranza dei manoscritti (in molti di essi divisa in νόμιμα τὰ), oltre ad essere *vox nihili*, è ametrica, in quanto comporta la presenza di una sillaba breve in corrispondenza dell'ultimo elemento lungo del dimetro anapestico. Chi sceglie di mantenersi aderente al testo tràdito, accoglie quindi νομίματα, che però è tràdito dal solo A^{ac} (oltre che da L nella forma νομίμα τὰ) e, benché possa essere un *felix error*², difficilmente rappresenta la conservazione della lezione autentica.³

Un altro problema metrico è posto dalla clausola del v. 854 = 860, dove, se si vuole mantenere ἐπέύθουον, è necessario accogliere γηραιός⁴: si otterrebbe in tal modo la sequenza ~~~~——, che, oltre a non sembrare altrimenti attestata,⁵ sarebbe fuori luogo nel contesto della coppia strofica e dell'intero stasimo⁶, dove si alternano sequenze dattiliche e anapestiche (cui si associano cola giambici e trocaici) e con il quale risulta quindi perfettamente coerente la successione dimetro anapestico + dimetro anapestico catalettico, presente anche, se il testo è sano, ai vv. 901-902 dell'epodo. La sequenza εὔθ' ὀ γηραιός = πάντ' ἐπέύθουον ~—— *cr sp*, isolata in alcune analisi metriche⁷, in contrasto con la colometria dei manoscritti, è invece attestata prevalentemente in contesti di κάτ'ἐνόπλιον-epitriti.⁸ La forma ἐπέθουον, che permetterebbe di accogliere γηραιός e di mantenere il dimetro anapestico catalettico, è anch'essa alquanto problematica, in quanto ἐπίθῶνω, composto di θῶνω "balzare, slanciarsi" (verbo omerico, ripreso in Pind. *P.* 10.54, ma mai presente in tragedia⁹), non è attestato in epoca classica, ma comparirebbe per la prima volta in [Opp.] *Cyn.* 1. 281, 385 e poi forse in Man 2.340 (in entrambi i casi lo ι sarebbe allungato in tempo forte), [Bas.] *Hom. virg.* 9.126.

2 Cf. GARVIE 2009: 328 *ad l.*

3 Cf. WEST 1990: 90; GARVIE 2009: 328 *ad l.*

4 Nei *Persiani* la forma γερ- (pur quando sia presente come *varia lectio* γηρ-) è sempre garantita dalla metrica (156, 264, 682, 704, 832); in Eschilo la forma γηρ- è attestata con sicurezza solo in *Suppl.* 606; cf. QUINCEY 1962: 185.

5 Cf. WEST 1990: 90.

6 Cf. BROADHEAD 1960: 216 *ad l.*

7 Cf. SCHROEDER 1916: 23; KRAUS 1957: 54; KORZENIEWSKI 1967: 57; DALE 1971: 2.

8 Cf. Stesich. fr. 192, 2 Davies; Pind. *Pyth.* 9, str. 2; *OT* 1097 = 1109 (dove l'interpretazione è incerta); [Eur.] *Rh.* 528 = 547. La sequenza funge da clausola in un contesto prevalentemente giambico in Soph. *El.* 487 = 502.

9 Cf. WEST 1990: 90; GARVIE 2009: 329 *ad l.*

Gli studiosi che, rimanendo il più fedeli possibili al testo dei manoscritti, scrivono νομίσματα πύργινα πάντ'ἐπέυθυνον interpretano generalmente nel senso di “leggi/consuetudini/istituzioni solide come torri governavano ogni cosa”¹⁰, attribuendo all’aggettivo πύργινος (*hapax*) un valore metaforico¹¹ analogo a quello che si può osservare per πύργος/πυργόω nell’espressione omerica (*Il.* 7, 219; 11, 485; 17, 128) φέρων σάκος ἥύτε πύργον (riferita ad Aiace) e in passi come *Suppl.* 190 κρεῖσσον δὲ πύργου βωμός; Alc. 112, 10 ἄνδρες γὰρ πόλι]ος πύργος ἀρεύ[ιος; Bacchylid. 3.13 πυργωθέντα πλοῦτον; Pind. *I.* 5, 44-45 τετείχισται (sc. Αἴγινα) δὲ πάλαι / πύργος ὑψηλαῖς ἀρεταῖς ἀναβαίνειν¹², che non offrono comunque un parallelo preciso per questo tipo di significato¹³. Nell’ambito di questa linea interpretativa, Wilamowitz¹⁴ (seguito da Gronboom¹⁵) preferisce attribuire a νομίσματα πύργινα il significato di “consuetudines urbanae”, nel senso che le città persiane erano amministrate secondo le leggi patrie loro proprie, non in base al volere di un tiranno¹⁶: anche prescindendo dalla difficoltà di interpretare πύργινα in questo senso (il confronto con *Ag.* 128, 1168, dove rispettivamente πύργος e πρόπυργος si riferiscono alle mura della città, non è probante¹⁷), sarebbe singolare che la monarchia di Dario fosse caratterizzata dall’autonomia delle città¹⁸, anche in considerazione dell’affermazione di v. 875 sull’obbedienza delle città stesse al re (τοῦδ’ ἄνακτος ἄιον) e dell’utilizzo di κρατύνω (vv. 890, 900) per descrivere il dominio esercitato da Dario su di esse. Al di là dei problemi linguistici posti dalla conservazione del testo trådito (cui si aggiunge quello dell’utilizzo – raro, anche se non ineseplato – di un soggetto neutro plurale e di un verbo al plurale¹⁹, al quale si potrebbe comunque ovviare o accogliendo la facile congettura ἐπέυθυνεν di Bothe²⁰ o considerando νομίσματα come le leggi personificate²¹ o tenendo conto della coloritura epica del passo, che permetterebbe questo tipo di concordanza²²), la difficoltà maggiore è costituita dalla menzione delle leggi (o istituzioni civili) in un

10 Cf. ad es. PALEY 1879: 240 *ad l.*; WEIR SMYTH 1957; DE ROMILLY 1974: 93 *ad l.*; BELLONI 1994: 259-260 *ad l.*; HALL 1996 (ma si vedano i dubbi espressi a p. 167 *ad l.*).

11 Cf. anche Φ 860 sqq. p. 236, 9-10 Dähm. λέγεται δὲ καὶ πύργινα νόμιμα τὰ πυργοῦντα καὶ συνιστῶντα τὰς πόλεις.

12 Cf. anche l’avverbio πυργηδόν in *Il.* 13, 152; 15, 618 cit. da WEST 1990: 91.

13 Cf. HALL 1996: 167 *ad l.*; GONDICAS - JUDET DE LA COMBE, *ad l.*

14 WILAMOWITZ 1914.

15 GROENEBOOM 1960: 176-177 *ad l.*

16 Un’interpretazione analoga può forse essere individuata in Σ 862, p. 237 Dähm., Φ 860 sqq. p. 236, 12-13 Dähm. οἱ δὲ δημωφελεῖς δῆμοι (θεσμοὶ Wecklein, νόμοι Paley) πάντα ἐπολιτεύοντο.

17 Cf. BROADHEAD 1960: 215 *ad l.*

18 ITALIE 1953: 115 *ad l.*

19 Cf. GARVIE 2009: 329 *ad l.*

20 BOTHE 1831, *dubitanter*. ἐπέυθυε è lezione di Q^{ac}, non conosciuta da Bothe. La congettura presuppone il comune scambio paleografico tra ο ed ε.

21 COXON 1958: 50.

22 Cf. PALEY 1879: 240 *ad l.*

contesto prettamente militare²³. A tale proposito in particolare Broadhead²⁴ osserva giustamente che μέν (v. 858) e δέ (v. 861) stabiliscono una stretta correlazione tra le due sezioni dell'antistrofe, relative rispettivamente alla gloria delle spedizioni e al ritorno dei soldati dalle guerre (l'argomento dell'antistrofe risulterebbe quindi di natura esclusivamente militare), e che le due coppie strofiche successive hanno come unico tema le conquiste di Dario. Inoltre la congiunzione epica ἡδέ indica una forte connessione tra le due proposizioni²⁵: sarebbe pertanto strano che collegasse affermazioni relative rispettivamente alle spedizioni e all'attività di governo. Un tentativo di risolvere il problema è stato recentemente compiuto da Gondicas – Judet de la Combe²⁶, i quali ritengono che νομίματα πύργινα possa alludere alla stretta relazione tra conquista e ordinamento del territorio: le “lois-cittadelles” sarebbero quindi le norme, solide come le città o (preferibilmente) valide per le città, che hanno regolato tanto le azioni di conquista di Dario quanto quelle di controllo delle città conquistate. Si tratta di una interpretazione indubbiamente elegante, ma che forse comporta una lettura troppo sottile di νομίματα, non necessariamente di immediata percezione da parte del pubblico.

Altri studiosi hanno ritenuto invece che il testo tràdito fosse corrotto, secondo alcuni anche in maniera profonda o insanabile. Tra le congetture proposte un certo successo ha avuto πολίσματα di Keiper²⁷ per νομίματα, accolta da Page²⁸, il quale, per introdurre il soggetto di ἐπέθωνον, modifica contestualmente ἡδέ in αἶτε (riferito a στρατιάς): traduce quindi «which attacked fortresses that were solid towers», dando a πάντα il valore avverbiale di ‘interamente’²⁹; a questa interpretazione è stato obiettato che il verbo ἐπιθύνω (oltre a non essere attestato in epoca classica) difficilmente potrebbe avere il valore di ‘attaccare’ richiesto dal contesto³⁰. πολίσματα era stato accolto anche da Sidgwick³¹ e da Teuffel-Wecklein³², in unione con πάντ’ἐπέρθομεν di Pallis³³, che però è metricamente problematico³⁴;

23 Cf. WEST 1990: 90; SOMMERSTEIN 2008: 110 n. 124.

24 BROADHEAD 1960: 216 *ad l.*

25 ἡδέ in Eschilo (presso il quale ricorre con particolare frequenza nei *Persiani*) unisce due proposizioni esprimenti concetti strettamente affini, oltre che in *Eum.* 414, citato da BROADHEAD 1960: LXXI, anche in *Eum.* 188. Essa inoltre collega due termini di una coppia (*Pers.* 16, 535, *Sept.* 862, *Ag.* 42) o di un elenco (*Pers.* 21-22, 885, 892-894, 959, 972) o aventi valore analogo (*Pers.* 289, *Ch.* 232); cf. DENNISTON 1954: 287-288.

26 GONDICAS – JUDET DE LA COMBE, *ad l.*

27 KEIPER 1877: 15.

28 PAGE 1972 e già (con traduzione) *apud* BROADHEAD 1960: 216 *ad l.*

29 Per tale valore Page confronta *Hdt.* 9, 70 χαλκήν πᾶσαν ‘wholly of bronze’.

30 Cf. WEST 1990: 90; GARVIE 2009: 329 *ad l.*

31 SIDGWICK 1903.

32 TEUFFEL-WECKLEIN 1901.

33 PALLIS 1885: 103 *ad Soph. Ant.* 296.

34 Cf. SOMMERSTEIN 2010: 9 n. 15, il quale osserva che la soluzione proposta da SIDGWICK 1903: 50 *ad* 854 di scandire -αι- come breve in γηραιός, oltre a compromettere il ritmo dattilico, comporta un abbreviamento attestato in tragedia solo per γεραιός e non per γηραιός.

inoltre contro l'interpretazione di Sidgwick «and all fenced cities we sacked» è stato osservato che l'utilizzo di πάντα in riferimento alle città devastate comporterebbe una certa esagerazione³⁵. Sommerstein³⁶, che considera comunque probabile la presenza del verbo πέρθω nel contesto, sia alla luce degli scolii³⁷ sia sulla base delle numerose occorrenze della radice περθ- / πορθ- nei *Persiani*³⁸, propone di accogliere ugualmente πολίσματα e di scrivere e.g. πύργιν' ἐπέρθομεν «ἄρδην» «high towered-cities we put totally to sack», giudicando πάντ'ἐπεύθυον (è difficile dire con quanta probabilità) parte di una nota marginale (forse citazione da un altro dramma) penetrata nel testo. Appare evidente che queste interpretazioni hanno in comune l'idea che i vv. 859-860 si riferiscano all'attacco (o alla devastazione) portato un tempo dai Persiani contro le città nemiche e che siano quindi rivolte a restituire un testo nel quale l'intera antistrofe faccia riferimento esclusivamente all'ambito bellico.

Altri studiosi hanno proposto un assetto testuale ed un'esegesi che mettessero in evidenza una contrapposizione tra l'operato di Serse e quello di Dario. In particolare Mazon³⁹, che congetta αἱ δὲ⁴⁰ (riferito a στρατιάς nel senso di 'armate') per ἡδὲ, accoglie ἐπεύθυον (con l'aumento -ηυ-) e traduce «elles ne dirigeaient contre l'ennemi que l'art coutumier des sièges», vede qui un richiamo ai vv. 101 ss., che esprimono l'opposizione tra l'antico destino dei Persiani (quello delle guerre per via di terra, che comportano l'assedio delle città) e le spedizioni per mare: ai vv. 859 ss. si alluderebbe quindi al fatto che Serse ha rinunciato alle vecchie usanze (seguite invece al tempo di Dario) per condurre le sue armate al di là del mare. Si tratta di un'interpretazione che (come si vedrà meglio dopo) a mio parere complessivamente coglie nel segno, ma nella quale lascia perplessi l'interpretazione di νομίσματα πύργινα come 'la tradizionale consuetudine degli assedi'. Come Mazon, anche Broadhead⁴¹ ritiene che il testo esprima una implicita contrapposizione tra Dario e Serse, ma che essa non possa riguardare la consuetudine di saccheggiare le città (dal momento che anche Serse ha devastato Atene), ma piuttosto il suo comportamento empio nei confronti delle città stesse; lo studioso fonda tale interpretazione sui vv. 809-812, dove Dario accusa l'esercito di Serse di aver distrutto altari e templi degli dèi, e su Σ 860, pp. 235-7 Dähnl., Φ 860 sqq., p. 236, 6-9 Dähnl. ὀρμῶμεν κατὰ νενομισμένα ἔθη ταῖς πόλεις ταῖς πορθομένας, οὐ

35 BROADHEAD 1960: 281 *ad l.* e GARVIE 2009: 329 *ad l.*

36 SOMMERSTEIN 2008: 110 n. 124; SOMMERSTEIN 2010: 9.

37 Cf. Σ 860, p. 235; Φ 860 sqq. p. 236, 7 Dähnl. ταῖς πόλεις ταῖς πορθομένας. Anche BROADHEAD 1960: LXXI, 281 *ad l.* considera significativa la presenza del verbo πορθέω negli scolii e lo restituisce nel testo; cf. *infra*. La presenza nel testo di una parola derivante dalla radice περθ- / πορθ- è presupposta anche da LAWSON 1935: 353-354.

38 Vv. 65, 103, 178, 348, 714, 1056.

39 MAZON 1920.

40 La lezione αἱδὲ di Δ non era nota a Mazon.

41 BROADHEAD 1960: 281, *ad l.*; cf. anche LXX-LXXI.

τεμένη θεῶν πορθοῦντες, οὐ τάφους ἀνασπῶντες, ὡς Ξέρξης τολμήσας ἐποίησεν (dove comunque il riferimento alle tombe non trova corrispondenze nel testo della tragedia⁴²). Broadhead riscrive quindi il passo nella forma νόμου μετὰ πέργαμα πάντ'έπορθοῦμεν «in the sacking of all citadels ... we kept within the customary bound», proposta contro la quale è stato osservato⁴³ che l'espressione μετὰ νόμου è attestata per la prima volta in Plat. Leg. 647c, dove però non significa 'in conformità alla legge', ma 'con l'aiuto della legge'.

Infine⁴⁴ West⁴⁵, partendo dalla considerazione dell'inadeguatezza della menzione di νομίματα in ambito militare e dei problemi metrici e linguistici posti da ἐπεύθυνον (e da ἐπέθυνον), propone di scrivere πᾶσαν ἐπίθῦν⁴⁶ «in every endeavour», ipotizzando che la corruzione tragga origine da un'errata interpretazione dell'accento grave di ἰθῦν come abbreviazione per -ον e dalla successiva alterazione di πᾶσαν (divenuto privo del sostantivo di riferimento) in πάντα: la traduzione risulterebbe «τνομίματα that were πύργινα, as strong as masonry fortifications, for every enterprise» e dietro νομίματα si celerebbe una parola come ἐνοπλίσματα ο λοχίσματα, indicante le «lines of battle». Garvie⁴⁷ ha indicato come elementi deboli di questa sistemazione del testo la complessità del processo di corruzione ipotizzato, l'uso esclusivamente epico di ἰθύς e la mancanza di attestazioni dei termini congetturati al posto di νομί(σ)ματα.

Pur non escludendo la possibilità di mantenere la *paradosis*, nella forma νομίματα πύργινα πάντ'ἐπεύθυνον (eventualmente accogliendo l'interpretazione di Gondicas – Judet de la Combe), in questa sede è mia intenzione proporre, con la dovuta cautela, una possibile sistemazione del testo che si fondi, oltre che sulla constatazione del contesto prettamente militare, sostenuta dagli elementi di ordine linguistico messi in risalto da Broadhead⁴⁸, su alcune considerazioni riguardanti sia il contenuto dell'intero stasimo sia il lessico utilizzato nel passo in questione.

Lo stasimo esprime un contrasto tra il tempo passato, identificato con quello del governo e delle spedizioni di Dario, e il tempo presente, quello della sconfitta appena subita. Tale contrapposizione, dapprima implicita, diventa esplicita nel finale (904-908) ed è resa evidente a livello linguistico dall'utilizzo di πρῶτα μὲν (858) per il tempo di Dario e di νῦν δέ (904) per l'attuale condizione. Essa non consiste solo nel differente esito delle campagne di Dario, dalle quali i soldati rientravano sani e salvi (ἀπόνους ἀπαθείς 862), e della spedizione di

42 Cf. SOMMERSTEIN 2010: 9 n. 16.

43 SOMMERSTEIN 2010: 10.

44 Tralascio qui alcune proposte che comportano una riscrittura radicale del testo, quali quelle di LAWSON 1935 e QUINCEY 1962: 185-186.

45 WEST 1990: 91.

46 Il nesso è presente in *Il.* 6, 79; *Od.* 4, 434.

47 GARVIE 2009: 329 *ad l.*

48 Cf. *supra*.

Serse, nella quale l'esercito persiano è stato duramente sopraffatto (δμαθέντες μεγάλως 907)⁴⁹, ma riguarda anche i diversi luoghi in cui i due sovrani hanno portato la guerra, che nel caso di Dario sono rimasti circoscritti all'Asia, alle zone circostanti e alle isole, mentre in quello di Serse hanno comportato un attraversamento del mare per raggiungere la Grecia continentale⁵⁰: non a caso la sconfitta è venuta proprio dai colpi ricevuti in mare (πλαγαῖσι ποντίασι 908) nella battaglia navale. Come ha ben visto Mazon⁵¹, tale contrapposizione richiama i vv. 102-113, dove venivano individuate due fasi della storia dei Persiani, una più antica, in cui le conquiste avvenivano per via di terra, e una più recente (quella del regno di Serse), in cui sono state intraprese le spedizioni per mare.

In questo contesto un'indicazione sul valore di πύργινα⁵² può venire dal confronto con l'espressione πολέμους πυργοδαίκτους 'guerre distruttrici di torri' (105), riferita alle guerre intraprese dai Persiani per via di terra nei tempi più antichi: appare quindi probabile che πύργινα qualifichi le spedizioni di Dario (in implicita opposizione con quelle di Serse), nel senso di 'condotte contro le cinte delle mura (delle città)', ossia con battaglie terrestri, non navali⁵³. Tale interpretazione potrebbe trovare un ulteriore sostegno nell'espressione ἐληλαμένα περὶ πύργων (873-874), utilizzata per qualificare le città (conquistate da Dario) collocate sulla terraferma (κατὰ χέρσον). Un analogo utilizzo di πύργος si può osservare in Soph. OT 56-57 ὡς οὐδέν ἐστιν οὔτε πύργος οὔτε ναῦς / ἔρημος ἀνδρῶν μὴ ξυνοικούντων ἔσω, dove πύργος e ναῦς sono opposti come differenti luoghi nei quali vivono gli uomini e (implicitamente) sui quali si può esercitare il potere.

Per quanto riguarda ἐπε(ύ)θυνον, il confronto con 773, dove in riferimento a Cambise è usata l'espressione ἡῤθυνε στρατόν 'guidava l'esercito', suggerisce di conservare a 860 una forma verbale di (ἐπ)ευθύνω, nel senso di 'guidare, dirigere'⁵⁴, ipotizzando (come è già presupposto dall'interpretazione di πύργινα) che l'oggetto del verbo sia un sostantivo indicante le spedizioni militari (o, con minore probabilità, gli eserciti) dei tempi di Dario. Si otterrebbe così un'espressione che

49 Cf. LAWSON 1935: 357.

50 Benché GARVIE 2009: 326 *ad* 852-907 osservi giustamente che i luoghi delle conquiste di Dario elencati nello stasimo comprendono anche zone non appartenenti all'Asia, come l'area europea dell'Ellesponto e le Cicladi, e che l'estensione del dominio sulle isole comporta necessariamente l'attraversamento del mare, l'implicita contrapposizione con Serse consiste appunto nel fatto che egli ha inteso spingersi, per via di mare, fino alla Grecia continentale, portando il suo attacco contro Atene.

51 Cf. *supra*.

52 Sull'improbabilità che un *hapax* come πύργινα possa derivare da corruzione della lezione autentica cf. QUINCEY 1962: 186.

53 Questa contrapposizione è individuata anche da SMETHURST 1989: 141 n. 114; *contra* cf. GARVIE 2009: 329 *ad l.*

54 La stessa radice compare nell'aggettivo εὐθυντήριος, riferito a 764 allo scettro come simbolo del governo dei sovrani persiani. Il verbo εὐθύνω presenta diverso valore a 411, dove, sempre in contesto bellico, indica l'azione di dirigere una lancia (δόρυ) contro l'altra.

richiamerebbe in maniera evidente, con *variatio*, πολέμους πυργοδαίκτους διέπειν (105-106). Il problema metrico della responsione con 854 (ove si scriva, come è preferibile, γεραῖός) può essere risolto accogliendo l'espunzione di ἐπ- proposta da Pauw⁵⁵ (la sequenza metrica risulterebbe υυ-υυ----, con il *biceps* del secondo metro realizzato da sillaba lunga)⁵⁶, mentre per evitare l'inopportuno passaggio dalla prima persona plurale di ἀπεφαινόμεθ' alla terza persona plurale⁵⁷, si può scrivere ἠϋθυεν⁵⁸ e riferire il verbo a Dario⁵⁹, sulla base sia dell'utilizzo che ne viene fatto a 773, sia della presenza, nel seguito dello stasimo, di altre forme verbali alla terza persona singolare (εἶλε 864, ἐκράτυνε 890, 900) aventi come soggetto sottinteso Dario, nominato esplicitamente solo a 857. πάντα indicherebbe che le spedizioni (o eventualmente gli eserciti) sono state 'tutte' condotte contro le cinte delle mura, ossia combattute sulla terra e non sul mare.

Per quanto riguarda il sostantivo che si celerebbe dietro νομί(σ)ματα, nel caso in cui esso si riferisca all'esercito, sarebbe possibile forse adottare ἐνόπλισματα o λοχίσματα proposti da West, che, benché non altrimenti attestati (cf. *supra*), avrebbero il vantaggio di non allontanarsi eccessivamente da νομίσματα, presupponendo una corruzione abbastanza semplice sul piano paleografico. Più complesso è invece individuare una parola che in questa sede possa indicare le spedizioni. στρατεύματα sarebbe soddisfacente sia per il senso che per la metrica, ma la sua vicinanza a στρατιάς (in questo caso da intendere nel senso di 'eserciti') risulterebbe forse singolare, anche se non inammissibile: non mancano, soprattutto presso gli storici, passi in cui si fa dapprima riferimento all'esercito (στρατιά/στρατός) e subito dopo a una spedizione (con l'utilizzo dei verbi στρατεύω / στρατηλατέω); cf. ad es. Hdt. 1, 17, 1⁶⁰; 7, 20, 1⁶¹; 7, 157, 1⁶²; Thuc. 2, 58, 1⁶³. La ripetizione della radice στρατ- potrebbe inoltre avere valore espressivo; cf. a 780 la figura

55 PAUW 1745.

56 La responsione y nel *biceps* degli anapesti lirici è attestata nei *Persiani* a 933 = 942, 936/7 = 945-6, 961 = 973, 975 = 989, 980 = 994, 981 = 995, 984 = 998

57 Cf. GARVIE 2009: 329 *ad l.*

58 La forma con l'aumento ηϋ- è testimoniata dalla tradizione manoscritta a 411, mentre a 773 è restituita congetturalmente da BRUNCK 1779 al posto di η- di M^{ac}Q (in entrambi i casi molti manoscritti presentano la forma corrotta ἦθ-); sull'opportunità di restituire in Eschilo per i verbi iniziati con εϋ- l'aumento ηϋ-, cf. WEST 1990: XLII (e già ROSE 1957: 152 *ad l.*).

59 ROSE 1957: 152 *ad l.* scrive ἐπηϋθυεν individuando come soggetto Dario, ma mantenendo come oggetto νομίσματα πύργινα; QUINCEY 1962: 185 considera ugualmente Dario soggetto, scrivendo ἀντεπέθυεν e ricostruendo il testo in modo da introdurre un differente oggetto, consistente nei popoli che il sovrano avrebbe attaccato. ἐπέυθυεν, come si è visto (cf. *supra*), era stato già congetturato da Bothe, che però considerava νομίσματα soggetto.

60 Ὁκως μὲν εἶη ἐν τῇ γῆ καρπὸς ἀδρός, τηνικαῦτα ἐσέβαλλε τὴν στρατιήν· ἐστρατεύετο δὲ ὑπὸ συρίγγων τε καὶ πηκτίδων καὶ αὐλοῦ γυναικίου τε καὶ ἀνδρηίου.

61 Ἀπὸ γὰρ Αἰγύπτου ἀλώσιος ἐπὶ μὲν τέσσερα ἔτεα πλήρεια παραρτέετο στρατιήν τε καὶ τὰ πρόσφορα τῇ στρατιῇ, πέμπτω δὲ ἔτει ἀνομένω ἐστρατηλάτεε χειρὶ μεγάλη πλήθεος.

62 ... Πέρσης ἀνήρ μέλλει ζεύξας τὸν Ἑλλησποντον καὶ ἐπάγων πάντα τὸν ἠῶον στρατὸν ἐκ τῆς Ἀσίας στρατηλατήσιν ἐπὶ τὴν Ἑλλάδα ...

63 ... λαβόντες τὴν στρατιάν ἦπερ ἐκεῖνος ἐχρήσατο ἐστράτευσαν εὐθύς ἐπὶ Χαλκιδέας ...

- HALL, E., *Aeschylus. Persians*, Warminster: Aris & Phillips, 1997.
- ITALIE, G., *Aeschylus'Perzen*, Leiden : E.J. Brill, 1953.
- KEIPER, P., *Die Perser des Aeschylus als Quelle für altpersische Altertumskunde*, Erlangen: Deichert, 1877.
- KORZENIEWSKI, D., *Griechische Metrik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968, trad. it. *Metrica greca*, a cura di O. Imperio, Palermo: L'Epos, 1998 (da cui si cita).
- KRAUS, W., *Strophengestaltung in der griechischen Tragödien. I. Aischylos und Sophokles*, Wien: Rohrer, 1957.
- LAWSON, J.C., "Aeschylus, *Persae*, 858-863". In *The American Journal of Philology*, 56.4 (1935): 351-357.
- MAZON, P., Eschyle, I, *Les Suppliants – Les Perses – Les Sept contre Thèbes – Prométhée enchainé*, Les Belles Lettres, 1920.
- PAGE, D., *Aeschyli septem quae supersunt tragedias*, E typographeo Clarendoniano, 1972.
- PALEY, F.A., *The Tragedies of Aeschylus*, London: Whittaker-G. Bell, 1879⁴.
- PALLIS, A., *Sophocles. Antigone*, Athens, 1885.
- PAUW, J.C. DE, *Aeschyli tragoediae superstites*, Hagae Comitum, apud Petrum Grosse, filium, & Socios, 1745, 2 voll.
- QUINCEY, J.H., "Notes on the *Persae*." In *Classical Quarterly* 12.2 (1962): 182-186.
- ROSE, H.J., *A commentary on the surviving plays of Aeschylus*, Amsterdam: UitgeversMaatschappij, I, 1957.
- SCHROEDER, O., *Aeschyli cantica*, In aedibus B.G. Teubneri, 1916².
- SIDGWICK, A., *Aeschylus. Persae*, At the Clarendon Press, 1903.
- SMETHURST, M.J., *The artistry of Aeschylus and Zeami: a comparative study of Greek tragedy and Nō*, Princeton University Press, 1989.
- SOMMERSTEIN, A.H., *Aeschylus. I Persians - Seven against Thebes – Suppliants - Prometheus Bound*, Harvard University Press, 2008.

SOMMERSTEIN, A.H., "Textual and other notes on Aeschylus". In *Prometheus* 36.1 (2010): 1-22.

TEUFFEL, W.S. – WECKLEIN, N., *Aischylos Perser*, B.G. Teubner, 1901.

WEIR SMITH, H., *Aeschylus. I. Suppliant Maidens – Persians – Prometheus – Seven against Thebes*, Harvard University Press, 1957.

WEST, M.L., *Studies on the text of Aeschylus*, B.G. Teubner, 1990.

WEST, M.L., *Aeschyli tragoediae cum incerti poetae Prometheo*, In aedibus B.G. Teubneri, 1998².

WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. DE, *Aeschyli tragoediae*, Berolini: apud Weidmannos, 1914.

Dossiê Ésquilo/ Aeschylus/

Persiani: una regina senza nome

Persians: a nameless queen

Paola Volpe
Università di Salerno
E-mail: pacciatore46@gmail.com

Riassunto

L'articolo prende in considerazione la figura della regina nei *Persiani* di Eschilo, con particolare riguardo al suo rapporto col coro e con Dario e ai suoi sentimenti di madre del sovrano Serse.

Parole-chiave: Eschilo, *Persiani*, Atossa

Abstract

The paper takes into consideration the figure of the queen in Aeschylus' Persians, with special regard to her relationship with the Chorus and with Darius and her feelings as mother of Xerxes.

Keywords: Aeschylus, Persians, Atossa

Per tentare di delineare la figura della regina “senza nome” nei *Persiani* di Eschilo (ma Atossa in Erodoto), è necessario partire proprio dallo storico che attribuisce alla donna un ruolo maschile, che è quello dell’ἄρχειν cui fa seguito il πρόπτειν. Illuminante a tale riguardo è il racconto delle *Storie* (3, 133), ove si narra del medico Democede di Crotone, chiamato per guarire una infezione al seno della donna. Democede, in cambio della guarigione, mai avrebbe chiesto ciò che potesse risultare sconveniente o offensivo, ma si serve del potere di Atossa, che le deriva dall’essere figlia di Ciro e moglie di Dario, per ottenere che non contro gli Sciti, ma contro la Grecia marci l’esercito persiano. La richiesta di Democede è accolta dalla donna, che si fa portavoce presso Dario, il quale ascolta e alla fine conclude ‘O donna, tutto quello che io stesso medito di fare tu l’hai detto’ (3, 134, 4). Ancora in 7, 3, 4 Erodoto, parlando della reggenza affidata a Serse su consiglio dello spartano Demarato durante l’assenza di Dario, impegnato nella spedizione contro l’Egitto, conclude non

senza ironia ‘per quanto mi sembra che anche senza quel suggerimento Serse avrebbe avuto il regno, perché Atossa aveva tutto il potere’.

Potere ed onore che le vengono riconosciuti dal Coro dei *Persiani* al suo ingresso sulla scena: μήτηρ ἡ Ξέρξου γεραιά, χαῖρε, Δαρείου γύναι ‘Signora, madre veneranda, moglie di Dario’ (v. 156). In questo saluto si racchiude la forza di una donna alla quale Eschilo affida il compito di scandire i diversi momenti della tragedia e, forse, di garantire la sua stessa unità¹. Una donna, dunque, dal ‘forte sentire’, ma profondamente diversa da Clitemestra, che riveste solo il ruolo di moglie, mentre nei *Persiani* la regina è la madre che aspetta il *nostos* del figlio: attraverso i suoi occhi scorrono le immagini della sconfitta².

Rivolgendosi al Coro, che deferente l’ascolta, riconoscendo in lei il ruolo di guida, manifesta tutto il suo timore sia perché possa disperdersi una ricchezza³ accumulata da Dario, che può in un solo attimo andare perduta, sia per le visioni notturne che turbano i suoi sonni⁴. Le due donne, l’una mansueta, l’altra recalcitrante, i finimenti del cocchio in rovina, la caduta di Serse e le vesti strappate e infine l’aquila spiumata nel capo da un falco veloce (vv. 176-208): tutto lascia presagire la catastrofe per l’impero persiano, ma non all’impero la Regina pensa, bensì al figlio ed infatti conclude il suo racconto: ‘Sappiate bene, se mio figlio bene ha agito sarebbe da ammirare, ma in caso contrario in nessun modo sarebbe responsabile verso la città e, salvo, governerà ancora su questa terra’ (vv. 211-213). All’ἄνασσα subentra la madre, ma anche in questo caso ella ha l’autorità per pronunciare tali parole, in qualche modo opponendosi al lamento del Coro preoccupato per ‘il popolo di tutta l’Asia dalla corta spada, obbediente ai comandi terribili del re. Tale fiore⁵ è partito di uomini dalla terra persiana e per essi tutta la terra d’Asia, che li ha nutriti, si lamenta con struggente rimpianto’ (vv. 56-63). La regina accoglie il consiglio dei Vecchi fedeli di invocare Dario diventando sacerdotessa del rito in onore degli dèi e del defunto, ma non prima di aver chiesto di Atene e dei suoi abitanti che combattono ‘da fermi e con armature provviste di scudi’ (v. 240), senza essere schiavi né sudditi di nessuno: i Greci combattono per la loro libertà.

Il sopraggiungere del messaggero che, a parere di Nenci altro non è che il poeta⁶, e le sue parole traducono in realtà le preoccupazioni del Coro e i timori

1 MCCLURE 2006: 72 n. 6.

2 BROADHEAD 1960: XXVI sottolineata «her intense devotion to her son, a devotion that seems to make her at times insensible to wider issues».

3 Il tema della ricchezza e dell’oro accumulati, sottolineato dall’aggettivo πολύς, è presente in tutta la tragedia; cf. AVERY 1964: 175.

4 «La cultura greca riconosce al sogno un canale privilegiato delle comunicazioni tra umano e divino e in nessun modo sede dell’interiorità soggettiva. Così il sogno di Atossa non solo non si esaurisce nella personalità singola, ma, attraverso la comunicazione di un diverso livello di realtà, costituisce un passo importante nel cammino verso la conoscenza» (PADUANO 1978: 48).

5 La metafora del fiore per indicare la gioventù partita ricorre a vv. 59-60 in unione col verbo οἶχομαι dal valore ambiguo (‘partire, morire’), a v. 252, dove ἄνθος è accompagnato da οἶχομαι e dal participio πεισόν, e a v. 925 in unione con χώρας. A v. 821 Dario usa il verbo ἐξανθέω per avvertire i Persiani che ‘la tracotanza, fiorendo, dà come frutti spighe di sventura e una messe grondante di lacrime’.

6 NENCI 1950: 121

della Regina: 'O città di tutta la terra d'Asia, o terra persiana, gran porto di ricchezza, come in un solo colpo è andata distrutta una immensa ricchezza: il fiore dei Persiani falciato è morto' (vv. 249-252) e risuonano tristemente l'odioso nome di Salamina e quello di Atene, che ha reso 'molte donne persiane vanamente private dei loro sposi' (vv. 288-289)⁷.

Dopo la parte commatica (vv. 256-289) il messaggero, sottolineando di essere stato testimone della catastrofe, comunica alla Regina (che era rimasta assorta nei suoi pensieri) che Serse è vivo e vede la luce, comprendendo l'ansia di una madre che, dimentica della sciagura abbattutasi sulla Persia, esclama: 'Hai dato alla mia casa una grande luce e un giorno splendente dopo una notte nera e tempestosa' (vv. 300-301)⁸. La regina sembra quasi non sentire il triste elenco dei morti, intenta com'è a chiedere il numero delle navi greche schierate nello stretto o se esiste ancora un'Atene non devastata. Ella si pone in tal modo quasi in contrasto con il Coro e con il messaggero, dal momento che risponde alla notizia della sconfitta con la preoccupazione limitata al benessere del figlio-re⁹. E in un lungo commento alle parole dell'ἄγγελος ella «never lets her thoughts wander far from Xerxes» (BROADHEAD 1960: XXVII). 'O demone odioso, come dunque ingannasti i Persiani nel cuore. Fu amara la vendetta per mio figlio dell'inclita¹⁰ Atene e non gli bastarono i barbari che un tempo a Maratona uccise e mio figlio, pensando di vendicarli, attirò su di sé un gran numero di mali' (vv. 472-477).

Dopo aver ascoltato la terribile morte per fame e per sete, per freddo e per caldo di quello che restava del πλῆθος persiano e mentre il Coro rivolge la sua invocazione al demone, causa di ogni affanno, ella rinnova la sua volontà di offrire una libagione come dono alla Terra e ai defunti, nella speranza che migliore possa essere il futuro. Ma ancora una volta il suo pensiero è per Serse e, rivolta ai φύλακες, così dice: 'Bisogna che voi accogliate mio figlio se mai giunga prima di me. Accompagnatelo in casa perché ai mali non si sommino altri mali' (vv. 529-531). Allontanandosi dalla scena Atossa pronuncia queste parole dal significato oscuro: di che cosa si preoccupa? Che il figlio possa

7 L'ἄγγελία, dal tono epico come richiede la drammaticità del momento, «assolve la funzione tragica di notificare al Coro e ad Atossa lo svuotarsi del *plethos*, la sua perdita irreparabile»; BELLONI 1988: 140 *ad* 249 ss.

8 A vv. 150-152 il Coro annuncia l'ingresso della regina che appare come 'luce pari a quella che risplende negli occhi degli dèi'. Nel primo episodio, a v. 167, Atossa afferma, a guisa di sentenza, che 'ad uomini privi di ricchezza non risplende una luce pari alla loro forza'. A v. 261 è il messaggero a paragonare alla luce il suo ritorno in patria: in νόστιμον βλέπω φάος è racchiuso - come ipotizza GARVIE 2009: 150 *ad loc.* - il significato di essere vivo. Nella stessa accezione il sostantivo φάος è usato a v. 299 'Serse è vivo e vede la luce' e a v. 710, ancora in riferimento a Serse.

9 «The Queen obsessively focuses on her son and considers the war through his interest (...)» (GOVERS HOPMAN 2013: 63). Qualcosa di simile era già accaduto quando ai timori espressi dal Coro nella parodo la regina nel primo episodio aveva contrapposto il racconto del suo sogno simbolico.

10 «(...) here the poet has made the Queen voice Greek sentiment» (BROADHEAD 1960: XXVII).

pensare di uccidersi oppure che possa scoppiare una rivolta? O piuttosto Eschilo vuole creare nuovo *pathos* nel pubblico, che aspetta il re sconfitto e considerato colpevole dal Coro, perché proprio lui fece da guida, proprio lui causò la morte di numerosi giovani e rese vedove giovani donne che ‘languide piangono nel desiderio di godere ancora di un legame recente e, abbandonati i letti nuziali ricoperti di morbide coltri, gioia di una giovinezza voluttuosa, si dolgono, elevando gemiti che non trovano fine’ (vv. 541-545)¹¹.

Il secondo ingresso della Regina (πάλι, v. 608) sulla scena è segnato dal dolore e si caratterizza per la mancanza del fasto che aveva invece accompagnato il precedente con i simboli propri del potere e della dignità regale¹². Se a v. 155 era stato il Coro a salutarla con deferenza, ora è lei che si rivolge agli Anziani del Coro chiamandoli ‘amici’ (v. 598) e chiedendo loro di esserle compagni nell’evocare l’ombra di Dario¹³. La regina diventa così sacerdotessa, celebrando un rito propiziatorio greco nella forma e nel contenuto e dove la poesia eschilea indulge a purezza e splendore: ‘bianco latte di una giovenca non ancora aggiogata, stilla dell’operaia dei fiori, limpido miele, uniti a gocce di vergine fonte e questo splendore di antica vite, bevanda pura di madre agreste’ (vv. 611-615). “Υμνοι e χοαί: grazie ad essi i venerabili demoni ctonii, Terra ed Hermes, possono essere blanditi e resi benevoli.

Appare, così invocata, l’ombra di Dario – «his appearance is a kind of theophany» (BROADHEAD 1960: XXVIII)¹⁴ – che si rivolge ai fedeli anziani per ascoltare il motivo di tanti e dolorosi gemiti: ‘O voi che siete come i più fedeli compagni della mia giovinezza, o Persiani venerandi, quale pena opprime la città? La terra geme, è flagellata, quasi si apre. Scorgendo la mia sposa accanto alla tomba, provo turbamento e accolsi con favore le libagioni. Anche voi, stando accanto alla tomba, levate un lamento, e con grida e gemiti evocatori di anime mi chiamate e suscitete la mia pietà. (...) Quale inatteso male opprime i Persiani?’

11 La rappresentazione del lamento delle spose richiama quella dei vv. 133-136 ‘Struggendosi per il caro sposo, i talami sono bagnati di lacrime e i sensi delle donne per il desiderio languiscono’, con riprese e in alcuni casi significative variazioni lessicali che riguardano vari piani: il lutto, il desiderio, il legame matrimoniale e l’erotismo; cf. G. Pace in VOLPE - PACE 2019: 263. La studiosa evidenzia come πόθος e πένθος siano «risemantizzati in base al mutamento di situazione, col passaggio dal valore rispettivamente di desiderio e di sofferenza per gli sposi assenti a quello di rimpianto e lutto per gli sposi morti».

12 All’utilizzo del carro per il primo ingresso della regina (vv. 155-158) non si fa cenno nel testo, ma esso è dedotto dall’espressione ἄνευ τ’ ὀχημάτων di v. 607, che mi sembra però avere un significato metaforico. Se, come scrive ROSENBLOOM 2006: 50 il carro è segno di ὕβρις, la sua mancanza è la prova visiva del crollo dell’impero. Sulle due entrate della Regina cf. KORZENIEWSKI 1966: 548-551; WILLINK 2008: 23-28. Sulla questione del carro e sul suo significato cf. GARVIE 2009: 98 *ad* 155-8; 253-254 *ad* 607-9.

13 Dario «has the commanding presence of an Olympian deity whose impressive pronouncements are accepted without question, and are like breeze that blows sanity into a disordered world» (BROADHEAD 1960: XXVIII).

14 Cf. REHM 2002: 246.

(vv. 681-693). Il coro si mostra incapace di parlare (vv. 694-696), perché non è bello – dice – rivolgere ad un amico parole piene di preoccupazione e dolore (vv. 700-702).

È la regina allora a rivolgersi all'ombra, la sua nobile venerabile compagna del talamo; a lei spetta il triste compito di narrare allo spettro quanto è accaduto: la potenza dei Persiani è andata distrutta. È l'inizio della sticomitia, in cui alle domande di Dario la regina risponde in un crescendo di emozioni, risentimenti, rimproveri, momenti di ansia e di speranza. Ma – come era avvenuto con il Coro, l'atteggiamento di Dario e Atossa appare subito diverso nell'approccio alla tragedia di Serse e di tutto il popolo persiano, perché se in Dario vi è la volontà di riaffermare la potenza degli dèi – nessun mortale può credere di dominarli – e l'ineluttabilità del destino, in Atossa vi è il desiderio di difendere il figlio, per quanto *θούριος* (v. 754), al cospetto di quel padre che egli ha voluto emulare. *Dario*: Pur essendo egli mortale, credeva nella sua sconsideratezza di dominare tutti gli dèi e Poseidone. E come non scorgere in questo che la follia avvolse la mente di mio figlio? Temo che la grande ricchezza acquistata con immensa fatica divenga preda del primo che arriva tra gli uomini. *Regina*: L'impetuoso Serse ha appreso questo frequentando uomini malvagi. Dicevano che tu con le armi avevi acquistato una grande ricchezza per i figli, mentre lui pavido brandiva in casa la spada senza aumentare la ricchezza paterna. Ascoltando spesso questi rimproveri da parte di cattivi consiglieri progettò questa spedizione militare e una guerra contro la Grecia' (vv. 749-758).

Nella sticomitia che vede protagonisti Dario e la regina si riassume la tragedia del popolo persiano, come è sottolineato dalla frequenza di alcune parole-chiave, quali *στρατός* (vv. 718, 721, 731), *κενανδρία* (v. 730), *γέρων* (v. 732), *ἡβη* (v. 733), *έρῆμος* (v. 734), *γέφυρα* (v. 736), che rimandano a temi presenti anche nella parodo. Grazie a queste parole il presente si riallaccia al passato e tutto si riassume nel verbo *οἴχομαι* 'partire/morire' (v. 60), seguito a v. 62 da *στένω* 'lamentarsi', verbi ripresi a v. 730 *πρὸς τὰδ' ὡς Σούσων μὲν ἄστῃ πᾶν κενανδρίαν στένει* – 'l'intera città di Susa lamenta la mancanza di uomini' e a v. 732 *Βακτριῶν δ' ἔρρει πανώλης δῆμος † οὐδέ τις γέρων* 'Il popolo tutto dei Battri è annientato. Nessun vecchio...', se si ammette l'aposiopesi di *οἴχωνκε*¹⁵.

Dunque una sciagura immensa, che mai sarà dimenticata e che mai è stata vissuta nei tempi trascorsi¹⁶. Le parole di Dario sono severe nel predire la sconfitta di Platea, che egli attribuisce alla distruzione degli altari e alla

15 Cf. VOLPE 2010: 53-57. Nell'immaginare tale gioco di echi e rimandi lessicali si è confortati dall'analisi di WINNINGTON-INGRAM 1983: 199: «The word has a life and a potency of its own; and it could well be this power of the word as such that accounts, partly, for that repetitive verbal technique in Aeschylus which is so alien to our mental habits that some critics have been reluctant to acknowledge its importance»

16 Dario ricorda coloro che portarono i Persiani al dominio dell'Asia senza mai arrecare sciagure tanto grandi alla città di Susa.

profanazione dei templi: non ancora è finita la voragine dei mali. Si ricordino i Persiani di Atene e dell'Ellade e si consigli a Serse di essere saggio!

Rivolgendosi poi alla regina e con l'intento di preparare il pubblico alla vista del monarca abbattuto e vinto, Dario così dice: 'E tu, veneranda e cara madre di Serse, raggiunto il palazzo, prendi una veste regale, va incontro a tuo figlio: infatti da ogni parte, per il dolore dei suoi mali, intorno al corpo cadono brandelli lacerati di vesti dai molti colori. Tu calmallo con parole benevole; lo so, infatti, solo te vorrà ascoltare' (vv. 832-838).

La regina è turbata da tanta sofferenza, ma soprattutto una è la sciagura che lacera il suo cuore: il disonore delle vesti che ora avvolgono il corpo del figlio. 'Vado e, dopo aver preso dal palazzo le vesti,¹⁷ cercherò di andare incontro a mio figlio. Nei mali infatti non abbandoneremo ciò che c'è di più caro' (vv. 849-851). Atossa, la regina, la compagna del talamo di Dario è adesso solo la veneranda madre di Serse e allora «the last glimpse we have of Atossa shows her still as the fond and anxious mother distressed at the undignified appearance of her son» (BROADHEAD 1960: XXVIII).

Bibliografia

EVERETT, H., "Dramatic Devices in Aeschylus' Persians". In: *The American Journal of Philology*, 85, 2 (1964): 173-184.

BELLONI, L., *Eschilo. I Persiani*, Milano: Vita e Pensiero, 1988.

BROADHEAD, H.D., *The Persae of Aeschylus*, Cambridge University Press, 1960.

GARVIE, A.F., *Aeschylus. Persae With Introduction and Commentary*, Oxford University Press, 2009.

GOVERS HOPMAN, M., "Chorus, conflict and closure in Aeschylus' Persians". In: R. Gagnè and M. Govers Hopman (eds.), *Choral Mediations in Greek Drama*. Cambridge University Press, 2013: 58-77.

KORZENIEWSKI, D., "Studien zu dem Persern des Aischylos. I". In: *Helikon*, 7 (1966): 548-596.

17 Quello delle vesti è tema ricorrente nella tragedia, perché esse indicano metaforicamente il potere e la volontà di ristabilire lo stato di re. McClure paragona la regina dei Persiani con Teti e le vesti di Serse con le armi di Achille (le prime simbolo di potere, i secondi di valore) (MCCLURE 2006: 75-84). Ma Teti consegna al figlio le armi, a differenza della regina, che fallirà nel suo intento, simboleggiando così «the collapse -indeed, the mortality - of the timeless Persian regime and the demise of its "gods" Darius and Xerxes» (p. 79). Cfr. anche SCHENKER 1994 e GARVIE 2009: 322-323 ad 845-51.

MCCLURE, L., "Maternal Authority and Heroic Disgrace in Aeschylus's *Persae*". In: *Transactions of the American Philological Association*, 136, 1 (2006): 71-97.

NENCI, G., "Per una interpretazione storiografica del proemio dei *Persiani*". In: *La Parola del Passato*, 5 (1950): 215-223.

PADUANO, G., *Sui Persiani di Eschilo. Problemi di focalizzazione drammatica*, Roma: Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, 1978.

REHM, R., *The play of space. Spatial Transformation in Greek Tragedy*, Princeton University Press, 2002.

ROSENBLOOM, D., *Aeschylus: Persians*, London: Duckworth, 2006.

SCHENKER, D., "The queen and the Chorus in Aeschylus' *Persae*". In: *Phoenix*, 48, 4 (1994): 283-293.

VOLPE, P., "Aesch. *Pers.* 730-736". In: *Bollettino dei classici*, 31 (2010), 53-61.

VOLPE, P. - PACE, G., "Il lamento nei *Persiani* di Eschilo: il dolore della regina, la voce del coro". In: G. Cavallo – S.M. Medaglia (eds.), *Reinterpretare Eschilo. Verso una nuova edizione dei drammi. Atti del Colloquio internazionale, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 19 e 20 maggio 2016*, Roma: Bardi Editore, 2019: 249-277.

WILLINK, CH., "Entrances, Exits and Locations in Aeschylus' *Persae*". In: *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 89, 2 (2008): 23-28.

WINNINGTON-INGRAM, R. P., *Studies in Aeschylus*, Cambridge University Press, 1983.

Dossiê Ésquilo/ Aeschylus/

La caída de Jerjes y su reflejo
métrico en *Los Persas* de Esquilo

Elsa García Novo
Universidad Complutense de Madrid
E-mail: egarcian@ucm.es

Abstract

In the *Persians* Aeschylus characterises the chorus by means of the ionic meter. Throughout the tragedy he “spoils” that meter in order to show the Persians’ defeat not just in the contents but in the meters as well. As the initial pure ionics in the Parodos lose at times a position becoming anapaests, they suffer different alterations and ambiguities along the stasima and *amoibaia* until they disappear. In case we assign the κῶλα just one single name we may be losing the intended ambiguity. On the other hand the poet utilizes a rather interesting device to express different types of pathos: a series of short syllables or a series of long syllables, thus introducing arrhythmic κῶλα to attract the attention of the audience in special moments.

Keywords: Aeschylus’ *Persians*, Ionic meter, Anapaestic meter, Series of short syllables and series of long syllables in the lyric songs, Spoken trochaic tetrameters.

1. Hace algunos años expliqué en Nápoles la profunda relación entre la métrica y el contenido en la Párido de Los Persas. Si en los anapestos (1-64) escuchamos un amplio y apabullante catálogo de los capitanes persas y de sus naves, la parte lírica (65-139), que comienza caracterizando a los ancianos persas del coro con el monótono ritmo jónico, va sutilmente “estropeando” el ritmo persa de modo que los espectadores perciben la victoria de Grecia no solo en el contenido sino también en el ritmo.¹ La serie inicial de jónicos perfectos (estrofas α', 65-72/73-80) pierde de pronto una posición (˘ ˘ -- → ˘ ˘ -): al llegar al jónico undécimo, éste aparece recortado en una larga, simulando un anapesto. Lo mismo sucede en el decimotercero y decimoquinto. En estos tres jónicos 'anapestizados' se refleja la

1 Cf. García Novo (2000).

hybris persa. Se nos menciona:² de *Hele de Atamante*, de muchos clavos la senda como yugo habiendo tendido a uno y otro lado del cuello del mar, referido al puente de barcas, en la estrofa; y en la antístrofa: *confiado en los fuertes y firmes jefes de las naves, el de áureo linaje, varón igual a un dios*, referido a Jerjes. Todo ello queda automáticamente subyugado a Grecia, al someterse el ritmo jónico a la horma anapéstica. Un juego similar se produce en los pares segundo y tercero y llega hasta el mesodo 93-101,³ en el que el coro expresa su temor. Las estrofas siguientes ya no tienen jónicos: los ritmos griegos han dominado la escena, reflejando así la destrucción del poder persa también en el ritmo. Ya he explicado otras deformaciones del jónico en las páginas precedentes.

En toda la pieza se produce un juego que el espectador va detectando entre lo que dicen los personajes y el ritmo que lo expresa. Voy a centrarme en algo que, a mi entender, es un toque magistral de Esquilo. Se trata de la entrada de Jerjes y el diálogo subsiguiente con el coro, 908-931: todo el conjunto y el amebeo lírico subsiguiente vienen a componer un *Éxodo sui generis*.

2. Conviene hacer primero un recorrido rápido por el empleo del tetrámetro trocaico en el recitado.⁴ Los tetrámetros trocaicos subrayan en Tragedia pasajes de especial relevancia, sirviendo de término caracterizado frente a los trímetros yámbicos⁵. En esta pieza se dedican al rey valeroso y noble, Darío,⁶ que engrandeció Persia, y a su esposa.

En el episodio primero se dedican a la reina, que entra preocupada porque Jerjes no está presente (155-175), pero se convierten en simples trímetros yámbicos

2 Sigo el texto de West (1990, corr. 1998).

3 El mesodo, en mi opinión, tiene su colocación óptima después del tercer par, debido al juego métrico que estoy detallando. Véanse otras disposiciones en García Romero (2004: 65-69), con Bibliografía.

4 Un tratamiento de los pasajes de Tragedia en tetrámetros trocaicos es el de Max Imhof (1956). En el caso de Esquilo se encuentran en *Persas* y *Agamenón*, pero el volumen es mucho mayor en nuestra pieza (*ibid.* 128-129).

5 En realidad el ritmo es el mismo. Véase García Novo, 1995 y 2016. Ambos versos se componen del mismo modo, pero el tetrámetro es un verso más largo (15 frente a 12 posiciones o componentes). A diferencia de su empleo en Comedia, los tetrámetros trocaicos en Tragedia son serios, y pueden ser solemnes. Para esta pieza, véase Broadhead (1960: 297-298).

6 Recordemos que el autor ha hecho un desdoblamiento del rey persa entre Darío y Jerjes, lo que le ha permitido elogiar la grandeza del enemigo en Darío, digno oponente del pueblo griego, y empequeñecerlo en Jerjes (García Novo, 2005). Véase ahora C. Michael Sampson (2015: 35): "Between the chorus, Atossa, and the ghost, Xerxes is cast as an icon of unprecedented catastrophe, while his deceased father, by contrast, belongs to a long tradition of prosperous Persian monarchs whose success reflects divine support". Por su parte, Giordano (2019: 24) examina la posibilidad de que esta pieza despertara empatía en la audiencia (con revisión bibliográfica): "We can surmise that the Athenians occasionally did hate the Persians, but at the same time they were capable of identifying with their suffering as represented on stage, however admittedly various the reactions to such a dramatization might have been". Reciente es también la aproximación de Lockwood (2017).

cuando ella narra su sueño en el que aparece Grecia (176-214). Vuelven los tetrámetros cuando el coro le pide que invoque a Darío (215-248). Y desaparecen en el relato de la derrota por Grecia, en boca del mensajero (249-255).

No reaparecen los tetrámetros hasta el episodio cuarto. Se introducen como epirrema de Darío en el centro del amebeo 694-702, donde el coro expresa su respeto por Darío, y éste (697-699) pregunta al coro el porqué de su invocación.⁷ Como no responden, de nuevo en 4tr (703-758) Darío pregunta a la reina, y ella le da a conocer el desastre provocado por Jerjes, terminando su relato con estas palabras (758):

τὴνδ' ἐβούλευσεν κέλευθον καὶ στράτευμ' ἐφ' Ἑλλάδα.

... *decidió esta expedición y campaña contra Grecia.*⁸

De nuevo los tetrámetros desaparecen ante Grecia, esta vez de manera definitiva. Vuelven los trímetros (759-851) en los que el rey Darío comenta el daño causado a Persia por Jerjes, y recomienda que no vuelvan a atacar Grecia. Ya no hay ningún Persa que merezca el honor de los tetrámetros trocaicos. Por consiguiente, también en el verso recitado Esquilo ha encontrado la manera de ensalzar al rey ya muerto con tetrámetros, y empequeñecer a los persas que han atacado Grecia en esta ocasión, dejándolos a nivel del sencillo recitado en trímetros yámbicos. El temor a Grecia expresado en el texto hace desaparecer automáticamente los tetrámetros.

3. Haré un breve repaso de los ritmos de los cantos corales, y veré con más detenimiento el que ocupa el centro de la pieza, el estásimo 548-597.

El que sería Estásimo primero, 256-289, está reemplazado por un amebeo coro-mensajero.⁹ Tras el relato del mensajero en trímetros yámbicos, que cierra el primer episodio, encontramos tres pares estróficos cortos, en yambos y coriambos,¹⁰ separada cada canción por un epirrema del mensajero en trímetros. El ritmo lírico y el del epirrema concuerdan, y en nada recuerda los κῶλα jónicos que en la Párodo caracterizaban a los persas. En el epirrema central, el tercero (272-273), se cuela Salamina: *Están llenas de cadáveres infortunadamente muertos / de Salamina las costas y todo el lugar vecino*. Y en la parte final del conjunto, reaparece Salamina, que se enlaza con Atenas (284-289): *¡Oh grandísimo odio el nombre de Salamina escuchar / ¡Feu, Atenas cómo gimo recordándote!* Esta mención de Salamina se produce en un verso recitado con seis breves seguidas que amplifican enormemente el *pathos*: ὦ πλεῖστον ἔχθος ὄνομα

7 Para el significado dramático del inframundo en esta pieza, nos interesa la revisión de Bakola (2014: 2), con bibliografía: "Through an investigation of the spatial concepts of 'interiority' and 'depth' and the multiple ways in which they interconnect, this article argues that the most economical and dramaturgically effective reconstruction of Darius' apparition makes use of the skene's interior".

8 Las traducciones son mías, y muy literales.

9 Este procedimiento no es excepcional. Véase, por ejemplo, un amebeo separador de episodios en Sófocles, OC 510-548. Para este amebeo epirremático, véase Popp (1971: 239 y 241).

10 Para la escansión, cf. entre otros, Untersteiner (1947: 17), Broadhead (1960: 288), Garvie (2009: 373) y West (1990: 462).

Σαλαμῖνος κλύειν. Y el coro comienza la estrofa final: *¡Odiosa, sí, Atenas para los desgraciados!* Veremos más adelante el eficaz empleo que hace el poeta de la contraposición entre series de sílabas largas y series de sílabas breves en los cantos, procedimiento que, como vemos, no es ajeno al recitado.

El Episodio segundo (290-531) trata de la derrota y siguen en él los yambos. En el centro mismo, se oye el grito de libertad de los griegos (402-405):

¡Oh hijos de los griegos, hala, liberad la patria, y liberad a los chicos, a las mujeres, las sedes de los dioses paternos y las tumbas de los antepasados! Ahora es la lucha total.

4.1. El coro, ya solo tras la marcha del mensajero y de la reina, pronuncia los anapestos 532-547 y el estásimo 548-597.¹¹ El primer par de estrofas, 548-557=558-567 sigue el ritmo *s*, de una breve entre dos largas.¹² Es un ritmo muy continuo, que aparece entrelazado, formando un lecitio puro (- ∪ - ∪ - ∪ -), continuo en su ritmo alternante de breve y larga, invariablemente quebrado, indicando que todo está destrozado, troceado. El lecitio es el leitmotiv de estas dos primeras canciones.

Estrofas α' 548-557 = 558-567

	νῦν γὰρ δὴ ¹³ πρόπασα μὲν στένει	- - - ∪ - ∪ - ∪ - / sp lec = λιαλ lec
	γαῖ Ἄσις ἔκκενουμένα.	≡ - ∪ - ∪ - ∪ - // - lec (2ia)
550	Ξέρξης μὲν ἄγαγεν, ποποῖ,	- - / ∪ - ∪ - / ∪ - // - lec (2ia)
	Ξέρξης δ' ἀπώλεσεν, τοτοῖ,	- - / ∪ - ∪ - / ∪ - // - lec (2ia)
	Ξέρξης δὲ πάντ' ἐπέσπε δυσφρόνως	- - / ∪ - ∪ - ∪ - ∪ - / λιαλ 2ia
	βαρίδεσσι ποντίαις.	≡ ∪ - ∪ - ∪ - // lec
554-55	τίπτε Δαρεῖος μὲν οὕτω τότ' ἀβλαβῆς ἐπῆν,	- ∪ - ∪ - ∪ - - ∪ - ∪ - ∪ - / 2 lec
	τόξαρχος πολιήταις,	- - - ∪ - ∪ - / ph (2ion)
	Σουσίδος φίλος ἄκτωρ;	- ∪ - ∪ - ∪ - /// ph

	πεζοὺς γὰρ σφε καὶ θαλασσίους
	ὁμόπτεροι κυανώπιδες
560	νᾶες μὲν ἄγαγον, ποποῖ,
	νᾶες δ' ἀπώλεσαν, τοτοῖ,
	νᾶες πανωλέθροισιν ἐμβολαῖς,
	διὰ δ' Ἰαόνων χέρας.
564-65	τυτθὰ δ' ἐκφυγεῖν ἄνακτ' αὐτὸν ὡς ἀκούομεν
	Θρήκης ἄμ πεδιήρεις
	δυσχίμους τε κελεύθους.

11 Métrica en Untersteiner (1947: 17-19), Broadhead (1960: 283-301), Garvie (2009: 373) y West (1990: 462-463).

12 Parto de la nomenclatura de Dale (1951): *d*=double short, i.e. -∪∪-; *s*=single short. Sicking (1993: *passim*) se ha servido también de esta nomenclatura.

13 Cf. Sommerstein (2010: 5-6 y nota 11) para el texto.

Pues ahora ya entera gime / la tierra de Asia vaciada./ Jerjes llevó, popoi / Jerjes mató, totoí / Jerjes todo lo administró locamente para los barcos marinos.// ¡Cómo Darío tan sin daño entonces estaba al frente /de los ciudadanos, el capitán arquero, / de Susa el amado jefe!

Pues a los de a pie y a los marinos / igualmente rápidas, de obscuro aspecto, / las naves los llevaron, popoi / las naves los mataron, totoí / las naves con sus del todo funestas embestidas en manos de los jonios. // Por poco el propio rey huyó, según oímos, / por la Tracia rica en llanuras / y por los tempestuosos caminos.//

Hay tres unidades de sentido claramente definidas: 548-549, 550-553 y 554-557.¹⁴ En la central, 550-553, los κῶλα se inician tres veces con el nombre de Jerjes, formando a modo de tres maldiciones: *Jerjes llevó, popoi / Jerjes mató, totoí / Jerjes todo lo administró locamente para los barcos marinos*. Los tres κῶλα se inician con dos largas que corresponden al nombre de Jerjes. Frente a los dos 2ia iniciales (en realidad larga + *lec*), el tercero se prolonga sin ton ni son, acumulando sincopaciones, que reflejan la locura del rey.

En la tercera unidad, 554-557, el coro pasa a recordar a Darío. Se recorta el ritmo por la cabeza en una larga al tiempo que pasa suavemente a ritmo coriámbico, el ritmo lírico más sereno y equilibrado. Las largas que Darío trae consigo quieren glosar la actitud firme y estable de aquel rey, en oposición a Jerjes. Incluso el poeta se permite utilizar dos finales de κῶλον (*ph*) en forma de jónico (~ ~ - - /) para honrar al rey bueno (φίλος ἄκτωρ); además el penúltimo κῶλον equivale a un 2ion, mientras que en el κῶλον final, Darío por su piedad enlaza el ritmo griego (ritmo *s*) con el “persa” (jónico a *minore*, ritmo *d*), sirviendo de final a los dos ritmos, - ~ - y - ~ ~ -.

En la antístrofa, causantes de las muertes son las naves jonias (νᾶες), que rompen y destrozan a los soldados persas, y reemplazan a la palabra ἑέρξης de la estrofa.¹⁵ Por otra parte, la repetición de las interjecciones estrecha la equiparación entre las acciones de Jerjes y de las naves, igualmente truculentas.

En el último período se menciona la huida del rey, pero no se le nombra: Jerjes ha perdido hasta el nombre. Y ¿quién se beneficia ahora del pausado y sereno ritmo coriámbico, que en la estrofa honraba a Darío? Son las llanuras de Tracia por las que Jerjes ha pasado en su huida: la Tracia domina al rey vencido.

14 Aunque las exclamaciones corten las frases y marquen períodos, el contenido señala los tres mencionados.

15 Para las repeticiones de sonidos y sílabas entre estrofa y antístrofa, véase Papadopoulou (2001: 669, n. 29).

4.2. Estrofas β'. 568-575=576-583

	τοὶ δ' ἄρα πρωτομόροιο, φεῦ,	- ~ - ~ - ~ - ≈ // D x //!//
	ληφθέντες πρὸς ἀνάγκας, ἡέ, Η	- - - ~ ~ - - // 2ion = ph //!//
570	ἀκτὰς ἀμφὶ Κυχρείας, ὄᾶ, Η	- - - ~ ~ - - // 2ion = ph //!//
	<ἔρραινται.> στένε καὶ δακνά-	- - - ~ ~ - ~ - ∫ gl
	ζου, βαρὺ δ' ἀμβόασον	- / ~ ~ - ~ - - / ar
	οὐράνι' ἄχη, ὄᾶ·	- ~ ~ ~ - // ia//!//
	τεῖνε δὲ δυσβάυκτον	- ~ ~ - ~ - - / ar
575	βοᾷτιν τάλαιναν αὐδάν.	~ - - ~ - ~ - - // δ ba

Ant.

	κναπτόμενοι δ' ἀλὶ δεινᾶ, φεῦ,
	σκύλλονται πρὸς ἀναύδων, ἡέ,
	παίδων τᾶς ἀμιάντου, ὄᾶ.
	πενθεῖ δ' ἄνδρα δόμος στερη-
580	θεῖς, τοκέες δ' ἄπαιδες
	δαιμόνι' ἄχη, ὄᾶ,
	δυρόμενοι γέροντες
	τὸ πᾶν δὴ κλύουσιν ἄλγος.

Y los que del primer destino, feu, / por la necesidad fueron cogidos, ee, / junto a las costas de Cicreo, oa, / están esparcidos. Gime y aflígete, / lamenta con gritos profundos / las celestiales penas, oa, / y tensa en aullidos terribles / el desgraciado grito de tu voz. /

Y desgarrados por un mar terrible, feu, / son destrozados por los sin voz, ee, / hijos del impoluto mar, oa. / Y llora al varón la casa, de él privada, / y los padres, sin hijos, / divinales penas, oa, / lamentando, ya ancianos, / escuchan su dolor absoluto. /

La correspondencia de contenido entre las dos estrofas es magistral. El continuo lamento provoca un texto que difícilmente entiende de períodos. En realidad los gritos rompen las frases. El eje es la secuencia - ~ - - (cho). Empieza el canto en un grupo de doble breve entrelazada (D x), contrario al jónico por el principio y el final, señalando la rapidez con que les sobrevino la muerte a los primeros, πρωτομόροιο, un Genitivo que repite el sonido lúgubre de las oes. Los κῶλα 2, 3 y 4 prefijan dos largas al núcleo coriámbico, y en 2 y 3 forman un esquema compatible con 2ion. Las costas Cicreas (Salamina) están expresadas en un ritmo jónico que se ha vuelto contra los persas. En la doble breve del κῶλον cuarto arrancan el gemir (στένε), la desesperanza, y el ritmo de doble breve ya no va seguido de larga como los dos anteriores, sino que el ritmo de la breve simple lo engancha, se entrelaza con él para que no sea jónico. Ahora se hace dominante la secuencia - ~ ~ - ~ - - (ar), el jónico está roto.

En οὐράνι' ἄχη = δαιμόνι' ἄχη (573=581) está el desastre enviado por los cielos, contra el que no se puede luchar: tres breves se agitan entre dos largas, formando un no-ritmo¹⁶. El κῶλον clausular es también caótico (δ ba), reflejando el dolor total. Se parece a un anaclómeno roto.

En la antistrofa β', los cadáveres son destrozados por el mar y comidos por los peces, el ritmo jónico es destrozado por el mar y engullido por los peces: en el κῶλον segundo, πρὸς ἀναύδων (*por los sin voz*) y en el tercero, ἀμιάντου (epíteto del mar), forman un jónico. Cada frase va rota por un grito, φεῦ, ἦέ, ὄἃ. Los gemidos macabros se suman a los de la estrofa.

4.3. Estrofas γ'. 584-590 = 591-597

	τοὶ δ' ἀνά γᾶν Ἀσίαν δὴν		
585	οὐκέτι περσονομοῦνται, Ἡ	- ~ ~ - ~ ~ - = //	D x
	οὐδ' ἔτι δασμοφοροῦσιν	- ~ ~ - ~ ~ - - //	D -
	δεσποσύνοισιν ἀνάγκαις,	- ~ ~ - ~ ~ - - /	D -
	οὐδ' εἰς γᾶν προπίτνοντες	- ~ ~ - ~ ~ - - //	D -
	ἄρξονται ¹⁷ βασιλεία	- - - ~ ~ - ~ /	ph
590	γὰρ διόλωλεν ἰσχύς.	- - - ~ ~ - - /	ph (Zion)
		- ~ ~ - ~ ~ - - ///	ar
	οὐδ' ἔτι γλῶσσα βροτοῖσιν		
	ἐν φυλακαῖς λέλυται γὰρ		
	λαὸς ἐλεύθερα βάζειν,		
	ὡς ἐλύθη ζυγὸν ἀλκᾶς.		
585	αἰμαχθεῖσα δ' ἄρουραν		
	Αἴαντος περικλύστα		
	νᾶσος ἔχει τὰ Περσῶν.		

Ciertamente por la tierra de Asia tras mucho tiempo / ya no se rigen por las leyes persas / ni pagan ya tributo / por obligación del amo, / ni inclinándose a tierra / serán gobernados: pues el real / poder está destruido.

Ni está todavía entre los hombres la lengua / en guardia, pues se ha soltado / el pueblo para hablar libremente, / cuando se soltó el yugo del poder. / Y ensangrentada en sus campos, / de Ayante, muy bañada por el mar, / la isla, posee lo de los persas.

Ahora Esquilo cambia el dímeter jónico (~ ~ - - ~ ~ - -) por la secuencia griega - ~ ~ - ~ ~ - - Dx,¹⁸ que presenta una larga al comienzo en lugar de ocupar la posición cuarta. Y esto ocurre machaconamente. De este modo expresa que

16 Aunque equivalga a un ia, no aparece el contraste necesario: - ~ -, para que el ritmo se produzca.

17 ἄρξονται codd.: ἄζονται Halm.

18 Métrica en Pace (2014: 89).

las leyes y costumbres Persas han sido vencidas por las leyes y normas griegas, la monarquía absoluta por la democracia. En los κῶλα 2, 3 y 4, se encuentran tres palabras largas, de cinco sílabas, muy enfáticas:

περσονομοῦνται, δασμοφοροῦσιν y δεσποσύνοισιν, que simulan las cadenas persas que aprisionaban. Los cuatro primeros κῶλα en la estrofa acaban con la estructura de un κῶλον jónico (~ ~ - -).

El final está muy conseguido. La segunda parte del κῶλον sexto (589) contiene βασιλεία, exactamente un jónico por última vez, “la tiranía (el reino)” (~ ~ - -), para seguir a continuación con el ritmo griego, que entrelaza la doble breve con la breve sola (- ~ ~ - ~ - -, ar): “la tiranía, pues, pereció”. Lo “jónico” ya no existe.

En la antístrofa triunfa la libertad, es la antítesis de la tiranía persa. Frente a las palabras largas de la estrofa, aquí, por el contrario, aparecen términos sencillos, liberados, y se vinculan λέλυται, ἐλύθη y ἐλεύθερα por aliteración. El énfasis se reserva para el período final, que arranca en αἰμαχθεῖσα (ensangrentada): Salamina es la gran vencedora, muy bañada por el mar (περικλύστα), donde permanece la sangre persa. La frase final es muy simple: *la isla posee lo de los persas*.¹⁹ Se marca así un contraste espectacular con los términos de la dominación persa en la estrofa: *ya no se rigen por las leyes persas, ni pagan ya tributo por obligación del amo*.

5. En el estásimo 633-680, el coro invoca a Darío en tres pares líricos más epodo. Vuelve el ritmo jónico, pero los κῶλα arrancan en larga²⁰, convertidos en coriambos.

V. 633-634=640-641 - ~ ~ - - ~ ~ - - / ~ ~ - - ~ ~ - / ...

El epodo 673-680²¹ trae consigo un expresivo contraste de sílabas breves y largas:

	αἰαῖ αἰαῖ· Η	~ ~ ~ - // ia
	ὦ πολὺκλαυτε φίλοισι θανῶν,	- ~ ~ - ~ ~ - ~ ~ - / D ²
675	τί τάδε, <τί τάδε,> δυνάτα, δυνάτα,	~ ~ / ~ ~ / ~ ~ / ~ ~ / 2ia
	ἑπεὶ τᾶι σαῖ διδυμα διὰτ γόεδν' ἀμάρτια;	~ ~ ~ ~ ~ / ~ ~ - - - ~ ~ // 3ia
	πᾶσαι <γὰρ> γᾶι τᾶιδ' ἐξέφθινται τρισκαλμοι	- - - - - - - - - - / 6da
680	νᾶες ἄναες ἄναες.	- ~ ~ - ~ ~ - - // D -

Ayay ayay! / Oh muy lamentado para los amigos habiendo muerto! / ¿por qué estos, por qué estos, señor, señor, / en tu tierra gemelos lamentables errores?

19 Como señala Garvie (2009: 248): “The pathos is increased by the epigraphic simplicity of the language ... the Persians set out to possess the soil of Greece, but are now themselves possessed by it in death.”

20 Para el metro, cf. West (1990: 463-64), que en 633-634=640-641 escribe: - 4ioΛ. Los demás filólogos: Broadhead (1960:291), Garvie (2009: 374), etc., les llama naturalmente coriambos.

21 Para el metro, cf. West (1990: 463-64), que en 633-634=640-641 escribe: - 4ioΛ. Los demás filólogos: Broadhead (1960:291), Garvie (2009: 374), etc., les llama naturalmente coriambos.

/ Pues todas para la tierra ésta han perecido, las de tres bancos de remos /las naves (ya) no-naves no-naves.///

El ritmo dactílico, encabalgado, al inicio y al final (674 y 680) sirve de marco a la agitada serie de breves (675 y 676/7) que a duras penas contienen la desesperada pregunta retórica: ¿Por qué estos ...dobles lamentables errores? Se trata de una manifestación del nerviosismo del coro que se hace patente también en las repeticiones de palabras y en la confusa sintaxis. Por el contrario, la pérdida de las naves en doce sílabas largas (678/9, un antirritmo)²² implica un brutal frenazo absolutamente luctuoso, un pseudo-hexametro que ha perdido el ritmo, para una épica antiépica. La tremenda expresión *naves (ya) no-naves no-naves* (680) es más patética por mostrar una métrica totalmente equilibrada tanto en el número de breves y largas (4/4) como en la perfecta secuencia entre ellas. Las naves han desaparecido a manos de los griegos y se ven aquí aprisionadas por un perfecto κῶλον absolutamente griego.

6. El Estásimo precedente al Éxodo, VV. 852-907, canta las hazañas de Darío y su poder en tres pares de estrofas y un epodo. En contraposición con las estrofas de la Párodo, que presentaban jónicos y jónicos en retahílas, aquí discurren uno tras otro dáctilos líricos: los grupos de doble breve encadenados²³ nos hablan de que esas hazañas y el poder que conllevaron – lo que sería ritmo jónico – se ha convertido, merced a la apabullante victoria griega, en dáctilos – que empiezan en la larga, y no en la doble breve, y evocan en el espectador su poesía épica. El poder se ha invertido.

7. El Éxodo: la aparición de Jerjes.²⁴

Anapestos de marcha.

ΞΕΡΞΗΣ

ἰώ·

910 δύστηνος ἐγὼ στυγεραῖς μοίρας
τῆσδε κυρήσας ἀτεκμαρτοτάτης.
ὡς ὠμοφρόνως δαίμων ἐνέβη
Περσῶν γενεᾷ· τί πάθω τλήμων;
λέλυται γὰρ ἔμοι γυίων ῥώμη
τήνδ' ἠλικίαν ἐσιδόντ' ἀστῶν.

22 En la métrica griega existen solamente dos ritmos, una sílaba breve entre dos largas (s), y dos sílabas breves entre dos largas (d). Pace Dale (1969: 49, 52). Un hexámetro de 12 largas no tiene ritmo, aunque admitamos su excepcional equivalencia con un 6da épico, que tiene como mínimo el que acostumbramos a llamar dáctilo quinto, y como máximo cinco dáctilos.

23 Es decir, – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ –. Hay también grupos D.

24 Sorprendentemente, la aparición de Jerjes y el resto de la escena han sido denostadas por muchos filólogos. Véase al respecto Garvie (2009: 337-338). Para la estructura de este éxodo, véase Kremer (1970: 122-124): es del tipo *Ecceschluss*.

915 εἴθ' ὄφελε Ζεῦ κάμῃ μετ' ἀνδρῶν
 τῶν οἰχομένων
 θανάτου κατὰ μοῖρα καλύψαι.

Éxodo lírico. Proodo 923-930.

	Χο. γὰρ δ' αἰάζει τὰν ἐγγαίαν	---- / --- / 2anλ ²⁵
	ἦβαν Ξέρξαι κταμέναν, Ἄιδου	---- / ~ ~ ~ ~ - / 2an
	σάκτορι Περσῶν· τάγδαβάταιτ γὰρ	- ~ ~ - - / - ~ ~ - - / 2an
925	πολλοὶ φῶτες, χώρας ἄνθος,	---- / ---- / 2an
	τοξοδάμαντες, πάνυ ταρφύς τις	- ~ ~ - - / ~ ~ ~ - - / 2an
	μυριάς ἀνδρῶν, ἐξέφθινται. Ἡ	- ~ ~ - - / ---- // 2an
	αἰαῖ <αἰαῖ> κεδνᾶς ἀλκᾶς	---- / ---- / 2an
	Ἄσια δὲ χθῶν, βασιλεῦ γαίας,	~ ~ - - - / ~ ~ - - - / 2an
930	αἰνῶς αἰνῶς ἐπὶ γόνυ κέκλιται. Ἡ	---- / ~ ~ ~ ~ ~ - /// 2an

908-917. Jerjes. *Íó! íó, pobre de mí²⁶, odioso destino / éste habiendo alcanzado, inesperadísimo, / cuán crudamente una divinidad penetró / en el linaje de los Persas! ¿Qué va a ser de mí, desgraciado? / Pues se me ha ido la fuerza de los miembros / al ver a los ciudadanos de tal edad [ancianos]. / ¡Ojalá, Zeus, a mí, con los varones desaparecidos, / la moira de la muerte me hubiera ocultado del todo!*

918-921. Coro. *¡Ototoi!, rey, / ¡(ay) del ejército excelente²⁷ / y del poder persa / honra grande, / y del ornato de varones / a los que ahora una divinidad segó!*

922-930. Coro. *La tierra lamenta la nacida-de-la-tierra / juventud, por Jerjes²⁸ matada, (J.) del Hades / envasador de Persas. Pues habiendo marchado por la fuerza²⁹ / muchos varones, del país la flor, / dueños del arco, muy nutrido / número incontable de hombres, se ha extinguido. // ¡Ayayayay de la valiosa fuerza! / Asia, el país, rey de la tierra, / atroz atrozmente se ha inclinado de rodillas.*

Pues bien, Esquilo obliga a Jerjes a entrar en escena al son de los anapestos de marcha, magnífica reconversión ateniense de los anapestos de guerra espartanos.³⁰ Esquilo podría haberle asignado versos recitados o una monodia lírica, entre otras posibilidades, pero, siguiendo con su juego de empequeñecer a este rey también con el ritmo, no le reserva siquiera tetrámetros trocaicos,

25 Para los anapestos líricos en el drama, véase West (1982: 121-124).

26 Mi traducción busca la literalidad.

27 Para traducir el genitivo exclamativo no hay que añadir la preposición de, pero he escrito ay del ejército ... remedando el romance castellano: ¡Ay de mi Alhama!

28 Dativus auctoris.

29 No es comprensible el texto transmitido τάγδαβάταιτ. Sommerstein (2009: n. 136) sigue a W. Kraus en la interpretación y traduce "many men who were marched away".

30 Véase García Novo (1997).

como a su padre Darío. Mientras que el coro entró al comienzo de la pieza con anapestos que inicialmente eran compatibles con jónicos:

V. 1 τάδε μὲν Περσῶν τῶν οἰχομένων ~ ~ - - - - ~ ~ -

el rey vencido, sin embargo camina en puros anapestos y espondeos no interpretables como jónicos:

V. 909 δύστηνος ἐγὼ στυγεράς μοίρας - - ~ ~ - ~ ~ - - -

El ritmo jónico, que en la pieza caracteriza a Asia, ha abandonado al propio rey, que ha perdido la guerra y, con ella, el ritmo persa. Grecia lo ha derrotado del todo.

El Éxodo está diseñado en contraposición a la Párodo.³¹ Si al comienzo de la pieza (vv. 1-64) el coro entra en anapestos de marcha, rememorando los nombres de los gloriosos capitanes persas y de las ciudades de las que partieron – un extenso catálogo en toda regla –, en el Éxodo quien aparece es solo el rey vencido, que pronuncia un corto sistema anapéstico. Si en la Párodo lírica (vv. 65-139) el coro canta largas retahílas de jónicos, en los que expresa el viaje a Grecia del ejército y su temor al no tener noticias, en el Éxodo lírico (922-final) los jónicos se quedan reducidos a la mínima expresión y sus esquemas se ven alterados, mientras los ancianos gimen y preguntan a Jerjes por los capitanes perdidos, en un anti-catálogo.

Jerjes llora su vergüenza – no la de su gente – en un sistema de siete dímetros, seguidos como es habitual del cierre en monómetro y paremiaco. Los anapestos³² están perfectamente delimitados en monómetros, no solo en dímetros. Conviene señalar que Jerjes no asume ninguna culpa en el desastre, sino que varias veces, de aquí en adelante, achaca el daño a una divinidad. Hay un término muy relevante al respecto, que es al mismo tiempo palabra larga – ocupa un monómetro de seis sílabas – y rara:³³ ἀτεκμαρτοπάτης (V. 910), que a juzgar por su empleo en Tucídides (y Heródoto), señala lo inesperado.³⁴ Claro está que para Jerjes el desastre es inesperado y no culpa de su mal juicio.³⁵

31 Cf. G. Pace (2018: 26).

32 Sobre los anapestos de marcha en Esquilo, señala Mota (2008: 480): “Dessa forma, os anapestos, ao ocuparem uma determinada sobreposição de orientações audiofocais, focalizam em conjunto aquilo que em uma e outra especialização sonora era determinante. Assim, nem sendo o completo e complexo espetáculo audiovisual das partes faladas nem a performance que vincula a audiência ao presente de cena, a eventos vinculados a este presente, os sistemas anapésticos demonstram a teatralidade da representação, sobrepondo referências a eventos e referências à própria performance”.

33 Se emplea muy poco hasta el final del siglo V (TLG, consultado 24/09/2020).

34 También un escolio *recentior* (Dindorf, 1851), que lo glosa con ἀπροσδοκήτου (910), y el de Triclinio y Magistro, con ἀνεπίστου (910b; Massa Positano, 1963). El TLG (consultado 23/09/2020) recoge este superlativo solamente en este pasaje.

35 Hopmann (2009: 366) insiste en la actitud de Jerjes en este punto: “Xerxes’ concerns at this stage are mostly self-centered. His lament emphatically connects first-person pronouns or verbal forms with epithets denoting misery... Unaware of his own responsibility, Xerxes puts the burden of the disaster on a hostile daimon and asks the Elders to lament his fate (941-43). In turn, the chorus cares for the army.”

En el centro desplazado de la serie, V. 913, oímos:

Se me ha disuelto / de los miembros la fuerza.

~ ~ - ~ ~ - / - - - - /

λέλυται γὰρ ἔμοι γυίων ῥώμη

Es el clímax de su derrota. A dos anapestos puros siguen dos espondeos, o sea, cuatro sílabas largas, rasgo con el que el poeta resalta la ruina física y anímica del insensato Jerjes.³⁶ Se da entrada de este modo al motivo de la acumulación de largas que se explotará en el resto de la escena, hasta el final de la pieza.

La tirada de Jerjes concluye con un deseo de pasado (ὄφελε sin aumento, remedando la épica en un anticlímax): *Ojalá, Zeus, a mí, con los varones desaparecidos, la moira de la muerte me hubiera ocultado del todo.* También la tmesis κατὰ ... καλύψαι contribuye al efecto épico. Todo el contenido del sistema anapéstico gira en torno a su persona.³⁷

918-921. El coro se lamenta de la gran pérdida en un pequeño sistema anapéstico, que cierra en paremiáco. Ellos no sufren por el rey, sino por el glorioso ejército perdido, lamento que se modula en genitivos exclamativos, definidos por corte de palabra entre los monómetros 2, 3, 4 y 5:

~ ~ - ~ ~ - /

Χο. ὄτοτοῖ, βασιλεῦ,

~ ~ - ~ ~ - / - - ~ ~ - / -- ~ ~ - / - - - - /

στρατιᾶς ἀγαθῆς / καὶ περσονόμου / τιμῆς μεγάλης / κόσμου τ' ἀνδρῶν,

- - - - ~ ~ - - //

οὓς νῦν δαίμων ἐπέκειρεν.

Co. ¡Ototoi!, rey, /

¡(ay) del ejército excelente³⁸ / y **del poder persa** / honra grande / y del ornato de varones /

a los que ahora una divinidad segó!

Persia ha perdido su excelencia: su ejército, que era su honra y su ornato. Obsérvense las ocho sílabas largas (he subrayado las palabras) que preceden

36 Los puntos máximos de atención en los coros de Tragedia son aquellos en los que se produce acumulación de sílabas largas o de sílabas breves. Con los grupos de breves se expresan especialmente el pathos, alegre o triste, así como la rapidez, mientras que la secuencia de sílabas largas subraya lo luctuoso y lo lento. Aquí tenemos anapestos de marcha, no líricos, pero el efecto buscado es el mismo.

37 Un hiato separa su intervención de la del coro.

38 Para traducir el genitivo exclamativo no hay que añadir la preposición de, pero he escrito ay del ejército ... remedando el romancero castellano: ¡Ay de mi Alhama!

al cierre del paremiaco en √ √ – – . Con ellas se acentúa el horror inexorable. La palabra fundamental es **περσονόμου** (V. 919), *el poder persa*, esquema – √ √ – , que recoge ούκέτι περσονομοῦνται del V. 585. De nuevo se sitúa en el centro desplazado. Es el final del imperio.

En 922-930 comienza la parte lírica.³⁹ El coro canta anapestos líricos, señalados por alfa doria y por esquemas incompatibles con los de marcha⁴⁰. Los cortes de palabra se producen tras los monómetros y los dímetros, como si de anapestos de marcha se tratara, de manera que esta secuencia coral remeda por su extensión y su forma los anapestos de Jerjes, a los que sirve de contrapunto. Frente al lamento por sí mismo del rey, los ancianos del coro claman por su mundo: la juventud perdida, el ejército aniquilado, el imperio doblegado. Y es Jerjes el causante. El aspecto relevante es precisamente la transformación en κῶλα cantados, que pueden expresar el pathos más intensamente, como veremos. Pero además el coro pronuncia alfas dorias: la grecización de los persas no puede ser más perfecta.

La canción está dividida en dos períodos, marcados por hiato en 927. El dolor atraviesa cada uno de los κῶλα con la lentitud del pesar de las sílabas largas (subrayadas en la traducción las palabras espondaicas). Es la tierra la que sufre a sus jóvenes, de ella nacidos: su estremecimiento se expresa en un eco de alfas – largas, diptongo ai, alfas breves – que enganchan al propio rey Ξέρξαι (D.) y al Hades, Ἅιδου, prolongando así el gemido de αἰάζει y anticipando el ayayayay que inicia enseguida el otro período. Las ocho largas de 922 y 925 enlazan con las seis de 927, sintetizando el horror:

La tierra lamenta la nacida-de-la-tierra juventud, por Jerjes ... muchos varones, del país la flor ... de hombres, se ha extinguido.

El corto período final, 928-930, es un puro lamento, que vuelve a la aliteración en alfa en el ritornelo de las largas. Es arte exquisito que juega con la métrica y el contenido de modo sublime. Sigue haciendo el entramado lírico sobre la horma anapéstica, estrujando sus posibilidades.

Arranca el nuevo grito con ocho largas: Ayayayay /de la valiosa fuerza

Sigue un precioso esquema que en un 2an simula dos jónicos “estropeados”, en los que “sobra” una sílaba larga, como estropeada se ha quedado definitivamente Asia (subrayo las largas en la traducción).

√ √ – – – / √ √ – – – / Asia, el país, / rey de la tierra

Y culmina con un encontronazo de largas y breves:

– – – – / √ √ √ √ √ √ – / atroz atrozmente / se ha inclinado de rodillas.

39 West (1990) le llama apropiadamente *proodo*.

40 Comienza en siete largas, equivalentes a un paremiaco, los períodos no cierran en paremiaco, en 930 aparecen seis breves seguidas.

El punto culminante: se ha inclinado de *rodillas*, viene anclado con seis sílabas breves, apuntando a la rapidez y el estrépito de la caída, y sirviendo de contrapunto a la rigidez y lentitud de las largas. Ya no es un grito, sino la agitación y el nerviosismo de la situación en que ha quedado su país. De ἐξέφθινται en el cierre del primer período, apesantado con las largas, saltamos a κέκλιται, apresurado en las breves: los dos verbos conjugan la caída de Persia, el verdadero sujeto de ambos. Sigue así el motivo de la acumulación de breves, que reaparece en las estrofas siguientes.

8. Amebeo final Jerjes-Coro, 932-1077.

Toda la composición estrófica siguiente, siete pares y epodo, contiene un amebeo entre Jerjes y el coro. En los tres primeros pares, las estrofas contienen una sola intervención de cada personaje, mientras que en los pares siguientes y epodo, Jerjes y el coro cantan alternativamente κῶλον a colo, reflejando de ese modo la elevación del clímax.

La emoción del canto final viene definida con varios rasgos. Si la párodo consistía en un largo catálogo de los capitanes persas que fueron a Grecia, el éxodo nos presenta un anticatálogo, también en boca del coro (pares segundo y tercero), quien pregunta a Jerjes dónde están los capitanes, mencionándolos por su nombre.⁴¹ Este recurso magnifica el desastre.

En la párodo lírica el coro va narrando el avance de sus tropas camino de Grecia, y en este amebeo es Jerjes quien va narrando los percances sufridos a medida que se acercan (*el Ares de los jonios ... tropezaron con la terrible costa en Salamina ... al ver Atenas... murieron*).

En los tres primeros pares se produce un contraste de κῶλα con hasta siete/ocho largas seguidas, frente a κῶλα formados con series de seis breves, que viene acompañado de acumulación de epítetos y de sinónimos.

En los tres primeros pares hay remedos de jónicos, más o menos desfigurados, mientras que en las canciones siguientes, divididas entre el coro y Jerjes casi κῶλον a κῶλον, ya no hay jónicos. Es el ritmo de la breve sencilla (- ~ -) el que predomina, con algún coriambo. Ya han perdido toda su identidad los persas y no les queda otra cosa que lamentarse a ritmo de yambos entrecortados. Incluso el lecitio, que había entrado en el estásimo 548-597, aquí se acorta a veces en itifálico: - ~ - ~ - ~ - *lec* → - ~ - ~ - - *ith*.

9. Conclusiones.

Es muy importante tener en cuenta la relación entre contenido y forma métrica en la Tragedia griega. Hemos heredado un metricismo de lápiz y papel que nos obliga a buscar el nombre exacto de cada κῶλον en las composiciones

41 Gurd (2013) se fija en el efecto de los sonidos ajenos al oído ateniense en los nombres de los capitanes persas, en los catálogos de la Párodo y del Éxodo.

líricas. Y no es esto lo que el poeta pretendía. Los nombres son cadenas que atenazan el contenido. Si el autor ha querido una ambigüedad intencionada, estaríamos deshaciendo su tarea artística al bautizar un κῶλον con un nombre único. Y no me refiero simplemente a las series de transición, donde la ambigüedad es patente, sino a pasajes en los que hay que mirar más allá de los nombres. En esta pieza concreta, la ambivalencia del ritmo jónico con otros (coriámbrico, anapéstico, etc.) viene a sumarse a los esquemas en los que el ritmo jónico se desvirtúa a propósito.

Otro matiz importante es el empleo de series de sílabas breves o de sílabas largas en las partes cantadas.⁴² Si se observa la escansión de un estásimo, un amebeo o una monodia, puede asegurarse que allí donde se concentren las unas o las otras habrá un marcado punto de atención, en el que es menester pararse a pensar en la segunda intención del autor al escribirlo.⁴³ Su empleo depende del escritor y del tema que esté tratando. Lo he observado especialmente en *Antígona* de Sófocles y *Bacantes* de Eurípides. Los Persas es excepcional a este respecto.

Conviene añadir que una larga serie de breves o de largas es arítmica. Una cosa es que asumamos que equivale a tal o cual κῶλον lírico, y otra diferente es que posea el ritmo correspondiente. Para que se produzca un ritmo griego es necesario el contraste entre sílabas breves y largas. Y hay solamente dos ritmos, breve entre dos largas (s) y doble breve entre dos largas (d).⁴⁴

También juega el poeta con las delimitaciones de períodos. En Los Persas con frecuencia las frases saltan de uno a otro o, por el contrario, hay cierres de período causados por el patetismo de las interjecciones, que a priori consideraríamos excesivos. Pero es justamente la creación del autor la que se impone, no nuestro apriorismo. Dejemos, pues, que sea Esquilo quien nos dé lecciones de griego, de tragedia, de composición artística y de métrica: bien nos ha demostrado su dominio como lo hacía ante aquel auditorio ateniense que tanto lo admiraba.

GRACIAS, MAESTRO.

42 Véase nota 36.

43 Puede verse al respecto, dentro del amebeo *Ágave/Coro* en E. Ba. 1168-1199, el efecto tremendo de las breves en el inicio (1170-1171). Texto de Diggle; métrica en Dodds (1960²: 222-223).

Αγ. Ἀσιάδες βάκχαι ... Χο. τί με θροεῖς, <γύναι>; / 2δ
Αγ. φέρομεν ἔξ ὀρέων / δ
ἔλικα νεότομον ἐπὶ μέλαθρα, / μακαρίαν θήραν. / 2ια δ

... *Traemos desde los montes/ un rizo recién cortado al palacio, / bienaventurada caza.*

En cursiva el texto griego con solo sílabas breves, y subrayada su traducción.

44 "The symbol for ~ ~ is s (single-short), and for ~ ~ ~ is d (double-short)" (Dale 1969: 63). Those two sequences are the only rhythms of Greek poetry." Dale (1969: 49, 52).

Bibliografia

E. Bakola (2014), "Interiority, the 'deep earth' and the spatial symbolism of Darius' apparition in the Persians of Aeschylus", *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, 60, 1-36.

H. D. Broadhead (1960), *The Persae of Aeschylus*, Edited with Introd., Critical Notes, and Commentary by, Cambridge.

W. Dindorf (1851), *Aeschyli tragoediae superstites et deperditarum fragmenta*, vol. 3, Oxford (repr. Hildesheim, 1962).

J. Diggle (1994), *Euripidis fabulae*, III, Oxford.

E. R. Dodds (1960), *The Plays of Euripides. Bacchae*, Oxford 1960².

E. García Novo (1995), "Catalexis, *brevis in longo* and the structure of Greek stichic verse: a new approach", *Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti* LXV, 73-94.

E. García Novo (1997), "The Stichic Anapaest Tetrameter of Comedy and the Anapaestic Systems of Drama: a Redefinition of the Rhythm", en: *Synodia. Studi in onore di Antonio Garzya*, U. Criscuolo, M. Lamagna, edd., Nápoles, 325-340.

E. García Novo (2000), "El ritmo jonio en la párodo de los Persas de Esquilo", en: *Idee e forme nel teatro greco*, Ugo Criscuolo, A. Garzya, edd., Nápoles, 135- 151.

E. García Novo (2005), "Las dos caras del protagonista en Los Persas de Esquilo", *CFC serie gr.* 15, 49-62.

F. García Romero (2004), "Simetría axial en el Éxodo de Prometeo encadenado y en la Párodo de Persas", *Habis* 35, 57-69.

A. F. Garvie (2009), *Aeschylus. Persae*, Intr. and Comm., Oxford.

M. Giordano (2019), "Empathizing with the enemy, or orientalizing them?", en: *We and They. Decolonizing Greco-Roman and Biblical Antiquities*, J. Cahana-Blum, K. MacKendrick edd., Aarhus, 11-26, 133-134.

S. Gurd (2013), "Resonance: Aeschylus' Persae and the Poetics of Sound", *Ramus* 42, 122-137.

- M. Hopman (2009), "Layered Stories in Aeschylus' *Persians*" en: *Narratology and Interpretation. The Content of Narrative Form in Ancient Literature*, edd. J. Grethlein, A. Rengakos, Berlin & New York, 357-376.
- M. Imhof (1956), "Tetrameterszenen in der Tragödie", *MH* 13, 125-143.
- W. Jens (1971), *Die Bauformen der Tragödie*, Munich.
- G. Kremer (1971), "Die Struktur des Tragödienschlusses", en W. Jens, 117-141.
- Th. Lockwood (2017), "The Political Theorizing of Aeschylus's *Persians*", *Interpretation*, 43, 383-401.
- P. Maas (1966), *Greek metre*, tr. H. Lloyd-Jones, Oxford 1966 (= Berlin 1923, rev. 1961).
- L. Massa Positano (1963), *Demetrii Triclinii in Aeschyli Persas scholia*, Nápoles, 1963².
- C. Michael Sampson (2015), "Aeschylus on Darius and Persian Memory", *Phoenix* LXIX, 24-42.
- M. Mota (2008), *A dramaturgia musical de Ésquilo: investigações sobre composição, realização e recepção de ficções audiovisuais*, Brasília.
- G. Pace (2014), "Il verso lirico nei *Persiani* di Eschilo", *QUCC* 105 (n.s.), 85-111.
- G. Pace (2018), "Il preludio anapestico del comico dei *Persiani* di Eschilo", en: *Eschilo: ecdotica, esegesi e performance teatrale*, ed. S. Novelli, Amsterdam, 25-38.
- D.L. Page (1972), *Aeschyli Septem Quae Supersunt Tragoedias*, Oxford.
- H. Popp (1971), "Das Amoibaion", en W. Jens, 221-275.
- I. N. Papadopoulou (2001), "Antiphony in Aeschylus", en: *To the memory of Νικολάου Α. Αιβαδάρα*, Atenas, 664-673.
- A. Sommerstein (2009), *Aeschylus, I. Persians. Seven against Thebes. Suppliants. Prometheus Bound*, Cambridge (Mass.)
- A Sommerstein (2010), "Textual and other notes on Aeschylus", *Prometheus* 36, 1-22 y 97-122.

C. M. J. Sicking (1993), *Griechische Verslehre*, Munich.

M. Untersteiner (1947), *Eschilo. Le tragedie*, Milán.

M. L. West (1970), *Greek metre*, Oxford.

M. L. West (1990), *Aeschyli Tragoediae cum incerti poetae Prometheo*, Stuttgart, correct. 1998.

U. von Wilamowitz (1921), *Griechische Verskunst*, Berlín (reimpr. Darmstadt 1975).

Dossiê Ésquilo/ Aeschylus/

The Didymus-Herodicus Hypothesis:
Did Aeschylus Choreograph and
Perform the Puns in *Persians*?

Stratos E. Constantinidis

Abstract

Like all of Aeschylus' plays, *Persians* is prone to puns. Puns in a play are part of the facts of fiction which create an illusion that sometimes distorts the facts of reality (history) for readers and audiences alike. Inspired by the opinions of Herodicus and Didymus about *Persians*, I formulated two interdependent hypotheses to explain why the puns increase in number and frequency in the second half of this play, and why any translation that leaves out the figurative meanings of the Greek puns can only inspire an artless choreography. The puns in *Persians* are always intentional and serve dramaturgical (i.e., compositional and performative) goals.

Keywords: Aeschylus, *Persians*, Puns, Dramaturgy.

Resumo

Como todas as peças de Ésquilo, Os Persas tendem a trocadilhos. Os trocadilhos em uma peça fazem parte dos fatos de ficção que criam uma ilusão que às vezes distorce os fatos da realidade (história) para leitores e públicos. Inspirado nas opiniões de Herodicus e Didymus sobre Os Persas, formulei duas hipóteses interdependentes para explicar por que os trocadilhos aumentam em número e frequência na segunda metade desta peça, e por que qualquer tradução que omite os significados figurativos dos trocadilhos gregos pode apenas inspirar uma coreografia simples. Os trocadilhos em Os Persas são sempre intencionais e servem a objetivos dramáticos (ou seja, composicionais e performativos).

Palavras-chave: Ésquilo, Os Persas, Trocadilhos, Dramaturgia.

Introduction

This inquiry focuses on the reception of Aeschylus' *Persians* by explaining why those English translations, which only interpret the literal meaning of his Greek puns,¹ adversely affect the responses of readers and audiences to his work. His puns gaged the attitudes of the Athenians towards the Persians by prompting them to demarcate their communal identity. Inspired by the comments of Herodicus and Didymus about *Persians*, I formulated two interdependent hypotheses to explain why the puns increase in number and frequency in the second half of this play, and why any translation that leaves out the figurative meanings of the Greek puns can only inspire an artless choreography. The puns in *Persians* are always intentional and serve dramaturgical (i.e., compositional and performative) goals.² The available data and their analysis show that several puns offered the Athenian audiences an option to “rewrite” history as they knew it. *Persians* operates within two separate time periods – the real time of the Athenian audience in Athens in 472 BCE and the fictive time of the Persian characters in Susa in 480 BCE. The Athenians in the auditorium were already eight years ahead of the Persians in the play. By giving the Athenian audience a vantage point about the “future” of the Persians in the play, Aeschylus helped his fellow citizens to improve their sense of tragic irony and history.

Most of the ensuing puns in *Persians* are crafted to create two conflicting interpretations that are likely to be embraced or dismissed according to the disposition of each member in the audience. The figurative meaning of a pun

1 The Greek term for a pun is paronomasia (παρονομασία). Its Latin translation is “adnomination”.

2 For the prequel to this study, see Stratos E. Constantinidis, “The Broadhead Hypothesis: Did Aeschylus Perform Word Repetition in *Persians*?” In *Brill's Companion to the Reception of Aeschylus*, edited by Rebecca Futo Kennedy (Leiden and Boston: Brill, 2018), pp. 381- 407.

usually remains “unspoken,” but when it eventually becomes apparent, it shapes or reshapes the audience’s perception. The choreography that involves Xerxes and the twelve councilmen between line 1038 and line 1077 is key for fully understanding what exactly is happening on the dance floor. It is reasonable to conclude that the puns selected for analysis were choreographed differently for the restaging of Persians that Aristophanes saw in Athens during the Peloponnesian War. It is also sensible to remind those translators who limit or eliminate the puns from their translations of *Persians*, that they deprive readers (including performers) and, subsequently, audiences of the opportunity to sense the subtle attitudes and states of mind of the characters that use puns to communicate. Puns play a vital role in the composition of *Persians*, and Aeschylus (along with the second actor and the twelve members of the chorus) performed them wittingly from the very beginning of the play even if some of the Greek-speaking Persian characters are sometimes unaware that they have used a pun. So, translators cannot erase the figurative meanings of the Greek puns from their translations without weakening the force and effect of *Persians* on their English-speaking readers and audiences.

Is there a problem?

Like all of Aeschylus’ plays, *Persians* is prone to puns. Puns in a play are part of the facts of fiction which create an illusion that sometimes distorts the facts of reality (history) for readers and audiences alike. Puns are often based on words (or phrases) with similar sounds but different meanings, but also on one word with at least two conflicting meanings. Puns are crafted to let readers and/or audiences “see” or “hear” more than one meaning in quick succession. The two meanings in a pun operate in a biphasic sequence from an obvious interpretation (literal meaning) to a less obvious interpretation (figurative meaning). This switch (interface) between two meaningful, but conflicting, interpretations keeps readers and audiences in-the-know. The two competing interpretations created by a verbal or visual pun in the minds of readers and audiences are culture-specific and language-specific. The puns that the Greek-speaking Persians use during their scripted conversations keep Greek audiences “entertained”. In 472 BCE the Greek audience mainly consisted of two generations of Athenian war veterans who had fought and defeated the Persians in 490, 480 & 479 BCE. The puns demarcated their communal identity because they gaged the attitudes of each Athenian toward the Persians by making him feel included. If per chance an Athenian in the audience missed the very first pun in *Persians*, then he did not share his community’s historical knowledge and he showed himself to be as uninformed as any Persian character in the play.

However, the lack of foresight on the part of the Persians in the play does not make them less intelligent, less human, and less brave. Aeschylus’ *Persians*

is a tragedy and all of the Persians in it show great strength of character when they receive the bad news about the unexpected, devastating defeat of their great armada and indomitable army. Their communal grieving at Susa is tempered by remarkable self-control and notable determination to move on and rebuilt their empire. The Persians in the play show a resolve and a tenacity like that of the Athenians. The Persians had razed Athens to the ground in 480 BCE, and, for eight years prior to the staging of this play, the Athenians had been rebuilding their city stone by stone. Aeschylus' *Persians* reassured its audience that the Athenian democracy and its polytheism had overcome and survived the Persian monarchy and its monotheism. They and the rest of the Greeks, who had fought the Persians, saved themselves from slavery and earned their freedom, preserving a place in the sun for themselves.

Puns are routinely divided into verbal puns and visual puns,³ even though some verbal and visual puns are interdependent.⁴ Verbal and visual puns always trick readers and audiences by exploiting risky resemblances. However, auditory and optical illusions are not necessarily puns just because they trick viewers and audiences.⁵ A visual pun can be image-based (supporting or undermining an inscription), or letter-based, or a rebus. A rebus can be a gramogram (e.g., K9 for "canine") or a pictogram (e.g., ♂, ♀), but also a "picture puzzle" like a Freudian dream.⁶ However, the dream and the omen that the queen saw in Aeschylus' *Persians* are not Freudian-like nonsense narratives. They both perform a clear

3 Christian Hempelmann and Andrea C. Samson. "Visual Puns and Verbal Puns: Descriptive Analogy or False Analogy?" In: Diana Popa and Salvatore Attardo, eds., "New Approaches to the Linguistics of Humor." (Galati: Dunarea de Jos, 2007), pp.180-196.

4 Puns are commonly divided into ten types: 1) A homophonic pun is based on two words (or phrases) that sound alike but have different meanings and sometimes spellings. 2) A homographic pun is based on two words (or phrases) that are spelled the same but have different meanings and sometimes sounds. 3) A homonymic pun is based on two words (or phrases) that have similar (not identical) spellings and similar (not identical) sounds but have different meanings and sometimes origins. 4) A polysemic pun is based on just one word (or phrase) that has only one form and sound but has two or more related or unrelated meanings. 5) A chiasmic pun is based on a x-shaped symmetrical placement of four words (or phrases) with similar (not identical) meanings to create two sides (left/right, top/bottom) before one of the sides is favored over the other. 6) An antimetabolic pun is based on a well-known phrase repeated in a reverse syntactic order to change the meaning in an unexpected way. 7) A recursive pun is based on two words in a phrase, but the second word requires knowledge of the first word even if the first word is left out of the phrase. 8) A double-entendre pun is based on a phrase that alludes to a second meaning which is not immediately obvious or anticipated. 9) A metathetic pun is based on an "error" that results from accidentally switching a letter or two in a key word in a phrase. 10) A malapropic pun is based on picking the wrong word between two words that sound nearly the same but have different meanings. It is possible that metathetic and malapropic puns in ancient Greek plays were "corrected" by copyists, editors, and translators.

5 Greek architects used optical illusion when they designed their temples – including the Parthenon on the Acropolis which they finished building in 447 BCE.

6 Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*. London: Hogarth Press, 1900.

dramaturgical function by foreshadowing the entire course of the dramatic action. It is yet unclear how exactly the brain of the readers, viewers, and audiences interprets visual and/or verbal puns while it is seesawing between literal and figurative meanings by foregrounding one meaning over another. The combined perceptual and cognitive process could be somewhat similar to the process that the brain uses to foreground the vase or the two faces in Edgar Rubin’s carefully crafted “vase-or-face” reversible two-dimensional image. (See Figure 1).⁷



Figure 1. *The Edgar John Rubin vase and/or face, 1915.*

Do readers, viewers, and audiences have a choice between two interpretations of the same pun – especially when both interpretations, which are prompted visually and/or verbally, are contextually valid? Then why do some viewers and audiences “see” or “hear” only the first interpretation (literal meaning) and come to understand the second interpretation (figurative meaning) only after some prompting?⁸ Do their brains “see” or “hear” the two interpretations at the

7 Uri Hasson, Talma Hendler, Dafna Ben Bashat, Rafael Malach. “Vase or face? A neural correlate of shape-selective grouping processes in the human brain.” *Journal of Cognitive Neuroscience*, 13/6 (August 2001):744-753.

8 Asperger Syndrome patients and non-native speakers of Greek cannot distinguish between literal and figurative speech. The use of figurative language in drama requires (and trains) readers and audiences to “read” meanings in words that go beyond their literal dictionary definitions.

same time or at slightly different times? Is the time differential due to the brain's inability to process reversible literal and figurative meanings simultaneously? Does the experience of "illusion" occur when one interpretation blocks the other? At what spatial or temporal point does the figurative meaning become apparent to viewers and audiences? When the figurative meaning of a pun becomes apparent to them, does it always override the literal meaning? Why does the figurative meaning persist over the literal meaning? How and why does the interpretive switch take place when it occurs? The fact is that nothing changes in the text of Aeschylus' *Persians* when readers or audiences "see" or "hear" a figurative meaning. Then what is changing in the mind of the readers and audiences? Is it hard or easy for their brains to control the switch in either direction?

Did Aeschylus choreograph the verbal puns in *Persians* by manipulating what the audience saw on the dance floor? Did he use any visual puns? If he did, then the job of an English translator becomes twice as difficult for two reasons: a) each pun chosen for this play must say, mean, imply, and do in English what the Greek-speaking Persian characters said, meant, implied, and did in the surviving text of *Persians* in M for the Greek readers and audiences to see and hear; and b) each pun must shape the perception and interpretation of the English-speaking readers and audiences the way it shaped the perception and interpretation of the Greek-speaking audiences when it was staged and restaged over time in Athens and elsewhere. This inquiry will focus on nineteen puns in the text of *Persians* in M. The figurative meanings of the selected puns create an overall image that suggests that the text of *Persians* in M might have prompted its Greek readers and audiences to interpret what was unraveling verbally and visually on the dance floor before their eyes in ways that are now difficult to accept as possible or probable without revising a part of the established interpretative consensus about this play and its performance.

What has survived from the staging and restaging of Aeschylus' *Persians* in Athens is a slightly truncated text that does not include the play's choreography which was designed for any of its four known stagings. The Greek text in M does not provide enough "visual" clues that could assist a translator to reconfigure its choreography (not its stage directions), or even to speculate on how some of the "verbal" cues in M might have been supported or contradicted by the choreography on the dance floor. The nineteen puns selected for analysis in this brief investigation provide a chain of verbal cues – but unfortunately the last few links of the chain are now missing along with the end of the play. Be it as it may, the puns and their analysis could be of significant help for some translators who care to identify nineteen cognitive switches that are easily traceable in the best-preserved medieval copy of *Persians*. It is important that a translator helps the English-speaking readers and audiences to "see" and "hear" both the literal and the figurative meanings of these puns not only because they reveal the ethos and the conduct of the Persian characters, but

also because some of them drive the dramatic action forward and underline the themes in several scenes – in both episodes and stasima.

The figurative meanings of the puns are primarily based on two principles – closeness and closure. Closeness can be spatial and/or temporal, but it always depends on a conditioned sense of similarity, cohesion, and continuity. Closure, on the other hand, can also be spatial and/or temporal, but it depends on a conditioned sense of stability, symmetry, and organization. A figurative meaning emerges when closeness helps viewers and audiences to link together visual and verbal cues (such as homonyms) regardless of their minor differences and to create an interpretation which is different from any of its constitutive parts. The figurative meaning is fully realized when closure helps Greek-speaking viewers and audiences to complete an “unfinished” visual or verbal image by connecting the dots. Their ability to bring about closure by “fulfilling” the lurking figurative meanings of the puns depends on how well Aeschylus crafted and choreographed the chain of puns performed by the Persian characters in his play.

This inquiry considers the opinion of Herodicus, a Babylonian grammarian, and the opinion of Didymus, an Alexandrian grammarian. According to Herodicus two submissions [of Aeschylus’ *Persians*] were made and that this tragedy contains the battle at Plataea. According to Didymus, *Persians*, the play, does not contain the death of Darius [sic], and for this reason, some say that there were two <sub>missions, i.e., stagings of *Persians*, and that [the text of] one of them was not preserved”.⁹ However, the subsequent analysis of the selected puns found in *Persians* is inspired by Didymus’ work on “phraseology” (leksis / λέξις). Didymus studied the way Greek playwrights like Phrynichus, Aeschylus, Sophocles, Euripides, Aristophanes, and Menander used “words” and “phrases”. Didymus was especially interested in the way words in a phrase (like a phrasal verb or an idiomatic expression) acquire figurative meanings that cannot be predicted by just looking at the literal meaning of each individual word in isolation.

Is there a hypothesis?

It is hard to formulate a working hypothesis about the puns and their choreography in Aeschylus’ *Persians*. The preliminary quantifiable data show that only 25% of the puns occur in the first half of the play in M – i.e., before line 538. So, one could hypothesize that the twelve councilmen communicate their “unspoken” thoughts (i.e., risky figurative meanings) through puns more frequently in the second half of the play because they need to be cautious in

9 For details, see Stratos E. Constantinidis, “The Aristophanes-Chaeris Hypothesis: Did Aristophanes See an Adaptation of Aeschylus’ *Persians* during the Peloponnesian War?” *Text & Presentation 2011: The Comparative Drama Conference Series*, 8, 5-15. Jefferson, North Carolina and London: McFarland & Co., Inc. Publishers, 2012.

the presence of the imperial family (the queen, the ghost of Darius, and Xerxes). A derivative hypothesis could postulate that if a translator fails to identify, decode, and render into English the puns in the surviving Greek text, then *Persians* in translation will become an arid text, and its restaging for an English-speaking audience will end up being a dry and artless choreography.

A dry and artless choreography is not what any of Aeschylus' plays call for. Each of his surviving tragedies dramatizes a collective memory about a case of atypical, traumatizing violence associated with a massive armed conflict during which carefully planned actions take unexpected turns. For example, the Egyptian civil war is instigated by Danaus when he orders his fifty Egyptian daughters to murder their fifty Egyptian husbands on their wedding night and, unexpectedly, his eldest daughter refuses to do her bit in this mass murder.¹⁰ The Theban war of succession is unleashed by Polynices when he leads an army against Thebes seeking to dethrone his brother, but the two heirs to the throne unexpectedly kill each other in single combat.¹¹ The Trojan war of reprisal is launched by Agamemnon who returns home victorious, but he is unexpectedly murdered by his vengeful wife who, in turn, is murdered by her vindictive children.¹²

The Persian war of colonization is carried out by Xerxes who is seeking to enslave Greece but his indomitable army and great armada are unexpectedly defeated by the Greeks, necessitating his return to Susa where his twelve councilmen give him a thankless reception.¹³ This pattern of unexpected endings in all of Aeschylus' tragedies suggests that the thankless reception, which is staged by the twelve councilmen for their inept emperor, might include more clues about the lost choreography of the play than meet the eye. It is impossible to tell who used which clues (if any) for the choreography of *Persians* when it was staged or restaged in Athens and elsewhere over the years. The puns in the play are part of a long list of clues about the missing choreography. The figurative meanings of the puns between line 733 and line 1077 call for a very artful choreography. The selected puns are semantically interconnected, and each time that one of these puns flips the switch between two disparate interpretations, it opens the door to the dark world of palatine Persian intrigue that turns the twelve councilmen from loyal mourners into disloyal conspirators.

Are there any data for analysis?

The Herodicus-Didymus hypothesis postulates that there might have been a variant of *Persians* that was lost, but also that a small number of the puns in

10 *Suppliant Women, Egyptian Men* [lost], and *Danaid Women* [lost].

11 *Seven against Thebes*.

12 *The Oresteia*.

13 *Persians*.

the surviving text of *Persians* in M might have come from a variant. The selected puns below show that it is not enough for translators to simply convey or explain a pun in a footnote in their translations of this play. Puns are crafted to express both the author's and the character's mind, but primarily to shape the perception of the audience about a character's speech and action. A pun is fully realized when the audience grasps both the literal meaning and the figurative meaning, not just the literal meaning.

Pun on line 1. Aeschylus wrote "the Persians who have departed" (Persoon toon oichomenoon / Περσῶν τῶν οἰχομένων). The pun is based on the past participle "toon oichomenoon" (τῶν οἰχομένων) which means "the departed."¹⁴ The wordplay can mean that a) the soldiers departed from Persia to fight the Greeks (literal meaning); or b) the soldiers "departed" from the world of the living because they were killed while fighting the Greeks (figurative meaning). As it turns out in the play, many of the Persian soldiers and their allies departed from both their homeland and the world of the living. The Persian councilman who speaks this opening line in Susa, is unaware of its figurative meaning because the bad news of the Persian defeat has not yet arrived. However, the Athenian war veterans in the audience in the Theatre of Dionysus in Athens in 472 BCE, already knew that the Persian armada had been defeated and that the Persian councilman will be heartbroken when he finds out about the outcome of the Persian invasion of Greece.

Pun on line 65. Aeschylus wrote "the city-sacking ... royal army" (ho perseptolis ... basileios stratos / ὁ περσέπολις ... βασιλείος στρατός). The pun is based on the adjective "perseptolis" (περσέπολις) a compound word that means "sacker of city-states" and its homonym, "persepolis," that means "Persian city." The wordplay can mean that a) Xerxes' imperial army is trained to sack a city-state like Athens (literal meaning); or b) Xerxes' imperial army is trained to "Persianize" a city-state like Athens by turning it, through conquest, into another Persepolis, i.e., a Persian city (figurative meaning). As it turns out in the play, Xerxes' imperial army sacked the city-state of Athens, but failed to conquer it and "Persianize" it. The Persian councilmen who speak this line in Susa, are unaware that only the literal meaning of the word is applicable to the city-state of Athens which was sacked by the Persian army in 480 BCE several days before the naval battle at Salamis. However, the Athenian war veterans in the audience in the Theatre of Dionysus in Athens in 472 BCE, were also aware of the figurative meaning of the word because they already knew that the Persian armada was destroyed, the Persian army had perished, and Xerxes had failed to Persianize the city-state of Athens.

Pun on lines 167-169. Aeschylus wrote "light shines ... fear for the light of my eyes; because the light of the house" (lampein phoos ... amphi th' ophthalmooi

14 All translations from Greek into English are by Stratos E. Constantinidis unless indicated otherwise.

phobos. *Omma gar domoon / λάμπειν φῶς ... ἀμφι δ' ὀφθαλμῷ φόβος. ὄμμα γὰρ δόμων*). The pun is based on two words that sound about the same but have different meanings, and two words that sound different but have an overlapping meaning. The noun “phoos” (“φῶς”) means “light,” but its homonym “phoos” (φῶς) means “man”. The nouns “ophthalmooi” (ὀφθαλμῷ) and “omma” (ὄμμα) are synonyms and their overlapping meaning is “eye”. The wordplay can mean that a) the queen is afraid that the wealth of the empire (stored in her house and other houses) in Susa is vulnerable because the “men”, who abandoned their houses to go fight a war against the Greeks, can no longer protect their possessions at home from either internal enemies (revolution) or external enemies (invaders) (literal meaning); or b) the queen is afraid that the wealth of her imperial house is vulnerable because Xerxes, who is the “man” and “eye” of her imperial house (the apple of her eye so-to-speak), is the real treasure of her household and, like the sun, is a source of light and life for her (figurative meaning). One of the queen’s “two unspoken concerns”¹⁵ about the future of the dynasty is that sheer manpower without money to arm and feed an army is not sufficient for the Persian emperors to maintain and expand their control over the world effectively. This is a lesson that the queen has learned well as she is the widow of three successive emperors.

Pun on line 178. Aeschylus wrote “wanting to sack” (*persai theloon / πέρσαι θέλων*). The pun is based on the verb “persai” which means “to sack”¹⁶ and its homophone, “persai” which means “Persians”. The wordplay can mean a) my son, i.e., Xerxes, raised an army and left wanting to sack the land of the Greeks (literal meaning); or b) my son, i.e., Xerxes raised an army and left wanting to Persianize the “land of the Greeks”¹⁷ (figurative meaning). The associative link between the Persians and the war activity of sacking is reinforced here and elsewhere in the text, including the title of the play, *Persians*, “Sackers” (*Persai / Πέρσαι*). Of special significance to this association is the connection that Aeschylus established earlier about the credo of the aggressive imperialist ideology. The twelve Persian councilmen proudly define the destiny of the Persians as their God-given right to wage wars, to tear down ramparts, and to sack cities (93-99).

Pun on lines 280-283. Aeschylus wrote “the Persians ... the wretched” (*Persais ... daiois / Πέρσαις ... δάιοις*). The pun is based on the adjective “daiois” which

15 “διπλῆ μέρειν’ ἄφραστος” See also Aeschylus, *Persae*, edited by Karl Gerhard Haupt. Leipzig: A. Lehnhold, 1830.

16 The first-person singular of this verb in the present tense is “I sack” (*pertho / πέρθω*) and in the past tense is “I sacked” (*epersa / ἔπερσα*). The past tense is sometimes rendered as “persa” (*πέρσα*).

17 Aeschylus wrote, “he left wanting to sack the land of the Ionians” (*laonoon gen oichetai persai theloon / ἰαόνων γῆν οἴχεται πέρσαι θέλων*). The Ionians (i.e., the Greeks who lived in Asia Minor) were the first Greeks that the Persians subjugated. So, the Persians applied the designation “Ionian” to the rest of the Greeks who lived on the Greek mainland and the Greek islands.

means “wretched,” but also “dreaded”. The two meanings are mutually exclusive. The wordplay can mean a) raise a doleful cry for the wretched Persians who have been vanquished and slaughtered at the naval battle (literal meaning); or b) raise a doleful cry for the dreaded Persians who invaded Greece and sacked Athens (figurative meaning). It is contextual irony and audience disposition that make the first interpretation more suitable than the second one, and vice versa.¹⁸ In either case, the pun expresses the dismay of the Persians, but it also evokes the reversible war experience of the Athenians. Per Gorgias the Sicilian who was eleven years old when *Persians* was first staged in Athens in 472 BCE, a tragedy like *Persians* dramatized “alien sufferings” (allotria pathe / ἀλλότρια πάθη), and it made the Athenian audience feel two polarized emotions – mercy (eleos / ἔλεος) for the defeated “wretched” Persians who were strangers to them, but also fear (phobos / φόβος) for the marauding “dreaded” Persians who had sacked Athens a few days earlier. Aeschylus reminds the Greek war veterans in the audience about the physical pain they inflicted on the Persians and their allies during the battle, but also shows to his audience the emotional pain that the news of the Greek victory is causing to the relatives and friends of the Persian soldiers who had been killed in action.

Pun on line 733. Aeschylus wrote “ah, the miserable wretch” (ooh meleos / ὦ μέλεος). The pun is based on the word “meleos” (μέλεος) which can describe a miserable wretch, but also a worthless good-for-nothing. The two meanings are mutually exclusive. The wordplay can mean a) ah, my son is an unhappy, pitiful, miserable wretch for having lost a generation of allies all at once (literal meaning); or b) ah, my son is an idle, useless, worthless good-for-nothing for having lost a generation of allies all at once (figurative meaning). The ghost of Darius is obviously upset (i.e., both worried and angry) when he speaks this line. He is worried about the prospects of both his son and the imperial throne, but he is also angry with Xerxes’ poor leadership and military failure that wiped out the entire army of Bactria.¹⁹

Pun on line 735. Aeschylus wrote “Is there some deliverance?” (ἔστι τις σωτηρία; / esti tis sooteria;). The pun is based on two words “tis sooteria” (τις σωτηρία) which mean saving oneself either by escaping from danger to safety,

18 Lines 280-283 have been variously emended by several editors, and their emendations have made the sense of “δύοις” troublesome. Alexander Garvie wrote “there are serious doubts as to whether it can mean ‘wretched’”, and he lists several prior editorial emendations and interpretations of this word in context (Garvie 2009:156). All things considered, including Porson’s Law, I see no compelling need to obelize “Πέρσαις δαΐοις” in the manner of Martin West. See also Martin West, *Introduction to Greek Metre*. Oxford: Clarendon Press, 1987, p. 25.

19 Aeschylus died ten years after Xerxes’ assassination. Herodotus’ *Histories* (ca 440 BCE) ends with the assassination of Masistes (Μασίστης in Greek and Masišta in Old Iranian). Masišta was Xerxes’ brother and was governor of Bactria during Xerxes’ military campaign against the Greeks in 480 BCE. After Xerxes’ defeat at the battle of Salamis (480 BCE) and Masišta’s defeat at the battle of Mycale (479 BCE), according to Herodotus, Xerxes seduced Masišta’s wife and daughter. Masišta started a revolt against Xerxes in 478 BCE and was killed at Xerxes’ orders.

or by gaining deliverance from someone. The wordplay can mean a) Has Xerxes saved himself and made it safely to Asia by escaping the wrath of the Greeks? or, b) Have the Persians gained deliverance from Xerxes and his inept leadership on account of his death? The queen's answer indicates that she initially understood the literal meaning of Darius' question because she is a mother concerned about the safe passage of her son back to Asia. The figurative meaning emerges in the frame of Darius' first question which remained unanswered – i.e., how and where did Xerxes die? Darius' second question, "Is there some deliverance?" now implies that, if Xerxes was dead, there might be some hope for the redemption of the Persian Empire. The "lurking" figurative meaning becomes obvious to the councilmen and the Athenian audience gradually as Darius continues to play with words.

Pun on line 742. Aeschylus wrote "God also joins [in his downfall]" (hoo theos synaptetai / χώ θεός συνάπτεται). The pun is based on the verb "synaptetai" (συνάπτεται) which means either "join" or "copulate". The wordplay can mean a) but, when one is hasty, God also joins to help him (literal meaning); or b) but, when one is hasty, God also screws him over (figurative meaning). The ghost of Darius implies that what happened to Xerxes can happen to any military leader and head of state. However, he also implies that Xerxes is a "screw-up" – i.e., an extreme disappointment to his father, the Persians, and their allies on account of his impetuous personality that has messed things up and has caused irreparable harm to himself and others. The queen understands Darius' wordplay, and she feels hurt. She feels especially wounded by his words, which are as sharp as penetrating arrows, when she realizes that the twelve councilmen also get the figurative meanings of Darius' puns. Darius is no philosopher king, and, like many world leaders, he plays dirty and speaks dirty.

Pun on line 761. Aeschylus wrote "he emptied this very city of Susa of men" (tod' asty Sousoon eksekeinoosen peson / τόδ' ἄστου Σούσων ἐξεκείνωσεν πεσόν). The pun is based on the word "peson" (πεσόν),²⁰ which means "corpses" (more accurately "felled bodies") and its homonym "persoon" (Περσῶν), which means "Persians". The wordplay can mean a) like no one ever before, Xerxes emptied this very city of Susa of men to be felled in battle (literal meaning); or b) like no one ever before, Xerxes drained this very city of Susa of male Persians (figurative meaning). In the restaging that Aristophanes saw, Xerxes became one of the "felled bodies" when he was assassinated at the end of the play. The ghost of Darius frames this pun with the following phrase: God had ordained that one man should govern the entire sheep-breeding Asia (762-764). Does Darius see his son and the trusting people of Asia as victims (sacrificial lambs or scapegoats) on which the Persian imperialist schemes feed and grow?

20 A "felled body" (to pesos / τό πέσος) is the singular nominative case of this noun. The plural genitive case of the same noun is "[of] felled bodies" ([toon] pesoon / [τῶν] πεσῶν). Obviously, the Greek-speaking Persians mispronounced the "oo" in the plural genitive case of the noun.

Pun on line 774. Aeschylus wrote “fifth” (pemptos / πέμπτος). The pun is based on the word “pemptos” which means “fifth”, and its homonym “pemptos” (πεμπτός) which means “dispatched.” The pun can mean a) but the fifth one was Mardus, whose leadership proved to be a disgrace to his fatherland and so he was murdered through deceit inside the palace by the noble Artaphrenes (literal meaning); or b) but the dispatchable one was Mardus whose leadership proved to be a disgrace to his fatherland, and so he was murdered through deceit inside the palace by the noble Artaphrenes (figurative meaning). It is significant that the ghost of Darius likens Xerxes to Mardus and lists Mardus “fifth” (not fourth or sixth) in his curtailed list of Persian emperors. In a subtle way, the ghost suggests that Xerxes, too, is “dispatchable” (pempteos / πεμπτέος) and could be assassinated through deceit in the palace. Indeed, Xerxes was assassinated in the palace by Artabanus and his accomplices in 465 BCE.

Pun on line 851. Aeschylus wrote “because we will not forsake the dearest [child who is] in harm’s way” (ou gar ta philtat’ en kakois prodoosomen / οὐ γὰρ τὰ φίλτατ’ ἐν κακοῖς προδώσομεν). The pun is based on the word “prodoosomen” (προδώσομεν) which means either “we abandon” or “we betray”. The wordplay can mean a) we will not abandon the child amidst bad times (literal meaning); or b) we will not betray the child who is in harm’s way (figurative meaning). Why is Xerxes in harm’s way after he has escaped the wrath of the Greeks and he has safely landed in Asia? Why is the queen thinking that someone might betray her dearest son when he returns home – the imperial palace at Susa? Why did the ghost of Darius make it clear to the queen and the twelve councilmen that he condones the assassination of inept emperors who endanger the monarchy and the Persian Empire? Why did the ghost of Darius praise the deceitful assassins who murdered an inept emperor for being a disgrace to his fatherland and to the throne? Should the twelve councilmen worry about what the queen might say to her son about them when he returns home if she meets him before they do? Should the queen worry about what the twelve councilmen might do to her son? Can the twelve councilmen be a threat to her son’s security?

Pun on line 912. Aeschylus wrote “What else will I suffer for having been resilient?” (ti pathoo tlemoon / τί πάθω τλήμων). The pun is based on the word “tlemoon” (τλήμων) which means either “resilient” or “reckless”. The wordplay can mean a) What else will I suffer for having been resilient? (literal meaning); or b) What else will I suffer for having been reckless? (figurative meaning). The profitless Persian invasion of Greece was as much the fault (hamartia / ἁμαρτία) of Xerxes (676) as the fault of the twelve councilmen who not only took pride in the invasion of Greece, but also advised and supported Xerxes in this endeavor per the queen’s account (230-245, 753-764). At the aftermath of the aborted invasion of Greece, the Persians suffered greatly due to Xerxes’ personality and failed military tactics. The Athenian audience in the Theatre of Dionysus in 472 BCE watched the twelve councilmen traverse from a state of prosperity and a sense of pride to a state of unexpected misery and a sense of shame of national

proportions. Will the twelve councilmen share the blame and stand by Xerxes in his time of need?

Pun on line 916. Aeschylus wrote “the men who have departed” (andron toon oichomenoon / ἀνδρῶν τῶν οἰχομένων). The pun is based on the past participle “toon oichomenoon” (τῶν οἰχομένων) which means “the departed.” The wordplay can mean that a) the men departed from Persia to fight the Greeks (literal meaning); or b) the men “departed” from the world of the living because they were killed in battle (figurative meaning). The figurative meaning of the “departed” is foregrounded this time because Xerxes wishes that fate had shrouded him with death as well, along with the men who have departed (915-917). Contrary to the expectations that Darius and the twelve councilmen built earlier in the play, Xerxes feels guilt and shame, and he accepts responsibility for the defeat of the armada with humility and contrition.

Pun on line 933. Aeschylus wrote “miserable wretch” (meleos / μέλεος). The pun is based on the word “meleos” (μέλεος) which can describe a miserable wretch, but also a worthless good-for-nothing. In this case, the two meanings are not mutually exclusive. The wordplay can mean a) I have become an unhappy, pitiful, miserable wretch for my race and very harmful to my fatherland (literal meaning); or b) I have become an idle, useless, worthless good-for-nothing for my race and very harmful to my fatherland (figurative meaning). Xerxes describes himself by repeating the same word that his father used 200 lines earlier. Xerxes is worried about himself and his people. It is disarming to hear Xerxes take the blame for the disastrous defeat, but, at the same time, the Athenian audience is reminded of what Darius told the councilmen about Mardus²¹ – i.e., the Persian emperor who had disgraced the imperial throne and was assassinated inside the ancestral palace in 521 BCE by “the noble Artaphrenes and men dear to him for whom this was an act of payback” (774-777). The ghost of Darius called Xerxes a “good-for-nothing” for having lost an entire generation of allies all at once (733); “insane” for having prosecuted a profitless war (750-751); “vainglorious” for having listened to advisors who tempted him to emulate his father (760); and then concluded that it was “very clear” that none of the previous Persian emperors had done “so much harm” to Persia as Xerxes (784-786).

Pun on line 935 – 940. Aeschylus wrote “To salute you on your homecoming, the harm-warning shriek, the harm-planning cry of the Mariandynian mourner, I will dispatch, I will dispatch, a very tearful wail” (prospthongon soi nostou tan kakophatida boan, kakomeleton ian Mariandynou threneteros pempsoo pempsoo polydrakryn iachan / πρόσφθογγόν σοι νόστου τὰν κακοφάτιδα βοάν, κακομέλετον ἰάν Μαριανδυνοῦ θρηνητῆρος πέμψω πέμψω, πολύδακρυν ἰαχάν). The complex pun is based on 1) the word “ian” (ἰάν) which means a “cry,” or an “arrow,” or an “Ionian” Greek; 2) the repetition of one verb “I will dispatch,

21 Mardus alias Intaphrenes (Herodotus, *Histories* 3.70; 3.88).

I will dispatch” (pempso pempsoo / πέμψω, πέμψω); 3) the repetition of the same prefix which is shared by two different compound adjectives – namely, “harm-warning” (kakophatida / κακοφάτιδα) and “harm-planning” (kakomeleton / κακομέλετον); and 4) two adjectives denoting ethnicity – i.e., “Ionian” and “Mariandynian”. The wordplay can mean a) to salute you on your homecoming, I will dispatch, I will dispatch the Mariandynian mourner’s harm-warning shriek, harm-planning cry, a very tearful wail (literal meaning); or, b) to salute you on your homecoming, I will dispatch, I will dispatch a harm-warning battle cry [with] the harm-planning Ionian [rebel], [and] the Mariandynian mourner’s very tearful wail (figurative meaning). The repeated insurrections of the Ionian Greeks in Asia Minor seeking independence from the Persian Empire provide a record of their “harmful” plans against the Persian imperialists.²² As for the Mariandynians, who lived near Heraclea in Asia Minor, they had a well-known annual public ritual on Harvest Day. Their mourners enacted the death of Mariandynus (a.k.a. Borimus), a young man who was sent to the well to fetch water for the reapers. The young man fell in the well lured by the nymphs and he was never seen alive again. Is Aeschylus’ complex wordplay pointing to a processional lament to be performed by the twelve councilmen on their way to the hall? Will they lure Xerxes into the hall with a Mariandynian tune and a double-reed pipe? The councilmen are mad at Xerxes for having botched their plan for Persian dominance in Europe, and they can hardly conceal their anger.

Pun on line 1044. Aeschylus wrote “Heavy misfortune was indeed gratified” (bareia g’ hade symphora / βαρειὰ γ’ ἄδε συμφορὰ). The complex pun is based on the word “hade” (ἄδε),²³ which means “gratified”, and three of its homonyms – namely, “aide” (ἄιδε),²⁴ which means “sing”, and “aideo” (αἶδεο),²⁵ which means “be ashamed”, and Hades (Ἅιδης) which means Hades. The wordplay can mean a) heavy misfortune was indeed gratified [by the massive demise of the Persians and their allies] (literal meaning); or b) be ashamed for the heavy misfortune or sing over the heavy misfortune [to lift your mortified spirit] (figurative meaning). The figurative meaning is reinforced immediately by Xerxes on line 1046 when he orders the twelve councilmen, who are depressed, to “ply” like mourners, but also to “flap” like birds, or to row like oarsmen so as to “skid” or “fly” over the surface of the deadly misfortune that covers the sunken allied ships and the Persians soldiers who were killed and/or drowned.

22 Artaphrenes, the satrap of Sardis, was Darius’ brother. The Ionian Greeks hated him because he had suppressed their revolt after the sea battle of Lade and the capture of Miletus, a Greek city-state in Asia Minor in 494 BCE. *The Capture of Miletus*, a harrowing tragedy written by Phrynichus, brought the Athenian audience to tears when it was performed in Athens around 492 BCE.

23 ἄδε < ἀνδάνω.

24 ἄιδε < αἶδω = αἶδω.

25 aideo < αἶδεο < αἶδομαι.

Pun on line 1046. Aeschylus wrote “Ply your strokes, ply your strokes, and groan for my sake” (eres’ eresse kai stenaz’ emen charin / ἔρεσσ’ ἔρεσσε καὶ στέναζ’ ἐμὴν χάριν). The pun is based on the repetition of the verb “eresse” (ἔρεσσε), which means “ply-ply” (like mourners beating on their chests rhythmically), or “row-row” (like oarsmen pulling at the oars rhythmically), or “flap-flap” (like birds flapping their wings rhythmically). The wordplay can mean a) ply, ply [beating on your chests rhythmically] and groan for my sake (literal meaning); or b) row, row [the boat rhythmically] and moan for my sake (figurative meaning). Figuratively speaking, where is the river and the boat that plies the river? Did Aeschylus’ choreography transform the twelve councilmen to twelve “ferryman” who are ferrying or carrying Xerxes over a river before the watchful eyes of the Athenian audience? Are Xerxes and the councilmen crossing the Hateful River – i.e., the Styx River which, like a snake, coils around Hades seven times? In the eyes of the twelve councilmen, the massive war casualties transformed Persia into a vast graveyard, and, as they clearly proclaim, they can see the dark mist of the River Styx hovering over them (lines 667-670).

Pun on line 1065. Aeschylus wrote “I am steeped in tears” (teggomai toi / τῆγγομαι τοι). The pun is based on the word “toi” (τοι) which means either “truly” or “for you”. The wordplay can mean a) I am [i.e., we are] truly crying (literal meaning); or b) I am [i.e., we are] weeping *for you*. Are the twelve councilmen “truly” crying like a group of loyal and submissive subjects as they are escorting their defeated emperor into the palatial hall? If, however, the twelve councilmen mean that they are weeping for Xerxes, does this imply that, contrary to the queen’s earlier expectation (line 213), Xerxes will be held accountable and answerable to the state? Was the figurative interpretation the preferred interpretation for this line during the restaging of Aeschylus’ *Persians* in Athens after 465 BCE when Xerxes was assassinated? If that was the case, how and to what extent were the dialogue and the choreography tweaked to support such an interpretation?

Pun on line 1077. Aeschylus wrote “I will truly dispatch you with dissonant laments” (pempsoo toi se dysthroois goois / πέμψω τοί σε δυσθρόοις γόοις). The pun is based on the verb “pempsoo” (πέμψω) which means “I will usher you off” or “I will kill you”. The wordplay can mean a) I will usher you with dissonant laments [because I am not a professional mourner] (literal meaning); or b) I will kill you with dissonant laments [because I do not wish to sing in tune with you anymore] (figurative meaning). The text of *Persians* in M ends abruptly with line 1077. Is the off-stage assassination of Xerxes imminent, figuratively speaking? The twelve councilmen are hardened war veterans, but they are not cold-blooded criminals. Xerxes appointed them to their current positions, and they knew him since he was a child. Killing Xerxes who until recently was their friend, not their foe, will be emotionally difficult for them even though they need to save themselves and the empire from an inept

emperor.²⁶ As far as the Athenian audience is concerned, however, they expressed relief when Darius died in 486 BCE,²⁷ and joy when his son (Xerxes) was assassinated in 465 BCE and again during the restaging of *Persians* that Aristophanes saw. Xerxes was a hereditary monarch who ruled like a despot and behaved like a tyrant. His death must have been a wish come true for the democrats in the Athenian audience who had fought against domestic and foreign hereditary monarchs, despots, tyrants, and satraps for decades.

The figurative meanings of the Greek verb “pempsoo” and the English verb “I will dispatch” are similar.²⁸ Aeschylus chose not to select a verb that only meant “to escort” like the verb “doryforoō” (δορυφορῶ) which means “I escort as a bodyguard”; the verb “synodeuō” (συνοδεύω) which means “I accompany”; the verb “sumpropempsoo” (συμπροπέμπω) which means “I join in escorting”; and the verb “propempsoo” (προπέμπω) which means “I send forth or over”.²⁹

26 For four consecutive centuries, most Greeks believed that the Persian kings did not settle their differences out in the open but often employed deceitful and treacherous men to settle scores. Didymus, in the second half of the first century, wrote the following comment: “Τόνδε ποτ’ οὐχ ὁσίως παραβὰς μακάρων θέμιν ἀγνήν ἔκτεινεν Περσῶν τοξοφόρων βασιλεύς, οὐ φανερᾶς λόγχης φονίαις ἐν ἀγῶσι κρατήσας, ἀλλ’ ἀνδρὸς πίστει χρησάμενος δολίου”; and in translation, “When he unscrupulously transgressed the sacred law of the blessed ones, the king of the bow-bearing Persians killed him, not by prevailing in a deadly duel with spear out in the open, but by using the trust of a deceitful man” (Didymus’ *Philippics* 9-12 / Διδύμου Φιλιππικῶν Θ-ΙΒ, column 6, lines 39-43).

27 When Darius the so-called “Great” died in 486 at the age of 63, the Greeks were greatly relieved. They saw him as a man who had risen to greatness without dignity and had attained his success without personal merit.

28 The last line of M (i.e., line 1077) was translated into English as follows by 26 translators: “With mournful dirge I’ll follow thee” (William Palin, 1829); “I will conduct you with mournful lamentation” (Anonymous Member of Cambridge University, 1840); “I will escort thee with grievous laments” (William Cranston Lawton, 1892); “Ay, I will escort thee with doleful lamentations” (E. S. Crooke, 1893); “With broken cries of woe will I escort thee” (E. H. Plumtre, 1900); “I will conduct thee with sad mourning sound” (Lewis Campbell, 1890); “My groanings shall thine escort be! / I’ll play thee home with such sad minstrelsy!” (G. M. Cookson, 1906); “Lo, I escort thee on, with wails on stricken lips” (Arthur S. Way, 1906); “I will escort thee with mournful sounds of woe” (C. E. S. Headlam, 1909); “I will escort thee with dismal sounds of woe” (Herbert Weir Smyth, 1922); “Wailing, lamenting, I follow, and weeping, / O Xerxes, for thee” (C. B. Armstrong, 1927); “I will lead thee home with grievous lamentation” (T. G. Tucker, 1935); “With sobs that scarce find voice I lead thee home” (Gilbert Murray, 1939); “We shall escort thee / With mournful lament” (Seth G. Benardete, 1956); “Come now, our lord and master, / With tears we will escort you / Home to your mournful palace” (Philip H. Vellacott, 1961); “I shall escort you then with painful moans and cries” (Anthony J. Podlecki, 1970); “To slow dirging dirges we shall lead you home” (Janet Lembke and C. J. Herrington, 1981); “Home now. We lead you home in tears” (Frederic Raphael and Kenneth McLeish, 1991); “Escort me to my home / with cries of grief” (Michael Ewans, 1996); “I will indeed escort you with harsh-voiced wails” (Edith Hall, 1996); “XERXES: [Sings] Home, take me / home— OLD MEN: [Sing] home, home / with cries and tears—” (Carl R. Mueller, 2002); “I shall indeed escort you, my voice loud in harsh grief” (Christopher Collard, 2008); “Yes, I will escort you, with loud wails of grief” (Alan H. Sommerstein, 2008); “Yes, we will join you, crying” (Aaron Poochigian, 2011).

29 In the eighth rhapsody of the *Iliad*, Athena tells Hera how Eurystheus sent Hercules over to Hades on an errand: “εὐτέ μιν εἰς Αἴδαο πυλάρταο προὔπεμψεν”; and in translation, “when he sent him over to Hades, the gatekeeper” (8.367).

The above verbs were a part of Aeschylus' vocabulary and he used them on other occasions. For example, he used the last verb "propemproo" (προπέμπω) in line 530 when the Queen asks the twelve councilmen to send Xerxes over to her in her palace chamber if he arrives before she returns with the libations for the necromancy scene. Obviously, the queen wants the twelve councilmen to send Xerxes over, not to kill him. Elsewhere, however, Aeschylus used the same verb with a different meaning (i.e., "to follow a corpse to the grave"). The fact that Aeschylus or a ghostwriter chose a verb with a double meaning for line 1077 suggests that the ending of *Persians* was somewhat different from the one preserved in the mildly truncated text of the play in M.

Homer was one of the earliest Greek authors who used the verb "to dispatch" (pempein / πέμπειν) with the intent "to kill" someone by sending him to the house of death forever. In the ninth rhapsody of *The Odyssey*, Odysseus threatens Polyphemus, the Cyclops, whom he has blinded, by saying: "Oh if only I could dispatch you into the house of Hades by making you bereaved of your soul and your life".³⁰ In the twenty-third rhapsody of the *Iliad*, indicatively, only the literal meaning of the same verb is used when sending someone, who has already been killed, to the house of death. Hector killed Patroclus and Achilles dispatches Patroclus to Hades with a funeral procession: "ahead [went] the horsemen, and after [them] followed a cloud of footmen, ten thousand; and the comrades in the midst carried Patroclus; and they covered the entire corpse with [their] hair which they cut off and threw on it; and behind, god-like Achilles held his [i.e., Patroclus'] head, grieving; because he was dispatching a worthy comrade to Hades".³¹

The predilection for the verb "to dispatch" (πέμπειν) in *Persians* is not an isolated instance. Aeschylus and other Greek authors have chosen this verb and its derivatives when a conniving character plans to send an unsuspecting character to his place of slaughter or the underworld. In Euripides' *Bacchae*, for example, Dionysus plans to conduct Pentheus to a place where the Bacchant women will tear him to pieces. "Follow me, though;" he says to Pentheus, "I am your delivering dispatcher" (959).³² Dionysus uses the word "dispatcher" (πομπός),

30 "αἶ γὰρ δὴ ψυχῆς τε καὶ αἰῶνός σε δυναίμην εὖνιν ποιήσας πέμψαι δόμον Ἄιδος εἶσω" (9.523-524).

31 "πρόσθε μὲν ἱππῆες, μετὰ δὲ νέφος εἶπετο πεζῶν, μυριοί. ἐν δὲ μέσοισι φέρον Πάτροκλον ἑταῖροι. θριξὶ δὲ πάντα νέκυν καταείνουσιν, ἅς ἐπέβαλλον κειρόμενοι. ὀπισθεν δὲ κάρη ἔχε δῖος Ἀχιλλεύς, ἀχνύμενος. ἔταρον γὰρ ἀμύμονα πέμπ' Ἄιδόςδε" (23.133-137)

32 "ἔπου δὲ πομπός [δ'] εἰμ' ἐγὼ σωτήριος" (959). What Dionysus said to Pentheus has been vicariously translated into English as shown by the examples listed here: "Follow me; I myself will go to guide and protect you", "Come, I'll lead you there safely", "Follow me. I shall guide you in safety", "Come with me. I'll bring you safely to the place", "Come then, I shall take you safely there", "I shall lead you safely there", "For this precisely you are dispatched as keeper" and so on. Of all the translators that I had time to check, only two came close to translating the Greek wordplay into English: a) J. Michael Walton who translated: "Follow me. I will deliver

a noun that derives from the verb “to dispatch” (πέμπειν).³³ Pentheus, who is not aware of Dionysus’ deadly plot, understands only the literal meaning of “dispatcher”. Its deadly figurative meaning escapes him, and so does the deadly figurative meaning of the verb “convey” (κομίζω) that he uses when he asks Dionysus: “Convey me through the middle of the Theban [nether] land” (961).³⁴ The verb “to convey” (komizein / κομίζειν) takes on different meanings when it is framed by different contexts. It can mean “I carry someone away safely” like when “I rescue someone from death” (κομίζω τινά ἐκ θανάτου); or it can mean “I convey a coffin to its burial ground” like when “I carry a dead body” (νεκρὸν κομίζω). Like Xerxes, the unsuspecting Pentheus understands only the literal meaning of these verbs, but a knowing audience is expected to grasp both the literal and the figurative meanings of these verbs because the audience is already aware of Dionysus’ plot against Pentheus.

The above sample of puns suggests that, unless the idea of a failed tyrannicide and/or regicide was in Aeschylus’ mind for the staging of *Persians* in Athens in 472 BCE, his manuscript was lightly tweaked after Xerxes was assassinated in Persepolis in 465 BCE. After all, the Athenians honored tyrant-slayers.³⁵ It is

you safely” (*The Bacchae in Euripides: Plays One*. London: Methuen, 1988); and b) Daniel Mark Epstein who translated: “Now follow me. I will deliver you safely there” (*Euripides 1*, edited by David R. Slavitt and Smith Palmer Bovie. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1998). However, most of the above translators have chosen to translate the adjective σωτήριος “delivering/saving” as an adverb of manner (safely) and, consequently, they curtailed the wordplay. Euripides did not use an adverb for the obvious reason.

33 Hermes is the “soul-dispatcher” (ψυχοπομπός) who routinely sends the souls of the living to the underworld. However, the twelve councilmen ask Hermes to reverse the direction of the transport for the necromancy scene to take place in Aeschylus’ *Persians*. They ask him and several underground deities to “dispatch” the soul or spirit (ghost) of Darius back to the world of the living on line 629. Conversely, the twelve councilmen plan to “dispatch” Xerxes to Hades on line 1077.

34 “κόμιξε διὰ μέσης με Θηβαίας χθονός” (961).

35 Aeschylus was eleven years old in 514 BCE when Harmodius and Aristogeiton, better known as “the tyrant-slayers” (τυραννοκτόνοι), tried to kill Hippias, the tyrant of Athens, but killed only his brother, Hipparchus. Hippias killed both before he was expelled from Athens through an armed rebellion four years later. He fled to the Persian Empire in 510 BCE and asked Artaphrenes and Darius to give him a military force to reestablish his tyranny in Athens. Meanwhile, the Athenians erected a statue in honor of the two tyrant slayers in the main mall (ἀγορά) of Athens and honored them as model citizens for risking their lives to restore equality of rights (ἰσονομία). Aeschylus was 35 years old in 490 BCE when he and the other Athenians fought Darius’ military force that Hippias had guided to Marathon. Ten years later, Xerxes stole the statue of the two tyrant-slayers when his army sacked Athens just before the sea battle at Salamis. Both Athenians and Persians practiced tyrannicide, but in Athenian democracy, people had the option of voting inept leaders out of office when their terms in office expired. Under the Persian hereditary monarchy, however, people did not have this option. Among the Persians, assassination became a practice that often seemed to serve two opposing interests – the interests of both the assassins and the monarchy. In the case of Xerxes, for instance, his assassins would rid the people of a disastrous leader, but, at the same time, they would help the monarchy stay in power through the promise of renewal and hope in the image of his successor, his third son, Artaxerxes.

highly unlikely that Xerxes was assassinated by the councilmen in Aeschylus' *Persians* during its initial staging in Athens and in Syracuse. If Aeschylus is not the author of the selected puns, then the text of *Persians* in M may not be a direct descendant of the text that Aeschylus himself staged in Athens and in Syracuse. The selected puns craft a deceiving two-faced reality which turns the twelve councilmen from a band of bereaved mourners into a gang of calculating conspirators. The puns reveal a disposition for an impending action that remains "unspoken". Matters are left "unspoken" in several of Aeschylus' plays. In *Agamemnon*, for instance, the Watchman does not risk speaking to the audience clearly, so he asks the knowing audience members to become coauthors of his unspoken implied meanings.³⁶ Fear explains why the twelve councilmen keep quiet or speak in code in the presence of the queen and Xerxes. Regicide was a punishable crime, especially if the assassins failed. Two independent and unexpected clues play a pivotal role in the way the plot develops in the text of *Persians* in M. The first clue is what the ghost of Darius says about two inept emperors – Mardus and Xerxes – to justify regicide (774-777 and 784-786). The second clue is what the queen says about wanting to meet and welcome Xerxes who, in her opinion, is in harm's way. The queen never gets a chance to welcome and warn her son.

As soon as Xerxes returns to Susa, he runs into the twelve councilmen, not his mother. The councilmen are standing alone on the dance floor because the ghost of Darius returned to Hades and the queen went back to the palace to fetch a fresh regal outfit for Xerxes. The councilmen compare Xerxes to Darius and find Xerxes to be an inferior leader (858-860). Contrary to the queen's earlier claim and expectation that, if Xerxes loses the war, he will not be "answerable to the state" (213), the councilmen confront Xerxes and openly hold him responsible and accountable for the defeat and the suffering. They say right to his face that the earth is crying for its native youth killed by Xerxes who has crowded Hades with Persians (922-923), and then they blame him for his inept leadership that has brought Asia to its knees" (930) and the Persian Empire to the verge of collapse.³⁷ They also know that Xerxes threatens his subordinates with decapitation if they fail him (369-371), and they can reasonably be afraid of losing their jobs (3) and their heads (371) for having misadvised Xerxes during the strategic and/or logistical planning of the invasion of Greece

36 In *Agamemnon*, the watchman says: "About the other [matters], though, I will keep quiet; a big bullock stands on my tongue; but the house itself, if it had a voice, would speak most clearly; as [things stand] I speak out willingly for those who know; and I forget for those who don't know" (36-39).

37 The twelve councilmen are afraid that "the people all over the land of Asia, will no longer abide by the laws of Persia nor will they pay taxes to the overlord on demand, or bow down to the ground in awe, because the power of the hereditary monarchy has been totally destroyed" (584-590).

– as both his mother (753-758) and his father (759-760) have indicated in their presence. They were Darius' trusted buddies in his youth (681-682).³⁸ It would take a book to disambiguate the 168-line relationship between Xerxes and the twelve councilmen and the choreography that Aeschylus designed for them. Suffice it to say that the Athenian audience during the staging of *Persians* in 472 BCE, and its restaging that Aristophanes saw during the Peloponnesian War, the Athenian audience watched to see if the twelve councilmen and, by extension, the Persians, would take advantage of a great opportunity to topple the hereditary monarchy and push for democratic reforms. Such a missed opportunity would be a tragic mistake that could strike both pity and fear in the hearts of an Athenian audience because of the enduring invasive Persian foreign policy in the autonomy and the affairs of the Greek city-states.

The Athenian audience could not have failed to notice that Xerxes arrived at Sousa from the battlefield in very bad shape both physically and psychologically. The twelve councilmen do not roll out the crimson carpet to welcome him home; they do not console him; they do not admonish him with reasonable advice; and they do not notify the queen that her son has arrived. Instead, they hold him responsible and blame him for the defeat. Surprisingly, Xerxes takes the blame with humility and contrition (932-934). He also informs the Athenians in the audience that he is the victim of an abominable fate and asks them what additional harm is in store for him (912). He feels weak, ashamed, guilty, and intimidated in the presence of the twelve councilmen (913). Xerxes, the proud King of Kings, is brought down to his knees out of sheer exhaustion, remorse, and fear, wishing he were dead lying next to the men who were killed in action (915-917).

Is Xerxes putting up an act? He looks vulnerable, but is he really? The twelve councilmen shrewdly interrogate him to make sure that he is stripped of his weapons, his bodyguard, his spy network, his army, and his loyal friends and comrades like Pharandaces, Sousas, Pelagon, Dotamas, Agdabatas, Psammis, and Sousiscanes who might run to his rescue (956-961, 968-973, 978-983, 992-1001). His personal guard alone had 22,000 men (956). Xerxes reveals that all of his friends, guards, spies, and soldiers are dead or missing (1035). Within the span of 79 lines, the twelve councilmen learn that Xerxes cannot defend himself against his Persian enemies. Will the twelve councilmen protect Xerxes?

Wordplay triggered the curiosity of the Athenian audience, and the selected puns gave them an opportunity to rewrite history as they knew it. Aeschylus'

38 The twelve councilmen are fit, not frail, male war veterans between the ages of 60 and 69. They are also mature politicians who know how to conceal their thoughts and contain their emotions. Their words and movements are measured and controlled from the beginning to the end of the play, and so is their singing and dancing. They never take the Athenian point of view even when they talk about freedom of speech. However, there is nothing decadent or effeminate about them as far as the text of *M* is concerned.

Persians operates on two separate time periods – the real time of the Athenian audience (mostly veterans of the Persian Wars) in the Theatre of Dionysus in Athens in 472 BCE and the fictive time of the Persian characters in Susa in 480 BCE. The Athenians are already eight years deep into the future of the Persian councilmen who listen to the breaking news about the defeat of their army and the armada, the hasty retreat of Xerxes, and finally become witnesses to his homecoming. The Athenian audience has the advantage of hindsight over the Persian characters who are trying to guess their grim future like Croesus, the king of Lydia, did back in 550 BCE. Croesus waged war against Cyrus, the king of Persia, and asked the oracle at Delphi to prophecy the outcome of his intended invasion. The Delphic prophecy foretold that if he attacked the Persians, a great kingdom would be put down.³⁹ Croesus invaded Persia, but he was defeated, and it was his great kingdom that was put down.

Like the Delphic prophecies, some puns are crafted to create two conflicting interpretations that are embraced or dismissed according to the listener's disposition. The Athenian audience knew what would happen to the Persian characters every step of the way from the beginning to the end of the play. Even the advice and the prophecy that the ghost of Darius gives to the councilmen during the necromancy scene about the outcome of the war belongs to the past of the Athenian audience. The ghost interjects the bleak future of the Persian army at the upcoming battle near the town of Plataea on mainland Greece,⁴⁰ but the Persians' defeat by the Greeks at Plataea was already in the past of the Athenian audience. Aeschylus knows that the ghost of Darius cannot see into the future, but nonetheless, through the ghost, he dexterously makes the Persian councilmen conscious of a momentous event in their "future." The Athenians in the audience can attest to the occurrence of that historic event, but the Persians in the play cannot. By giving the Athenian audience a superior (almost godlike) "foresight" and a vantage point about the "future" of the Persians in the play, Aeschylus helps the Athenians improve their sense of tragic irony. Tragic irony makes the Athenians in the audience see a verifiable factual truth that the Persians in the play cannot foresee or know about. The Persian councilmen grope in the present trying to get a glimpse of the future and their destiny. The ghost advises them to stop invading Greece because it is a land so poor that it cannot feed the Greeks, let alone the massive occupation armies of the Persians and their allies. In this play Aeschylus shows a

39 "ἦν στρατεύηται ἐπὶ Πέρσας, μεγάλην ἀρχὴν μιν καταλύσειν" Herodotus, *Histories*, volume 1, edited by G. P. Gould (London and Cambridge, MA: Harvard University Press, 1975), p. 60.

40 The ghost of Darius says that Xerxes' desire to outperform his father will eventually destroy the army and will bring about the demise of the Persian Empire: "Heaps of dead bodies, though, before the eyes of the people, will signify without words for three generations that a mortal must not think too highly of himself. Because hubris, once it blossoms, matures into the fruit of fallacy from which [every]one reaps a harvest full of tears" (818-822).

misadventure that astonished both the Greeks and the Persians when it ended with the defeat of the Persians and their allies in 480 BCE. The play made the Athenians and their allies glad for having stopped the conquest of the Greek motherland and the enslavement of the Greeks by the Persians.

A figurative meaning is an acquired meaning which remains “unspoken” even when viewers and audiences think that they actually “see” or “hear” the implied meaning. A figurative meaning is not instantly obvious, but when it becomes apparent, it shapes or reshapes an audience’s perception. When an audience “hears” the figurative meaning of a phrase like “I will truly dispatch you with dissonant laments,” the literal meaning of the phrase recedes because, on second thought, it makes little sense or no sense contextually. After all, the twelve councilmen have no reason to send Xerxes away because their defeated emperor is exhausted physically and psychologically. He has just arrived home after he covered 2,345 long miles. In fact, Xerxes has not yet been given the time to take a bath like Agamemnon.⁴¹ So, when playwrights like Aeschylus frame a word or two in this way, they help the figurative meanings to emerge and to overshadow the literal meanings; and, as a result, they reshape the auditory (and, by extension, the visual) perception of the audience. The missing choreography that Aeschylus designed for the twelve councilmen throughout the play (including the dramatic action between line 1038 to line 1077), either readily reinforced the figurative meanings of the puns or craftily created an ambiguous visual illusion that prompted a perceptual “switch” between two alternative interpretations.

Is there a conclusion?

Six inferences could be drawn from the above data and their analysis: 1) The surviving truncated text of *Persians* in M might not be a direct descendant of the text of *Persians* that Aeschylus staged in Athens and in Syracuse. 2) Aeschylus’ missing choreography for Xerxes and the twelve councilmen between line 1038 and line 1077 is key for fully understanding what exactly is happening on the dance floor between the lines that presumably were sung antiphonally by the performers. 3) If the text of Aeschylus’ *Persians* was slightly tweaked for the staging that Aristophanes saw during the Peloponnesian War, then the offstage murder of Xerxes could have followed the pattern of Agamemnon’s murder. In Aeschylus’ *Agamemnon*, the assassins (Clytemnestra and Aegisthus) return to

41 In Aeschylus’ *Agamemnon*, Clytemnestra lures Agamemnon to his death upon his return to Mycenae from the battleground at Troy (lines 782-974). Clytemnestra convinced Agamemnon to step to his death with a well-rehearsed welcome and by rolling out the red carpet for him. Agamemnon momentarily hesitated to walk on the red carpet because he did not want to appear that he is acting like a “foreign-speaking man,” most likely an Asian king (919).

announce Agamemnon's death and to defend their crime. Accordingly, in the restaging of *Persians*, the assassins (the twelve councilmen) could have returned to announce Xerxes' death and defend their crime before the queen and her handmaids who returned with a fresh regal outfit for her son. 4) Some puns, like some prophecies, are crafted to create two conflicting interpretations that are embraced or dismissed according to the disposition of the listeners who, like the viewers of the Rubin vase/face image can see two interpretations but only one of them at a time. 5) Therefore, it is probable that the selected puns were choreographed during the staging that Aristophanes presumably saw in Athens before 405 BCE. However, it is reasonable to conclude that the selected puns in the restaging of *Persians* that Aristophanes saw were choreographed differently. 6) If that were the case, then the choreography that Aristophanes saw was different from the choreography that Aeschylus designed for the staging that Pericles saw in Athens in 472 BCE and for the restaging that Hiero the Tyrant saw in Syracuse sometime before 467 BCE.

Dossiê Ésquilo/ Aeschylus/

Disorienting Aeschylus's *Persians*

Rush Rehm
Stanford University

Abstract

For Edward Said, Edith Hall, and others, Aeschylus's *Persians* represents the beginning of Western 'orientalism'. Questioning the assumptions central to Hall and Said's reading of the play, this essay explores what we can gain in our understanding of our earliest extant Greek tragedy – and its relevance for today – when we 'dis-orient' it.

Keywords: Aeschylus, *Persians*, Orientalism, Athens

Resumo

Para Edward Said, Edith Hall e outros *Os Persas*, de Ésquilo, representam o início do "orientalismo" ocidental. Questionando os pressupostos centrais de Hall e Said para a leitura da peça, este ensaio explora o que podemos ganhar em nossa compreensão de nossa tragédia grega mais antiga – e sua relevância para hoje - quando a "des-orientamos".

Palavras-chave: Ésquilo, *Os Persas*, Orientalismo, Atenas

One of the great literary, cultural and political critics of the last 50 years, Edward Said launched what would become 'post-colonial studies' with his extraordinarily influential *Orientalism*, published in 1978. Of Aeschylus's *Persians*, Said writes the following:

What matters here is that Asia speaks through and by virtue of the European imagination, which is depicted as victorious over Asia, that hostile 'other' world beyond the seas. To Asia are given the feelings of emptiness, loss, and disaster that seem thereafter to reward Oriental challenges to the West; and also, the lament that in some glorious past Asia fared better, was itself victorious over Europe...There is an analogy between Aeschylus' orchestra, which contains the Asiatic world as the playwright conceives it, and the learned envelope of Orientalist scholarship, which also will hold in the vast, amorphous Asiatic sprawl for sometimes sympathetic but always dominating scrutiny.¹

1 E.W. Said, *Orientalism* (London 1978) 56–57.

I am a great admirer of Said, particularly his writing on his fellow Palestinians and their struggle, and I have spent time in the West Bank witnessing the horrific results of what Rashid Khalili (Said's successor at Columbia) calls Israel's 'orientalizing' of Palestinians. Khalili compares earlier European racist efforts at 'orientalizing' Jews with the Israeli campaign to do the same to Palestinians, presenting them as weak, incompetent, and cowardly, and at the same time violent, irrational, and formidable enough to pose an existential threat. As a form of domination, orientalizing and other forms of degrading 'othering' represent a dangerous and ongoing reality, dovetailing with other forms of political oppression.²

That said, I have serious problems with Said's reading of Aeschylus's *Persians* as a foundational text in the history of orientalism. Before setting out in detail why this interpretation strikes me as dubious, let me turn to Edith Hall's 1989 book, *Inventing the Barbarians: Greek Self-Definition through Tragedy*. As in all of her work, Hall's scholarship dazzles with its range and depth; she is among the most productive, insightful, and progressive classicists ever to put pen to paper. In a non-pejorative sense, her *Inventing the Barbarians* constitutes a rich elaboration of Said's view of Aeschylus' *Persians*:

The tragedy is not ornamented by oriental colouring but suffused by it. Indeed, it represents the first unmistakable file in the archive of Orientalism, the discourse by which the European imagination has dominated Asia ever since, by conceptualizing its inhabitants as defeated, luxurious, emotional, cruel, and always as dangerous.³

I think it reasonable to question Hall's assertion that, following the premiere of Aeschylus's play in 472 BC, the European discourse of orientalism has 'dominated Asia ever since'. Let us examine the assumptions central to Hall and Said's reading of *Persians* and see if we might gain a better understanding of our earliest extant Greek tragedy by 'dis-orienting' it.

Both Said and Hall see an essential polarity between two geographic and cultural entities, Europe and Asia. But we may wonder if Aeschylus had any meaningful notion of Europe. The word appears only twice in the Aeschylean

2 Slave owners in the Americas (and later white Americans of a certain stripe) conceived of black Africans as lazy, malingering, infantile, and deserving of lowly status, and at the same time as ferocious and potent savages.

3 E. Hall, *Inventing the Barbarian: Greek Self-Definition Through Tragedy* (Oxford 1989) 99. The quotation includes a footnote to the Said passage quoted at the outset (above n.1). Hall's reading has proven influential; see J. Hall, *Ethnic Identity in Greek Antiquity* (Cambridge 1997) 44, who points to "the 'invention of the barbarian' – that is, the creation of a derogatory and stereotypical 'other', exemplified best in Aeschylus' *Persai* of 472 BC". Also B. Lincoln, 'Death by Water: Strange Events at the Strymon (*Persae* 492–507) and the Categorical Opposition of East and West,' *Classical Philology* 95 (2000) 12–20.

corpus: *Persians*, line 798–99, and *Prometheus Bound*, lines 734–35.⁴ In the former, the Chorus of Persian elders question the ghost of Darius about the army’s return following their invasion of Greece: ‘Won’t the whole army of barbarians [more on the term *barbaroi* below] / cross the Hellespont from Europe?’ (798–99). In *Prometheus Bound* (perhaps by Aeschylus’s son Euphorion), Prometheus tells Io of her wanderings when she crosses the Bosporos, the ‘cow-ford’ [*bous + poros*] named for her: ‘Leaving the plain [*pedon*] of Europe, you will come / to the mainland [or continent, *êpeiron*] of Asia’.

Aeschylus uses the term *Eurôpê* to refer to the land west of the Hellespont, or west of the Cimmerian Bosporos – that is, not to a continent inhabited by Europeans, but to the broad stretch of land [*êpeiron*] that abutted these narrow straits of water, the other side of which lay Asia. In Aeschylus, Asia implies Asians, or more accurately Persians; but Europe does not imply Europeans other than Greeks, or if it does, we hear nothing about them. The point has direct relevance to Said’s understanding of the discourse of orientalism:

Orientalism is never far from what Denys Hay [*Europe: The Emergence of an Idea*, 2nd ed, Edinburgh Univ. Press, 1968, p. 3] has called the idea of Europe, a collective notion identifying ‘us’ Europeans as against all ‘those’ non-Europeans, and, indeed, it can be argued that the major component of European culture is precisely what made that culture hegemonic both in and outside Europe: the idea of European identity as a superior one in comparison with all the non-European peoples and cultures.⁵

Because Aeschylus had such a limited notion of ‘European’, he seems a poor candidate for initiating orientalism. It makes little sense to liken the Greeks of his period with those – roughly a millennium and a half later – who saw themselves as Europeans opposed to Orientals.⁶ Kostas Vlassopoulos warns against applying later ideological constructs like orientalism back on the ancient world: ‘Assimilating the relationship between Greeks and the Near East during the archaic and classical periods to the relationship between the modern West and the Orient is deeply misleading as a historical analogy.’⁷

4 The word *Eurôpê* and cognates occurs only once in Sophocles (a fragment of his *Captive Women*), and a total of ten times in the plays and fragments of Euripides.

5 Said 1978 (above n.1) 7.

6 R. Irwin, *Dangerous Knowledge: Orientalism and Its Discontents* (Woodstock and New York, 2006) 53.

7 K. Vlassopoulos, *Greeks and Barbarians* (Cambridge 2013) 32. The complex political, cultural, and economic interactions among Greece, Persia, and Egypt in the archaic, classical, and Hellenistic periods undermine the notion of an Asia totally hostile to the Greek imagination. Several fifth-century Greek leaders found asylum in the Persian Empire, including Themistocles – who masterminded the Greek victory at Salamis – following his ostracism from Athens in 471. See L. Mitchell, *Panhellenism and the Barbarian in Archaic and Classical Greece* (Swansea 2007),

What about Said's claim that Aeschylus's Asia represents 'that hostile "other" world beyond the seas'? As noted above, Persia in the play hardly lies 'beyond the seas', separated as it is by a narrow strait that Xerxes arrogantly yokes with a bridge of ships. We will return to the question of distance and the unnatural yoking of lands and people meant to be separate. As for the 'hostile other world', Aeschylus certainly exploits an oppositional polarity: Greeks (who live in *Hellas*, the land where Greek was the dominant language and culture) and non-Greeks (here, Asians, or more particularly the Persians of the title). But as often as we meet the word Asia or Asian in the play – ten times, including compounds like Asian-born, Asiatic, etc. (lines 12, 57, 61, 73, 249, 270, 549, 584, 763, 929) – we find the more general Greek term for foreigner, *barbaros*, the root of our word 'barbarian'. The Greeks coined this onomatopoeic expression for non-Greek speakers, because their various languages struck Greek ears as so much *bar bar bar*.⁸ The Persians in Aeschylus's play use this word of themselves, as noted earlier when the Chorus refer to the army as *barbaroi* (798–99, also 635 and 844). So too does the Messenger who recounts the battle of Salamis (255, 337, 391, 423), and the Queen who questions him (434, 475). She also uses it when recounting her dream of the two sisters, one representing Greek, the other foreign (*barbaron* 187), land.

The fact that Persian characters use the word to describe themselves speaks against Hall's claim (1989, 5 and 9–11) that in Aeschylus's play *barbaros* connotes a degenerate non-Greek inferior. The Persian speakers certainly do not see themselves as inferiors, nor do they think of themselves as 'barbarians' in the sense of cruel and uncivilized brutes. In his translation of the play, Podlecki stresses the point: '[T]he text says "barbarian", which to a Greek meant simply "non-Greek". Because to us it has a strong pejorative flavor, I have translated it "foreign" or "foreigner" generally throughout the play'.⁹ In the original performance, the use of *barbaroi* by Persian characters performed by Greek actors before an Athenian audience may have signaled a self-referential awareness, as if the actors were saying, 'view us as foreigners, and to help, we will call ourselves that'.

esp. 77–78, 124 ('the power and pervasiveness of the stereotyping of the non-Greek as Absolute Other in the post-war period is generally overstated'), and 138 (emphasizing 'the almost continuous negotiations by Greek states with the Persian "enemy" in pursuit of Persian support either in the form of money or military action').

8 The Greeks heard foreign speech as indecipherable chatter; Homer coined the term *barbaraphonoi* ['gibberish-voiced'] for the Carians, a Trojan ally (*Iliad* 2.67). When I dubbed movies with Phinos Films in the mid 1970s, Greek directors asked for '*baboura*' (pronounced *vavoura*) when they wanted background chatter. Italian actors repeat the phrase *rabarbaro*, and the English say 'rhubarb, rhubarb, rhubarb'.

9 A.J. Podlecki, ed., trans, and comm., Aeschylus, *Persians* (Warminster, 1970) on line 187. As well as to those in Persia and Asia Minor, the Greeks applied the term *barbaroi* to Thracians and Scythians to the north (the Crimea), to the Illyrians and Ligurians who dwell to the west, and to the peoples dwelling south of Greece (Carthaginians, Egyptians, Nubians).

While the adjectives ‘Asian’ and ‘barbaros’ clearly distinguish the Persians from the Greeks, do the former necessarily represent the hostile ‘other’ to the latter, as Said claims? In Aeschylus’s play, the two peoples appear to share the same biological and racial background. In her dream, the Persian Queen sees ‘two sisters of the selfsame race’ (*kasignêta genous / tautou* 185-86), one ‘assigned by lot / Greek land, the other foreign [‘barbarian’]’ (*hê men Hellada / klêrôi lachousa gaian, hê de barbaron* 186-87).¹⁰ Presumably the lots could have fallen the other way, the sisters allotted opposite sides of the Hellespont. If so, then genealogical connection precedes geographical separation, and living in the allotted land grows into the sisters, as if the environment changed them over time.¹¹

In *Persians*, the separation between these two lands and peoples is divinely sanctioned, and Xerxes’ act of continental yoking to subdue Greece amounts to an assault on the gods (Poseidon at 745–50; Zeus at 824–28). Signaling that the invasion represents the problem, not the Persians *per se*, Aeschylus develops important commonalities between the worlds of the Asia and Greece. Torraix describes the characteristically Greek idea that informs Aeschylus’ s reference to Susa as the ‘*polis / Persôn* [city of the Persians] that groans for its lost sons’ (511–12). The term *polis* is used eleven times in the play, seven times for the Persian political community (lines 117, 213, 219, 682, 715, 781, 947) and three times for Athens (lines 233, 347, 348). Aeschylus applies the Greek-inflected term *polis* for the Persian city, rather than the more generic term, *astu*.¹²

As well as stressing similarities, Aeschylus ignores differences between Persians and Greeks that were well known to fifth-century Athenians. Herodotus observes that the Persians erected no altars to the gods, worshipping instead natural elements like the Sun and Moon, in fundamental contrast to the Greeks, whose religion required sacrificial offerings at the altars of anthropomorphic deities.¹³ And yet Aeschylus has the Persians acknowledge and worship Greek gods, most importantly Zeus (532–36, 740, 762, 827–28, and 915). They do so in a manner that mirrors Athenian practice, as when the Queen prepares sacrifice and libations at Apollo’s altar (201–10).¹⁴ As well as Apollo and Zeus, the Persians refer by name to Athena (‘the gods protect the city of the goddess Pallas,’ 347), Hermes (629), Hades (Aidoneus, twice at 650), Poseidon (750), Olympian irregulars

10 Mitchell 2007 (above n.7) 174–85 demonstrates how archaic and classical Greeks constructed ‘world genealogies’ that incorporated and subsumed non-Greek ancestries and lineages.

11 For the role of Greece’s natural environment in defeating Xerxes’ invasion, see R. Rehm, ‘Land, Sea and Freedom: The Force of Nature in Aeschylus’ *Persians*’, in *Looking at Persians*, ed. D. Studdart (London, 2021, forthcoming); see also Mitchell (above n.7) 186–87.

12 Aeschylus’s *Suppliants* provides many examples: the Chorus use *astu* for the Asian city of Teuthras (*Su.* 549); the Egyptian Danaus uses the same noun for the Greek city of Argos (*Su.* 495); see also *Su.* 286, 1018, etc.

13 Herodotus 1.131–32; see also Aristophanes, *Pax* 406–11.

14 See R.P. Winnington-Ingram, ‘Zeus in *Persae*’, in *Studies in Aeschylus* (Cambridge 1983) 1–15; H.D. Broadhead, ed. and comm., *The Persae of Aeschylus* (Cambridge 1960) on lines 204 and 607–10.

Gê/Gaia ('Earth' 499, 523, 629, 640) and Ouranos ('Sky,' 499), and the non-Olympian Pan (449). As Hall acknowledges, 'Aeschylus did not explicitly differentiate the religious beliefs of his Persians from those of Greeks'.¹⁵

Moving from gods to ritual observance, the offerings the Queen brings to the grave of Darius are indistinguishable from those offered at Attic gravesites and hero-cults, suggesting nothing exotic or 'oriental' to the original audience. In the great *kommos* of Aeschylus's *Choephoroi* (306–478), for instance, no actual 'ghost raising' occurs, but the Chorus, Orestes, and Electra make offerings and prayers at Agamemnon's grave as they call on him to help. As for the dirges and threnodies that so occupy the Persians, the Athenian audience saw and heard lamentation similar to those uttered by Greek characters in other tragedies, and very close to their own funereal practice.¹⁶

To reverse the charge of orientalism, a politically sensitive anthropologist might protest that Aeschylus 'Hellenizes' the Persians, denying them their cultural identity. The opposite of orientalizing, which emphasizes stereotypical differences, this kind of assimilation occurs frequently in drama. Most plays – like those performed at the City Dionysia in Athens – aim to affect the audience immediately and powerfully through various first-person perspectives. They do not strive to present an anthropologically accurate picture of closely observed reality. By opening the space of Greek religion and ritual to include the Persians, Aeschylus validates their suffering and makes their grief accessible to an audience that might otherwise wish to denigrate or minimize it.

What of Hall's claim that the play is not 'ornamented with, but suffused by, oriental coloring' – Aeschylus' s Persians as dyed-in-the-wool Orientals? To make the case, Hall focuses on the areas of language (including what she calls 'the cacophonous catalogues' of Persian names),¹⁷ behavior (overly emotional, effeminate, luxurious, cruel), scenic ethnography (exotic costumes and weapons), and politics (particularly the view that monarch was a near divinity, worthy of *proskynesis*, kneeling or kowtowing in slavish humility).

A sensible rule of thumb for constructing ideologically useful stereotypes is to concentrate on living examples rather than on the deceased. If death is the 'absolute Other', as Vernant claims,¹⁸ then that absoluteness arises from death's leveling embrace, drawing together even those who claim to share nothing but mutual hatred. From the trenches in World War I to the outpouring of sympathy after natural disasters, history provides many instances of death bringing mortal enemies together, if only for a short time.

15 Hall 1989 (above n.3) 143–49.

16 On the 'Greekness' of the Queen's offerings, see Hall 1989 (above n.3) 89–90, and Broadhead 1960 (above n.14) xxvii–xxi. For lamentation, see Broadhead 1960 on lines 310–17, and A.F. Garvie, ed, intro., and comm, *Aeschylus, Persae* (Oxford 2009) on 120–25 and 908–1007.

17 Hall 1989 (above n.3) 77–78.

18 J-P. Vernant, *Myths and Immortals: Collected Essays*, ed. F.I. Zeitlin (Princeton 1991) 205.

Greek tragedy offers many examples. The Chorus in *Agamemnon* recall the fate of those who died at Troy: 'The same, the same/ for Greeks and Trojans' (*Ag.* 66–67). Reliving the horror of the sack of their city, the Trojan women in Euripides' *Hecuba* also think of a Spartan girl mourning her beloved who fell at Troy, and then imagining a Greek widow tearing her cheeks in grief at the death of her husband (*Hec.* 647–57).

A culture engaged in inventing an oppositional Other – 'the barbarians as fully fledged anti-Greeks', as Hall puts it – would do well to leave the dead out of it, for fear of touching this common human chord. Barring that, one might choose to depersonalize the dead, converting them into numbers: Gideon and the Israelites cut down 'an hundred and twenty thousand men that drew sword' (Hebrew Bible, *Judges* 8). During the Vietnam War, US officials boasted of anonymous enemy body counts; in the second US war in Iraq, the Department of Defense would claim that US forces killed 30 Iraqi insurgents, with some 'collateral damage'; the Pentagon unofficially acknowledged 60,000 fatalities from violence among the Iraqi population (a figure 10 times less than the number reported in *The Lancet*), but few if any are named.¹⁹ When a US drone attack kills a well-known 'target for lethal operations', his identity may be released to prove the value of extra-judicial executions, but the other victims (often innocent) are not. Only American dead merit regular 'nomination'.

Aeschylus adopts a very different mode for referring to the fallen Persians. Fifty-one are called out by name, an inventory of the leaders killed by the Greeks.²⁰ Those familiar with Homer (as Aeschylus's audience certainly were) recall similar lists in the *Iliad*, where heretofore unknown Trojans enter the poem by name only when they are cut down in battle, a form of epic unforgetting that makes their death immortal. To be sure, the evocation of the Persian dead by name is not without its political point – no one utters the proper name of a Greek in the entire play, suggesting their unified collectivity in contrast to the invaders.²¹ Nonetheless, the naming of the fallen *per se* serves to individualize rather to orientalize them.

As for exotic costuming, barbaric behavior (luxurious, effeminate, cruel), and political slavish-ness, let us consider the ending of the play. The tragedy works incrementally, disaster upon disaster, grief on grief, until the size of the wave that already has broken takes the form of Xerxes' arrival, in tatters, the

19 *The Lancet*, October 11, 2006.

20 Especially at lines 21–54 (Chorus), 302–31 (Messenger), and 957–61, 967–73, 979–85, 992–1001 (Chorus).

21 S. Goldhill, 'Battle Narrative and Politics in Aeschylus' *Persae*', *JHS* 108 (1988) 192. Recall that Hippias, the deposed former tyrant of Athens, accompanied the Persians in 490 and was present at Marathon, hoping that a Persian victory would lead to his reinstatement as a quisling/Vichy like ruler in Athens; see Hall 1989 (above n.3) 58–59, and T. Harrison, *The Emptiness of Asia: Aeschylus' Persians and the History of the Fifth Century* (London, 2000) 9.

remnant of a once great empire. Earlier in the play, we imagine Xerxes as an arrogant tyrant, a brutal conqueror, the paradigm of barbarian excess. We would expect Aeschylus to exploit his audience's hatred of the despot who had had their city burnt in 480 and again in 479 BC, seven years before *Persians'* premiere. But this is not the Xerxes we get on stage.

Xerxes arrives not in a carriage like his mother, but on foot.²² In perhaps the first entrance in Greek tragedy of a man in rags, the defeated king displays in his clothing and empty quiver the destruction he has wreaked on his own people, the culmination of the play's extraordinary interest in how Xerxes will appear when he returns. At Darius' suggestion (832–36), the Queen retires to the palace to bring her son a robe: 'Oh god, how cruel is the anguish / that invades me – but this disaster / bites deepest, hearing that shame's clothing / hangs on my son's body' (845–48). For Hall, this passage indicates 'the Athenians *thought that* Persian queens were psychopathically heartless, status-conscious and obsessed with sartorial display', another example of the play's contribution to 'the dangerous myth of the Orient as decadent, effeminate, luxurious and materialistic ... a cornerstone of western ideology'.²³

A simpler interpretation might suggest that the tyrant's clothing functions symbolically. When Xerxes responds to the disaster at Salamis by rending his garments, he registers the empire's defeat on his person. As many have observed, the torn robes (*stolai* 1017) share the same root as the armed expedition sent against Greece (*stolon* 795), in particular the fleet (*stolos* 400) trapped in the straits, where the ships (*stolon* 408, 416) ram one another in a scene of chaotic self-destruction. Thallman traces a similar development of the word *kosmos*, meaning both 'adornment' and 'political/military order', the loss of the latter figured in terms of the former.²⁴ The Queen's distress over her son's appearance is not about sartorial indecorousness or Oriental effeminacy, but about the dishonor of defeat and loss made visible.²⁵

The elders greet Xerxes as one who 'killed the youth of the land, cramming Hades full of Persians' (922–24). Unlike their previous verbal response to royalty – obeisance to the Queen, frightened reticence before Darius's ghost – the Chorus address Xerxes

22 In *The Stagecraft of Aeschylus* (Oxford 1977) 121–23, O. Taplin notes the Chorus's astonishment at the lack of both attendants and a carriage for Xerxes (*Pers.* 1001–02, also the phrase 'stark naked [*gumnos*] of escorts' at 1036). Xerxes' entrance on foot fits Atossa's dream, in which her son is thrown from the broken chariot and rends his clothes. See also Garvie 2009 (above n.16), pp. 338–42. Cf. E. Hall, ed., tr., and comm., *Aeschylus, Persians* (Warminster 1996) on 999–1001, and Broadhead 1960 (above n.14) on 1000–1 for the view that Xerxes enters by carriage.

23 Hall 1996 (previous note) 6–7 (original emphasis).

24 W.G. Thallman, 'Xerxes' Rags: Some Problems in Aeschylus' *Persians*,' *AJP* 10 (1980) 274–75 and 278, re. *Pers.* 374, 400, 422, 470, 833, 849, 920.

25 C.J. Herington, *Aeschylus* (New Haven 1986) 71–72 tracks the trajectory of the image of torn clothing: from vague premonition to specific dream, then to reported fact, followed by onstage manifestation, and culminating in enactment by the Chorus before the audience.

freely and forcefully, confronting him with a litany of those his invasion has left behind (955–1001).²⁶ Instead of kneeling before the king on his arrival (as they do before the Queen at line 152, and before Darius' ghost at 694–96), they speak of the 'land of Asia / terribly, terribly brought down on its knees' (929–30). After the defeat at Salamis, the Chorus fear that Persians will refuse to kneel before Xerxes (588–90). On his entry the elders do just that, failing to kowtow before their ruler.

Initially, Xerxes' lyric expression is self-involved, filled with first person singular verbs and pronouns (*egô, emôn, moi, emoi*). However, a change occurs at line 1002 and continues to the end of the play. Single lines or short phrases and exclamations of grief replace the longer stanzas. This rapid exchange alternates between Xerxes, who leads the *thrênos*, and the Chorus, who respond to his commands. Confrontation gives way to communal lament, represented by a new physical relationship on stage. When Xerxes first arrives, he faces the elders from the opposite side of the orchestra, moving towards them gradually until he is in their midst.²⁷ The elders draw Xerxes into their world of loss, and he acknowledges his place there, adopting for the first time the first-person plural: *peplêgmeth'* (1008), 'We have been struck down [from our lifelong good fortune]'. The Chorus respond, 'Yes, we have been struck down' [*peplêgmeth'* 1009].

Xerxes leads the survivors in a ritual lament for the dead, a call-and-response pattern familiar to the Greeks. He bids the Chorus accompany him to his home, telling them to rend their clothes (1060) as he has done (1030), an image of leader and led joined in their grief. The Persians exit together out of the orchestra, demonstrating that human sorrow (at least temporarily) can break down differences of status, wealth, age, and power.²⁸

For all the play's supposed oriental coloring and excess, Aeschylus focuses on moral principles relevant to Greeks and foreigners alike. We see this in the image of yoking that runs through the play, applied to animals, chariots, peoples, and continents. A common agricultural implement, the yoke was well-known to Attic farmers,²⁹ and harnessed teams pulled plows as well as carts and wagons. We hear of numerous chariots among the Persian forces (lines 29, 45–

26 On the Chorus' newfound *parrhesia* ('freedom of speech', assumed by Athenian citizens), see Broadhead 1960 (above n.14) xxv–xvi; Podlecki 1970 (above n.9) 13 finds here and elsewhere signs of political resistance to the Achaemenid dynasty. In *Politics* (1285a 19–22), Aristotle discusses *barbaroi* in both Europe and Asia, the latter deemed more 'slavish' on account of their preference for strongly hierarchical governments.

27 Garvie 2009 (above n.16) pp. 341–42.

28 R. Seaford, *Cosmology and the Polis: The Social Construction of Space and Time in the Tragedies of Aeschylus* (Cambridge 2012) 214–21, argues that Xerxes re-asserts despotic control over what is left of his empire. However, Xerxes' arrival on foot and the failure of the Persian elders to genuflect before him suggest otherwise.

29 Poor farmers in Attica (who could not afford oxen or a slave) harnessed donkeys, or themselves, to the plow. See A. Burford, *Land and Labor in the Greek World* (Baltimore 1993) 126.

48, 84), and the Queen herself arrives by a horse-drawn cart (150). At the theatre of Dionysus the yoked team likely remained at the edge of the orchestra until the Queen remounted and departed (531).

In addition to its practical uses, the yoke provides a potent metaphor for various interactions and institutions familiar to Aeschylus's audience. Most prominently, marriage in Athens was understood as a yoke that a wedded couple put on together.³⁰ This symbol of marriage reflects its agricultural roots – sexual union to produce offspring – but it also suggests collaboration in a common task, like a team of horses pulling a wagon. The Chorus sing of the grieving wives of Persia left alone:

Marriage beds overflow
with tears, longing for their men.
Persian women, softly grieving,
each with deep longing
for the bedmate she sent off
with his war-raging spear,
are abandoned, yoked alone [*monozux*] [in their marriages].
(*Persians* 133–39)

Hall views this passage, and others featuring the absence of men, as evidence of the systematic 'effeminisation of Persia'.³¹ In my view it captures the painful reality of war, particularly for the women left behind. Xerxes' expedition accomplishes what foreign wars often do, emptying beds and filling graves.

The Greeks also use the yoke image for slavery, a harness put on against one's will. In their catalogue of Persian forces, the Chorus sing of the Lydians and their subjects planning to 'cast the yoke of slavery [*zugon doulion*] onto Greece' (50). When they learn of Xerxes' defeat, the Chorus predict that the Asian peoples will reject Persian rule, now that 'the strong yoke [*zugos alkas*] has been removed' (594). Various aspects of this image come together in the Queen's dream of Greece and Persia as two sisters, whom the Queen's son harnesses and yokes to his chariot. The rebellious Greek sister tears off the harness and smashes the yoke down the middle,³² causing Xerxes to fall and rip the clothes from his body in shame (181–200).³³

30 For both husband and wife yoked together, see A. *Pers.* 139, Eur. *Med.* 242, Arist. *Pol.* 1253b9–10; for a spouse as 'yokemate' (*suzugos*), see Sappho fr. 213.3, A. *Cho.* 599, Eur. *Alc.* 314; for 'unyoked' used for unwedded girls, see Eur. *Hipp.* 1425, *Ba.* 694; used for unwedded men, see Eur. *Med.* 673, *IA* 805, and *Kresphontes* 66.23 (Austin 1968). Iphis wishes he had remained 'unyoked in marriage' after his daughter Evadne commits suicide (Eur. *Su.* 791). One of Hera's cult titles as goddess of marriage was *Zygia*, 'Yoker'; see R. Seaford, 'The Eleventh Ode of Bacchylides: Artemis, Hera, and the Absence of Dionysos,' *JHS* 108 (1988) 120 and 122–24.

31 Hall, 1996 (above n.22) p. 13.

32 Hesiod (*Works and Days* 436–40) provides a farmer's-eye view of yoked animals quarreling and breaking the plow.

33 On yoking in the play, see P. duBois, *Centaur and Amazons, Women and the Pre-History of the Great Chain of Being* (Ann Arbor 1982) 87–90.

Geographically, the Queen's dream interprets the continental yoking that Xerxes used to span the Hellespont (67–72, 128–31, 722–23, 736). Darius condemns Xerxes for thinking he could 'bind the sacred flowing Hellespont in shackles like a slave, / and alter the divine flow of the Bosporos with hammered links of chain, /... / a mortal who would master all the gods, / even Poseidon' (745–50). An image complex that begins with productive agriculture and symbolizes marital union gives way to war chariots, slavery, and political repression. It culminates in Xerxes' violence against nature when, in his passion for territorial conquest, he unites what the sea god has kept apart.

As Darius makes clear, Xerxes' actions sow the seeds of disaster: 'For hubris flowered forth and produced a crop of ruin, / and from it reaped a harvest of endless tears' (821–22). The principle generalizes: 'Darius preaches the doctrine of hybris, which to us may seem very Greek; but to Aeschylus and Herodotus it was objectively true and therefore accessible to any wise man, Greek or not'.³⁴ Through his overreaching, Xerxes empties Persia of its natural growth, 'this flowering of men, nourished / by the whole land of Asia, / dead and gone' (59–62), 'the flower of Persia fallen, dead and gone' (252). By extending too far, this arrogant mortal reached too high, and the gods ensured his catastrophic fall. Darius predicts that any future invasion of Greece will meet a similar fate, because 'the Greek earth herself fights by their [the Greeks'] side' (792). Put simply, 'The violator of natural boundaries has in the end found retribution from Nature herself'.³⁵

In responding to *Persians*, we should keep in mind what we know about the actual Persian invasion. Themistocles' plan to defend the city with the 'wooden walls' of her navy required Athens to evacuate her women and children and avoid a pitched battle with the Persian army, hoping to defeat Xerxes' forces later at sea. Herodotus and Thucydides describe the havoc the invaders wreaked on Athens, putting the countryside to the torch, razing all but isolated portions of the city walls, destroying most of the homes (except those that quartered the Persian leaders), pillaging and burning the acropolis.³⁶ At the original performance of the play in 472 BC, the audience would have seen the material evidence of

34 A. Momigliano, *Alien Wisdom: The Limits of Hellenization* (Cambridge 1975) 130; see also Mitchell (above n.7) 185–87. Harrison 2000 (above n.21) 55 argues the opposite: 'the themes highlighted are those which stress the devastation wrought on the Persians, not their common humanity'.

35 J.R. Wilson, 'Territoriality and its Violation in the *Persians* of Aeschylus', in *Greek Tragedy and its Legacy*, edd. M. Cropp, E. Fantham, S.E. Scully (Calgary 1986) 57. See also Rehm (above n.11).

36 Hdt. 8.50–53, 8.109, 9.65.2; Thuc. 1.89–90; C. Hignett, *Xerxes' Invasion of Greece* (Oxford 1963) 200, 203, 211–13; J.F. Lazenby, *The Defence of Greece, 490–479 B.C.* (Warminster 1993) 152–55, 212–13; and J.M. Balcer, *The Persian Conquest of the Greeks, 545–450 BC* (XENIA 38) (Konstanz) 280–82. On the destruction and rebuilding of the statue of Athena Promachos on the Acropolis (originally a votive for the victory at Marathon, then rebuilt after 479 with funds derived from Persian booty), see H.A. Shapiro, *Art and Cult under the Tyrants in Athens* (Mainz am Rhein 1989) 38–39, and W. Gauer, *Weihgeschenke aus den Perserkriegen*, *Istanbuler Mitteilungen*, Beiheft 2 (Tübingen 1968) 103–07; also Pausanias, 1.28, 2 and 10.15, 4.

that destruction.³⁷ If the Persian invasions led by Darius and Xerxes had not been so massive; if Xerxes and Mardonius had not burnt the holiest places of the city and of nearby Eleusis; if their abandoned or captured possessions (gold, silver, couches, sumptuous fabrics, horses, camels, a bronze manger, Xerxes' tent) had not surpassed anything the Greeks had seen before – how might the Athenians have represented the Persians in art and literature after 480 BC?³⁸

Given that history, it is remarkable that *Persians* does not celebrate partisan triumph as much as it warns against imperial over-reaching and the enormous loss that results.³⁹ In so doing, the tragedy offers a lesson not only for the Persians, but also for the Athenians in Aeschylus' s audience.⁴⁰ At the time of the play's first performance, Athens was using its power and influence to develop its own empire, based on naval supremacy in the Aegean and leadership in the Delian League.⁴¹

Thucydides provides most of our information about the League, formed in 478 to provide common defense against the ongoing Persian threat. In the person of Aristides, Athens set the first assessment of tribute for the League, payable either in ships or as money contribution.⁴² After the capture of Eion from the Persians in 476, the Athenians sent settlers to re-establish their influence in the area, which was rich in timber and metals.⁴³ The Athenian fleet drove out pirates from Scyros, recovering the bones of Theseus (which Cimon brought back to Athens) and settling cleruchs on the island. These expeditions probably raised no protest among other League members, but the same may not be said for Athens' decision to force Carystus (a port in eastern Euboea) into the League, and to suppress the revolt of Naxos, who tried to pull out of it.⁴⁴ In Thucydides' words, 'The Naxians revolted; the Athenians besieged and

37 The theater of Dionysus overlooked a section of the 'new' walls, thrown up hastily using the rubble from temples, public buildings, and houses destroyed by the Persians.

38 The Greeks were anything but united in resisting the Persians; many Greek *poleis* remained neutral or supported the Persian invasion to settle scores with rival Greek cities. Of the roughly one thousand Greek communities in 480 BC, only thirty-one appeared on the victory monument erected at Delphi after the Persian defeat at Plataea (Vlassopoulos, above n.7, 53–56). On booty seized from the Persians, see Hdt. 9.80–83; J.P. Barron, *Cambridge Ancient History* 4, 609–10 and 616–20; and O. Broneer, 'The Tent of Xerxes,' *UCPClArch* 1, No. 12 (1944) 305–11.

39 See J.H. Finley, *Pindar and Aeschylus* (Cambridge, MA 1955) 209–10; J. Duchemin, 'Réflexions sur la tragédie des *Perses*,' *Information littéraire* 8 (1956) 15–18; and Thallmann 1980 (above n.24) 281–82.

40 R. Meiggs points out that 'Athenian audiences knew from the tragedies which they watched each year that prosperity was unstable, and that reversals of fortune could be swift and sudden,' in *The Athenian Empire* (Oxford 1975) 387. Cf. Harrison 2000 (above n.21) 110: 'The *Persians* would represent then the high-water mark of Athens' conviction in her [own] imperial project'.

41 Thuc. 1.96–97; Meiggs 1975 (previous note) 42–49.

42 Meiggs 1975, 50–67.

43 Thuc. 1.98–100, 4.108; Meiggs 1975, 83.

44 Meiggs 1975, 68–81. Nonetheless, many in Aeschylus's audience considered the Persian threat ongoing; see C.M. Sampson, 'Aeschylus on Darius and Persian Memory,' *Phoenix* 69 (2015) 24–42.

reduced them. Naxos was the first allied city to be enslaved contrary to the original structure of the League'.⁴⁵

Although the date of the Naxian episode cannot be fixed precisely, its occurrence (between 476 and 467) close to the premiere of *Persians* is suggestive. If Aeschylus helped to invent the barbarian as a symbol of political tyranny and moral *hubris*, then he did so at a time when his own city was on the verge of emulating those qualities.⁴⁶ As Pelling reminds us, 'it is the similarities [between *Persians* and Greeks] rather than the differences that come to be felt as most challenging'.⁴⁷

Persians offers a dramatic warning that imperialist expansion can lead to loss and lament rather than triumph. The barbarians of Aeschylus's play suffer ruin and defeat, but the playwright obscures their non-Greekness by including common gods and rituals, a shared moral framework, and the theatrical convention of Greek-speaking foreigners. Their tragedy does not represent the foundation of a European effort to orientalize Asians, but rather offers a general warning against imperial *hubris*, a warning that Athens would ignore, and that many others – occidental, oriental, and in between – have failed to heed.

Rush Rehm
Stanford University

45 Thuc. 1.98.4. Mitchell (above n.7) 138–58 explores the complicated relationship between the Athenian empire and Persia. Greek cities that resisted Athens implied an equation between barbaric Persia and Athens' 'enslavement of Hellas'. See J.J. Price, *Thucydides and Internal War* (Cambridge 2001) 128–146, who notes that in Thucydides '[T]he Hellenes were the ones who committed barbarous acts against other Hellenes, defiled religious sites and repeatedly violated sanctioned customs' (209). Euripides does something similar in many of his tragedies, prompting Mitchell 2007 (above n.7) 27 to this conclusion: 'All can be "barbarian" and all noble, but this is not fixed by simple continental determinism'.

46 See D. Rosenbloom, 'Myth, History, and Hegemony in Aeschylus', in *History, Tragedy, Theory: Dialogues on Athenian Drama*, ed. B. Goff (Austin 1995) 93–98.

47 C. Pelling, 'Aeschylus *Persae* and History', in *Greek Tragedy and the Historian*, ed. C. Pelling (Oxford 1997) 18, who ends his section 'Ideology and National Stereotypes' (13–19) with an apt phrase from Stephen Greenblatt: 'the discovery of Self in Other and Other in Self'.

Dossiê Ésquilo/ Aeschylus/

Aetiology and Justice in the
Danaid Trilogy

Pär Sandin
University of Bergen

Abstract

The Danaid trilogy showcased the *aition* of the birth of the Danaans, the heroic Greeks of epic poetry. In the *Suppliant maidens*, Danaus and his daughters are staged as basically positive characters, in particular through the repeated emphasis on their proper religious conduct, presenting a marked contrast to their adversaries, who are depicted as blasphemous. The action hints at a parallel to the experience from the Persian invasion with its notorious destruction of Greek sanctuaries. The reconstruction of the trilogy should aim for a full redemption in legal and moral terms of the problematic later scenario. A justification of the wedding night slaughter is possible if the Danaids are removed by force from the guardianship of their father, making the marriage illegal, while the latter is allowed to keep his life and freedom, similar to Laërtes in the *Odyssey*.

Keywords: Danaid trilogy, *Supplices*, *Suppliant maidens*, Aetiology, Persian war, Inachids, International relations

Resumo

A trilogia das Danaides mostrou a história do nascimento dos filhos de Dânaos, os heróicos gregos da poesia épica. Em As Suplicantes, Dânao e suas filhas são encenados como personagens basicamente positivos, em particular pela ênfase repetida em sua conduta religiosa adequada, apresentando um contraste marcante com seus adversários, que são descritos como blasfemos. A ação sugere um paralelo com a experiência da invasão persa com sua notória destruição dos santuários gregos. A reconstrução da trilogia deve objetivar um resgate total em termos legais e morais do cenário posterior problemático. Uma justificativa para o massacre na noite de núpcias é possível se as Danaides forem retiradas à força da tutela de seu pai, tornando o casamento ilegal, enquanto este último pode manter sua vida e liberdade, semelhante a Laertes na Odisséia.

Palavras-chave: Trilogia das Danaides, As Suplicantes, Etiologia, Guerra Persa, Filhos de Ínaco, Relações internacionais

In its capacity as a trilogy, Aeschylus' *Danaïdes* may be the second most famous ancient Greek dramatic work today. To be sure, this hunch of a specialist is not saying much, as like all ancient dramatic trilogies apart from the *Oresteia* of the same author, it is mostly lost. But the perceived importance of *The Suppliant maidens* (Gr. Ἰκέτιδες, Lat. *Supplices*), the sole remaining play of the trilogy, and of the mythological narrative that it represents, has increased sharply through changes of perspective in the last half-century. Not only did the reassessment of the date enforced by a papyrus in 1952 transform the extant tragedy from a primitive curiosity to a mature work of Aeschylus, but concurrently, the changes in our political landscapes taking place after that date inverted the political significance of the narrative.¹ Arguably, to a reader in the colonial era, the tale of swarthy female refugees arriving in Europe, escaping and ultimately slaying unwanted male suitors, quaintly depicted the opposite of the apparent natural order of international and sexual affairs – that of white men leaving Europe to take possession. To a Western reader in the first half of the 21st century, the action reflects the three most agonizingly topical political obsessions of our time, sexual politics, ethnical politics, and migration to the West.

Still, and despite three commented editions having just recently appeared,² one suspects that even more attention would have been paid to the drama in the last couple of decades, had it not been so difficult and, frankly, unsatisfying. The opaque Aeschylean language and notorious textual corruption aside, it remains hard to elicit a meaningful, constructive narrative out of the single tragedy that remains combined with the external mythological sources. The tale ultimately seems to be about the foundation of a kingdom upon deception and murder. This is similar to reality, but from Greek tragedy of the Aeschylean variety, our expectations are of cathartic release and even constructive political reconciliation following the destruction of life. Neither seems to work here, despite the attempts that have been made to justify the scenario. In the present article, we will look into the problem of the reconstruction of the trilogy once again, with an attempt to harmonize the hypothetical action and authorial message with the known tendencies and value system of Aeschylus and his contemporary audience, as well as with certain indications identified in the text of the *Suppliant maidens* and the *Prometheus bound*, the latter of which also deals with parts of the myth. As all reconstructive attempts, the one here presented will be hypothetical and speculative, and should be regarded merely

1 The hard evidence concerning the date is given by the *didascalia* preserved in *P Oxy.* 2256.3 (Lobel 1952; *Didasc.* C6 S; Aesch. *test.* 70 R). See Garvie 1969; Garvie 2006, xii–xv; Bowen 2013, 10–21 for scholarly analyses. The evidence of the papyrus is interpreted by some as indicating the precise date 463, but any date after the debut of Sophocles is possible, indicating the 460s or the year 470 (cf. *Didasc.* D3 S). Scullion 2002, 87–101 argues for a date in the mid-470s, doubting the evidence concerning the age and debut of Sophocles found in Roman-age authors.

2 Bowen 2013; Sommerstein 2019; Miralles, Citti & Lomiento 2019 (henceforth: “MCL”).

as a possible alternative to the suggestions that have hitherto been put forward. With regard to the question of an authorial message, the aspect of *aetiology*, the mythological origin of an important subject, will be specifically addressed.

The Suppliant maidens

The extant tragedy stages the arrival of the fifty daughters of Danaus (most likely represented by a chorus of 12 or 15 members) in Argos together with their aged father. They have come from Egypt by ship, trying to escape their cousins, the fifty sons of Aegyptus, who insist on marrying them. They come to Greece on account of being descendants of Zeus and a priestess of Hera, Io, who were lovers in Argos many generations ago, but Hera turned Io into a cow and expelled her forcefully to Egypt. In exile, Io was restored by Zeus and gave birth to Epaphus, the great grandfather of the brothers Danaus and Aegyptus. This happened many years ago. Now having arrived back in Greece, the land of their ancestral mother, the daughters of Danaus try to persuade king Pelasgus of Argos to give them asylum and protection from the sons of Aegyptus. They are ultimately successful, and when the Aegyptiads arrive, sending servants ashore to claim the women, the embassy is unkindly dismissed by the king with the support of a democratic decree of the citizens.

Such is the course of action of the static, lyrical drama that has been preserved. It has usually been thought to be the first part of a trilogy, a view that I and perhaps a majority of experts still share.³ What happened in the other two parts is up for debate and speculation.⁴ In particular, scholars have tried to deduce which actions would have led up to, and which consequences would have been the precise legal and political result of, the most notorious act of the legend of the Danaids, the Wedding night murder.

3 That the work took the form of a trilogy encompassing the dramas *Supplices*, most likely *Aegyptii* (Αἰγύπτιοι), and *Danaides* (Δαναΐδες), accompanied by a Satyr play *Amymone*, is hardly in doubt today, although it should be remembered that this, too, is a conjectural reconstruction (see Radt 1985, 111–12 and the following footnote). Some early students of the drama, headed by Schlegel 1809, 158, conjectured that the *Supplices* took the second place, a case that has been revived with significant although in my view ultimately unconvincing arguments in more recent times: Rösler 1993; Sommerstein 1995; Sommerstein 2010, 100–107; Sommerstein 2019, 16–18; Sommerstein 2020. See below, n. 114, on the feature of the Oracle of Danaus, with which this hypothetical order is today intimately associated.

4 Some fragments of the two lost tragedies have been collected, almost all stemming from the last play *Danaides*; and all with one significant exception (fr. 44 R) being rather meagre and uninformative: fr. 5, 43–46 and possibly 451h R; in addition now *P Oxy.* 5160 (see Luppe 2013). The plot of the Satyr play *Amymone* can be reconstructed with some probability from later sources. One of the sisters, Amymone, was molested by satyrs, but rescued by Poseidon, who showed her the springs of Lerna: [Apollod.] *Bibl.* 2.14; Hyg. *Fab.* 169; Aesch. fr. 13–15 R.

The problem of the murder

All sources agree on the major act, to which the action of the *Suppliant maidens* is the overture. The marriage between the fugitives and their cousins eventually takes place, but the women all kill their husbands on the wedding night, except one, Hypermestra, who spares her husband Lynceus. This couple end up as king and queen of Greece, founders of a royal line, and ancestors of Heroes such as Perseus and Heracles. On the details surrounding this scenario, for instance the ultimate fate of king Pelasgus, Danaus, his many homicidal daughters, and Aegyptus, sources are in disagreement or silent.⁵ An abundance of problems present themselves with regard both to the dramatic composition of the trilogy, given the space available and the formal restrictions implied by extant tragedy, and to the moral and political outcome to be expected from the genre and perhaps from Aeschylus in particular. I maintain that the most central problem has not received a satisfactory hypothetical solution. Indeed most discussions relating to the reconstruction of the trilogy, including my own short introduction eighteen years ago, gloss over what now seems to me to be the greatest dilemma of all.⁶ If a marriage took place and Danaus gave his daughters away according to legal code or precedent, the murder of their husbands is a crime that should be punished by death. Unless some factor makes the marriage illegal, the audience could have accepted nothing less. Garvie observed that most critics before his time (with some exceptions, notably Robertson) had ignored this question, accepting the Danaids to be in the moral right, whether because of the foreignness or the unpleasantness of the Aegyptiads.⁷ But these are not faults that would justify to an Athenian audience the murder of men by women who have been given to them legally in marriage, and who are thereby *de jure* virtually their property.⁸ Surely some kind of justice must be done for the drama to have an acceptable conclusion. Do we have to suppose that the chorus of the Danaids are led out to their execution at the final exodus, as Garvie diffidently suggests as a real possibility?⁹

But the death by state execution or even personal revenge, seemingly the only alternative to a legal acquittal of the Danaids, is also unpalatable and unlikely. Apart from a scholium to Euripides being the only source that refers to the premature death of the Danaids (through an act of revenge by Lynceus),

5 Friis Johansen & Whittle 1980 (henceforth: "FJW"), I 44–55, give the most informative presentation of the ancient sources for the myth with respect to their importance for the Danaid trilogy; see also Beriotto 2016 for an incisive and updated analysis of the myth of the Danaids in Greek literary tradition without particular focus on the trilogy of Aeschylus. Garvie 2006, 163–233 gives the most comprehensive treatment of the reconstruction of the trilogy.

6 Sandin 2003, 12–13.

7 Garvie 2006, 206–14; Robertson 1924.

8 Harrison 1968, 30–32, 108–115.

9 Garvie 2006, 210; cf. Garvie 2017, 35.

as opposed to the dominant tradition, including Pindar and Herodotus, which states that they marry Argive men, the girls are depicted in the *Suppliant maidens* not as, with all their faults, villains, but clearly as refugees from villains, in their own view and that of their father, like doves or nightingales pursued by hawks.¹⁰ I doubt if an execution of forty-nine young women could ever be presented as a just and satisfactory outcome, or even a tragic event purging fear and pity, rather than one arousing horror and dejection, but it would certainly be entirely unacceptable unless the girls were portrayed as thoroughly hideous and obviously in the wrong already from the beginning, which they are not. The Danaids are in many ways peculiar in their manners, doing and saying things that are not always in perfect agreement with the ideal of bashful virgins, and being sometimes outright threatening, but the overall impression is that their cause, the escape from followers who are portrayed as foreign and villainous, is something that the audience will wish to succeed. While this has been the intuition of a majority of critics, no one has been able to suggest a plausible reason why Aeschylus, seeing matters of law, piety and morals as central to his dramatic philosophy, would present a case of basically sympathetic protagonists in the role as unpardonable criminals. If Aeschylus instils sympathy in the audience for the Danaids in the first play, and they later commit this act unlawfully and through deceit, the result should be revulsion and dismay, not the first prize in the competition that the trilogy was awarded.¹¹ One instead expects a proper justification, both to the conscience of the Athenians and before the eyes of the gods, of the horrible event that will occur.

Danaus and the Egyptians

The attempts that have been made at justifying the scenario so far are unsatisfactory.¹² The currently prominent theory highlights the role of Danaus.

10 Death of Danaids: schol. Eur. *Hec.* 886. Ov. *Her.* 14.116–17 imply, pace FJW I 49, Sommerstein 2019, 9, and a “pre-published” draft of my own (Internet link provided in n. 61 below; see p. 1), that the sisters are lost, “ruined”, to Hypermestra not by dying, but through their unforgivable crime: *quique dati leto quaeque dedere fleo: | nam mihi quot fratres, totidem periire sorores*, “I cry over the men who were given to Oblivion and over the women who gave them: | for as many sisters were lost to me, as were brothers”. Both parties are equally lost to Hypermestra, but the latter are still alive, as is clear from 15 *paeniteat sceleris Danaum saevasque sorores* (cf. Sommerstein 2019, 9 n. 39). Danaids marry and reproduce: Pind. *Pyth.* 9.112–16; Hdt. 2.98; Pherec.Ath. *FGrH* 3 FF 8, 37a; schol. in Ap.Rhod. *Argon.* 1.230–33a (ex Pherec.Ath.? Cf. *FGrH* 3 F 104b); Paus. 7.1.16; [Apollod.] *Bibl.* 2.22; Hyg. *Fab.* 170. “Nightingales pursued by hawks”: Aesch. *Supp.* 62, 223–26.

11 *P Oxy.* 2256.3 = Aesch. *test.* 70 R, *Didasc.* C6 S.

12 Already Hermann 1820, 11–17 (= 1827, 330–36) observed that the tenor of the drama and content of the myth should require that all protagonists be eventually absolved: Danaus, Hypermestra, and her sisters. He was wrong, though, in seeing cousin marriage as criminal incest justifying the murder in the eyes of the contemporary audience, and his suggested solutions in fact turn the trilogy into a farce. All crimes committed are absolved through clever one-liners and merciful intervention.

According to the recent commentaries of Sommerstein and, more emphatically, Bowen, Danaus may be cast in the role as villain and go down as scapegoat, whereas the Danaids get away with a ritual cleansing, despite having committed mass murder.¹³ This hypothetical reconstruction falls back on a seminal argument by Winnington-Ingram, according to which we were to imagine that “the wronged women of the *Supplices*” were “driven to murder by desperation and by the ill-judged counsels of their father” and that they would be pardoned in the minds of the audience through the emotional manipulation of the “lyric genius of Aeschylus”, being conceived of still after the murder as victims.¹⁴ This must be rejected as anachronistic chivalry. To an audience without negative prejudice against Danaus, the picture painted in the *Suppliant maidens* might seem the opposite. Rather than being emotionally manipulated by their father, the girls have strong minds of their own, sometimes containing an undertone of aggression, which comes close to the surface in their assertive dialogue with the king of Argos, at the end of which they threaten to kill themselves, and in the horrifyingly ominous “song of blessings” for Argos, which emphasizes the picturesque qualities of death and disease.¹⁵ Danaus does not urge them on but is at pains to check their emotions, more than once stressing that they must act with restraint.¹⁶ Nor does he insist on their perpetual maidenhood, as has been argued, only that they should not be forced to take their cousins as husbands, nor have *illicit* sexual encounters, willingly or forced, in Argos.¹⁷ So far from sinister manipulation, this input is surely the fully conventional and commendable, according to the standard of the ancients, attitude of a prudent

Towards the other end of the history of scholarship on the *Supplices*, the notion that a marriage against the will of the brides should justify murder, as Sommerstein 2019, 20, 27 almost seems to imply, is similarly anachronistic; the important matter was the will of the father, not the women. Sommerstein is reticent about the legal resolutions of the scenario, though (cf. *ibid.* 29–31 and MCL 29–31 on allegedly pertinent political and ideological aspects concerning tyranny and democracy).
13 Sommerstein 2019, 14–20, 31, 35–36; Sommerstein 2010, 100–107; Bowen 2013, 9, 23, 28, 30–31. MCL 10, 29, 156, 174–75 tentatively identify the Hybris of the Danaids, consisting in misandry and gamophobia and in the exclusive appropriation of the γένος of Zeus for themselves, resulting ultimately in the violence of the wedding night, as a central tragic theme of the trilogy, but they do not address the hypothetical dramatic conclusions that this thematic might lead to.

14 Winnington-Ingram 1961, 143, cf. 149–50; cf. also Robertson 1924, 52–53; Hall 1989, 123 (see below, n. 37); Bakewell 2008, 307, “Danaus outranks his daughters and directs their movements throughout the play”; Sommerstein 2019, 15, “Danaus must have brought up his daughters to think and feel thus.”

15 Aesch. *Supp.* 274–467, 625–709. See also MCL 174, 210, 235 on alleged instances of δυσφημία, improper language, of the Danaids (not all of which I agree are problematic: on Greek δυσφημία, see now Sandin 2018). The foreign birth and culture of the girls, though, of which all their peculiarities of speech, values, dress and complexion may be indications (cf. below, n. 54), do not make them evil, only strange.

16 Aesch. *Supp.* 176–203, 991–1005. See FJW I 39 for a concise and sensitive reading of the characterization of the Danaids and the relational dynamics between them and their father.

17 Aesch. *Supp.* 227–29, 991–1005.

parent towards passionate offspring.¹⁸ The idea that Danaus should assume the role of villain is also gainsaid by one important aspect of his speeches, which seems to have evaded the attention of critics. Danaus is portrayed not only as a cautious and wise old man but also, very significantly, as profoundly pious. He talks about the Greek gods in every one of his *rheseis*, beginning with the following admonition to his daughters, in the speech with which he introduces himself on stage:¹⁹

ἄμεινόν ἐστι παντός οὔνεκ', ὧ κόραι,
πάγον προσίζειν τῶνδ' ἀγωνίων θεῶν.
κρεῖσσον δὲ πύργου βωμός, ἄρρηκτον σάκος.

Best is on all accounts, girls, to sit nearby the rock of these Gods of the Assembly. Greater than the fortlet is the Altar, a shield unbreakable.

A detailed account follows of the women worshipping at the father's repeated behests several of the individual Greek gods.²⁰ After the prayer, Danaus assures his daughters of the eschatological justice of the gods with particular respect to their violent followers.²¹ In every single one of Danaus' longer speeches later in the play, and many shorter lines of dialogue, the importance of the reverence of the Greek gods is a topic.²² The honesty of this piety is not in question, but it is an intentional means of characterization, the tell-tale sign of a good man, indeed of a Greek of sorts, with respect to central cultural values at least. Besides his old age and caution, this the only consistent and iterated representation of the *ēthos* of Danaus in the drama, and that it is a positive indicator should become evident in the marked contrast with the behaviour of the *Egyptian* herald, who is openly and repeatedly

18 Pace Sommerstein 2019, 14–15, 26, Sommerstein 2020, 156, 160–61, who in particular sees Danaus' admonishment to his daughters to be on guard against the powers of Eros and Aphrodite in 996–1007, 1012–13 as suspiciously long and elaborate. I cannot agree that this passage hints at a motive that would not have been obvious to any member of the audience: to avoid at any cost a *bad* or *illegitimate* marriage or sexual union of one's daughters. That would mean, literally, their "destruction" (as in κόρην διαφθεῖρειν) in the latter case, and the decline and ruin of the γένος, in the former. Sommerstein 2019, 14 admits that the sentiment is what the audience would expect from a responsible father in the situation. The relatively large emphasis laid on the matter here, which he finds questionable, is surely due to the thematic being central to the dramatic trilogy (cf. Aesch. fr. 44 R, cited below), and to the likelihood that this danger, or indeed temptation, would be on top of everyone's mind considering the situation at hand (cf. MCL 18). Fifty foreign girls are adrift, protected by no family apart from their aged father, and by no compatriot guardians, only the Argive polis, the male citizens of which have shortly before with great enthusiasm (Aesch. *Supp.* 607–8) agreed to receive them.

19 Aesch. *Supp.* 188–90.

20 *Ibid.* 191–223.

21 *Ibid.* 227–31.

22 *Ibid.* 492–95, 616–17, 725, 730–33, 753–54, 773, 980–83, 1014 (which may be correctly attributed to Danaus in the ms.).

contemptuous of the Greek gods, and in the numerous accusations against the sons of Aegyptus for ἀσέβεια, “impiety”, and ὕβρις (*hybris*), “outrageous behaviour”, sometimes associated with the concept of ἄτη (*ātē*), “mind-destructive ruin”.²³ These latter concepts may refer not only to the brothers’ impetuous pursuit, but might later in the trilogy have been shown to be connected with their religious attitude. A hint at such a significance is given by the repeated occurrences of ὕβρις and ἄτη in a related passage of the *Persians*, where the ghost of Darius condemns the destruction of the Greek gods by the invading army of his son Xerxes:²⁴

οὐ σφιν κακῶν ὕψιστ’ ἐπαμμένει παθεῖν
 ὕβρεως ἄποινα κἀθέων φρονημάτων·
 οἴ γῆν μολόντες Ἑλλάδ’ οὐ θεῶν βρέτη
 ἠιδοῦντο συλᾶν οὐδέ πιμπράναι νεώς·
 [...]
 ὕβρις γὰρ ἐξανθοῦσ’ ἐκάρπωσε στάχυν
 ἄτης, ὅθεν πάγκλαυτον ἐξαμαῖ θέρος.
 τοιαῦθ’ ὀρῶντες τῶνδε τάπιτίμια
 μέμνησθ’ Ἀθηνῶν Ἑλλάδος τε.

... where the utmost of ills awaits them to be suffered, ransom of **hybris** and **godless thoughts**: they who, coming to Hellas, were **unashamed to despoil the holy images of gods** and burn the temples. [...] **Hybris in bloom bore a crop of *ātē***, whence it reaps an all-tearful harvest. Seeing that such is the penalty for these things, remember Athens and Hellas.

Precisely the same language is used to describe the Aegyptiads in the *Suppliant maidens*, in (unfortunately textually corrupt) passages where the gods are being asked to help, “denouncing marriage to Aegyptus’ sons and their **impious <intention>**”, and (in passionate lyrical strains) “look at mortal **hybris**, how it **juvenesces, a stem that has bloomed** through (the desire for) our marriage in **transgressing, ill-purposing minds** with frenzied intention as a goad inescapable, with ***ātē*** ...”.²⁵ The Egyptian herald openly admits, “**I do not fear the gods here**”,

23 Impiety of Egyptian Herald: Aesch. *Supp.* 872, 893–94, 920–23, 927 (cf. Allan 2004, 119 n. 32). ἀσέβεια, ὕβρις and ἄτη of Aegyptiads: 9, 421–30, 751–52, 757–79; 81, 103–111, 426, 487, 528–30, 816, 845, 880–81.

24 Aesch. *Pers.* 807–10, 821–26. See the commentary of Garvie 2009 *ad loc.*; and also Nardiello 2018, 27–35, for a comparison of the *hybris* of the Aegyptiads with that of Xerxes in the *Persians*.

25 Aesch. *Supp.* 9–10 γάμον Αἰγύπτου παίδων ἀσεβῆ τ’ ὄνοταζόμεναι <διάνοιαν>, 104–11 ἰδέσθω δ’ εἰς ὕβριν | βρότειον οἶα νεάζει, πυθμὴν | δι’ ἀμὸν γάμον τεθαλῶς | δυσπαραβούλοισι φρεσὶν | καὶ διάνοιαν μαινόλιν | κέντρον ἔχων ἄφυκτον, ἅτῃ δ’ τάπάται μεταγνούστ. The last part is desperately corrupt; I have earlier suggested ἀπατῶν ἀνάγνους, “deluding the impious ones” (Sandin 2003, 101): cf. Aesch. *Pers.* 93–100.

stating that he only respects the gods of Egypt.²⁶ A direct parallel to the Persian invasion is suggested by the king of Argos, who to the face of the impious herald refers to the Egyptians as “despoilers of gods”.²⁷ Immediately, this refers to the attempt of the Egyptian servants to abduct the girls from the protection afforded by the gods of the sanctuary, an outrageous act – “embodiment of all that is cruel, beastly, and rapacious” – which has been staged just prior to the dialogue between the King and the Herald.²⁸ This act would have been represented as an attack against the Greek gods, present on stage, as much as against the women.²⁹ The theme, the lack of awe and respect of foreign enemies for the Greek gods, a prominent source of outrage after the Persian invasion, accordingly looks like something that is set up to have a central role in the trilogy, probably contributing to the portrayal of the sons of Aegyptus as villainous barbarians deserving of death.³⁰ The Danaids, on the other hand, through their repeated religious acts, instigated by Danaus, are confirmed, despite their foreign clothes and dark faces, as essentially non-barbarian, or while actually foreign, as partaking in a universal core of decent cultural practice: proper religious worship.³¹

While a century old and old-fashioned in tone, Nestle’s observation is still valid, according to which the positive outcome of the Persian invasion served as a *theodicy*

26 Aesch. *Supp.* 893 οὔτοι φοβοῦμαι δαίμονας τοὺς ἐνθάδε (see below, n. 29), 922.

27 *Ibid.* 927 τοὺς θεῶν σολήτορας; cf. *Pers.* 809–10 θεῶν βρέτη ... σολᾶν, cited above.

28 Aesch. *Supp.* 825–910; Taplin 1977, 216.

29 Cf. esp. 885–86, desperately corrupt but with βρέτεος ἄρος restored (Abresch 1763 after the scholium, for the ms. βροτιοσαρος), “the virtue of the holy image”, and the Herald’s immediately following assurance, with violence simultaneously acted on stage, that he “does not fear the gods here” (893–94). While there is an epic paradigm for the assault with a Greek in the role of perpetrator, the lesser Ajax against Cassandra and the image of Athena in *Iliupersis* (Procl. *Chrest.* ll. 261–67 Se; cf. Alc. fr. 298 V; Eur. *Tro.* 69–70), this is for the moment deemphasized and forgotten. Athena is not mentioned, nor indeed any female deity, among the gods present in the Argive sanctuary in 209–21.

30 Nardiello 2018, 37–42, addresses the theme of religious error in the descriptions of the Aegyptiads in the *Suppliant maidens* (“l’insistenza sulla connotazione religiosa della colpa degli Egizi”).

31 A nucleus of the reading here promoted was presented by Herbert Newell Couch at the Proceedings of the American Philological Association in 1932. Apparently, his arguments and research on the matter were never published, but an abstract of the lecture is found in Couch 1932. Some of the terminology Couch employs is outdated and now considered offensive, but I believe that the text of the *Suppliant maidens*, in particular the repeated emphasis on the positive religious attitude of Danaus and his daughters in contrast to the blasphemy of the Egyptian Herald and the Aegyptiads as described, supports the idea of a religious and accordingly cultural conflict. The focus should be on religion rather than the anachronistic colonial concept of “lower culture”, though, which is not applicable to Egypt from the point of view of the Greeks in the time of Aeschylus. The culture of Egypt was ancient and awe-inspiring, if strange (see Smelik & Hemelrijk 1984, 1870–79, and Rutherford 2016, 20–22 with further references, on Greek attitudes towards Egypt in the Classical era). The following assessment of Couch I believe is correct, though: “The sons of Aegyptos have become an impious and insolent race, who despise the Greeks and mock the gods.” (Couch 1932, lv; cf. Smelik & Hemelrijk 1984, 1871–72).

for the Greeks.³² The gods had repelled and punished the blasphemous despoilers that invaded Hellas. This convinced the Greeks, for a short while, that “the gods ruled righteously”.³³ The outcome also helped them to the self-righteous conviction that they themselves had been sufficiently just and pious. Their apparent incomprehension of the notion of religious war, in which mutually exclusive gods and existential world views fight to the point of extinction, is attractive, though. According to the educated position, held by Aeschylus, while there may be minor local deities, Zeus and the major gods are not exclusively Greek, but universal, worshipped under other names in other parts of the world.³⁴ The adversaries following the Danaids take the opposite, exclusivist view, which explains, without justifying, their blasphemous attitude; but Danaus is consistently depicted as the responsible father figure who retains his daughters within the sphere of universal religious decency and adequate Hellenism.³⁵

Apart from old, pious and anxious that his daughters should be careful, Danaus may be portrayed as *intelligent*, but his prominent and repeatedly showcased *ēthos* in this respect is prudence, σωφροσύνη, not menacing cleverness, despite his having planned the escape from Egypt and instructing the girls on how to speak and act in their encounter with the Greeks.³⁶ There is nothing in these actions or his overall behaviour that would make a neutrally or positively inclined spectator identify him as a villain.³⁷ Nor is he unusually selfish; that he once refers

32 Nestle 1974 (1930), 256.

33 *Ibid.*

34 The subject is vast, but see Allan 2004, 116–20, concisely, on the syncretism – and the appropriateness of the application of the term – of the Greek religion of the archaic and early classical eras; and von Lieven 2016 on the Greek principle of identifying foreign gods as identical to their own (*interpretatio Graeca*) with reference to the gods of Egypt.

35 With respect to (pan-)Hellenism, the Altar that is the focal point of the first action of Danaus and his daughters on stage might be compared with the famous altar of Zeus at Plataea that was raised after the Greek victory over the Persians, which exhibited an epigram attributed to Simonides, ending Πέρσας ἐξέλασαντες ἔλευθέρῳ Ἑλλάδι κόσμον | ἰδρύσαντο Διὸς βωμὸν Ἐλευθερίου, “Having driven the Persians out, the Greeks founded this Altar to Zeus the Liberator, an ornament for the Free Hellas.” (Page, *FGE* 736–39 = [Simon.] in *Anth.Pal.* 6.50; Plut. *Arist.* 19.7; *Malign. Herodot.* 873b). See Mitchell 2007, 79 on the symbolic Panhellenic significance of the altar.

36 Cf. Aesch. *Supp.* 198, 710, 724, 992, 1013 for the central role of σωφροσύνη in the advice of Danaus to his daughters. Sommerstein (1977, 67; 2010, 104; 2019, 11–12n.) and Bakewell 2008 make much of the attributes βούλαρχος, “head of counsel” (also hinting at the sense “wishing to rule” according to Sommerstein), στασίαρχος, “head of opposition”, and πεσσονομῶν, “game strategist”, by which Danaus is characterized by his daughters at the beginning of the play (Aesch. *Supp.* 11–12). These characteristics are significant and may foreshadow later actions of a more bold and aggressive nature (see further below), but they are not negative. They are virtually Odyssean (a hero to Aeschylus: see below, n. 88) and necessitated by the situation. Cold reasoning, oppositional daring and strategic risk-taking are necessary competence in the face of evil, none of the attributes being by nature indicative of a manipulative and power-hungry nature. They are not so in the case of Danaus, unless everything he says and does in the preserved drama is lies and disguise.

37 Wington-Ingram’s notion of Danaus as a villainous manipulator has been politically refined by Hall 1989, 123 (followed by Turner 2010, 45–46), who maintains that all advice given to his daughters concerning speech and behaviour, even the exhortation to proper reverence

to his personal honour and enemies in relation to the prospect of his daughters' success or failure is so utterly conventional to the morality of the ancient Greeks that it hardly deserves comment.³⁸ Danaus' only perhaps slightly negative trait, often noted by critics, is that he is inactive, demure and reticent in comparison with his passionate daughters, indeed absent for long periods of time, leaving his daughters to fend for themselves against the aggressive pursuers. This conduct may partly be explained and justified by his advanced age, a characteristic that is repeatedly stressed in the drama and seems unique to Aeschylus. The old age and retired, inactive conduct of Danaus are in turn dramatically motivated by the desired highlighting of the Danaid collective as active protagonist.³⁹ As we shall see in the more speculative part of this essay, the old age of Danaus may also be advantageous to the author in the construction of a final outcome of the trilogy that is satisfactory and emotionally acceptable to the audience.

The aetiology of the Danaan people

The sympathetic tone in the *Suppliant maidens* taken with regard to both Danaus and, with some ambiguity, his daughters, suggests that Aeschylus would have taken the task upon himself to save the reputation of these seminal actors in the construction of Greek national identity. Aeschylus would want to justify the outrageous event of the wedding night and reconcile the Greeks with having such a grisly foundation myth. This last issue, the foundational and aetiological aspects of the myth and trilogy, needs to be addressed with proper attention. Most hypothetical aetiological themes and ideological purposes of the trilogy that have been suggested take an overly abstract and, I maintain, inadequate form. The focus has been on religious and political institutions in Greece and the state of Athens. An origin of the prevalent line of thinking is Herodotus' information that the Danaids introduced the religious festival of the Thesmophoria to Greece, which has been understood by a number of scholars as a major aetiological theme of the trilogy.⁴⁰ The idea has been

of the gods (186–90), should be understood as stereotypical expressions of the “generic cunning of the Egyptians”. This merely illustrates the phenomenon that any act of a human being may be interpreted maliciously if one is inclined to do so. The part of the ancient Athenian polis that would have been prepared to interpret religious piety and promotion of σωφροσύνη as sinister manipulation and barbarian cunning was small to negligible and excluded Aeschylus.
38 Aesch. *Supp.* 1008–9; see Dover 1974, 180–84, 226–29. It is yet unclear who these enemies are, though, the statement being probably like the subsequent talk of housing a foreboding premonition (see below, text for n. 87).

39 Taplin 1977, 204–6, 211–15; Garvie 2006, 126–30, 136–38.

40 Hdt. 2.171; early proponents of the theory are Tittler 1838, 975; Robertson 1924, 53; influential is Zeitlin 1996, 163–69. See Sommerstein 2019, 19 n. 75 for a concise critique, highlighting important problems of this theory.

developed, prominently by Seaford, to include broader aspects of the institution of marriage.⁴¹ An additional inspiration for the notion that the *Danaïdes* featured the aetiology of a religious cult or ceremony is the *Eumenides*, in which is depicted the origin of the worship of the goddesses of this appellation in Athens, and which is often used as a template for comparison with the Danaid trilogy. In many respects, there are good reasons for the comparison, but in the case of an aetiological theme, we should be looking elsewhere. Unlike the chorus of Erinyes, the Danaids are humans, indeed human immigrants, and we should consider an aetiology that is concretely geo- and ethnopolitical rather than religiously institutional, seeing that a concrete geopolitical aetiology is inherent in the myth, independently of the dramatic trilogy. We will have to go back to Welcker and the mid-nineteenth century to find explicitly suggested the theory that I certainly believe is correct, and which at the very least must not be ignored to the degree that it has been. Welcker assumed that the “Hauptzug” of the Danaid trilogy was the foundation of the Δαναοί, the Greeks of Homeric epic, or Danaans according to English name style.⁴² According to the etymology accepted in Greek tradition, the Danaans took their name from Danaus.⁴³ Not marriage and procreation in the abstract or institutional sense, but the concrete result of particular marriages should be considered. Rather than the *Eumenides*, Ennius and Virgil are the relevant points of comparison from the point of view of aetiology, describing the parallel case of foreign refugees, that is Aeneas and his band of Trojans, founding an ethnic or geopolitical entity in Europe. Curiously, this suggestion has been all but ignored by later literary scholars in the study of the trilogy, or when briefly addressed, curtailed and made less convincing. Following Hermann, Welcker had assumed that the ascendancy of Danaus on the throne of Argos must be an integral part of the main theme.⁴⁴ Later scholars who have acknowledged the theme have spoken exclusively about Danaus and his nephew and daughter and the creation of the *dynasty* of the house of Lynceus, ignoring the collective, ethnographical aspect.⁴⁵ Superficially, the narrow focus might seem to be supported by a passage in the *Prometheus bound* (cited and discussed below), which highlights the importance of the royal line descendant from Hypermestra and Lynceus.⁴⁶ But

41 Seaford 2012, 144–57, 304–12, 317–18, involving a complex projection of Pythagorean theology. Cf. also Seaford 1987, 116–17; Thomson 1971; Thomson 1973, 289–95, maintaining that the conflict between endogamy and exogamy was central to the theme of the trilogy; and Calame 2009, 143–46, who emphasises the general importance of sexuality and fertility in the context of marriage. This last thematic points in the right direction.

42 Welcker 1846, 486, cf. 483, 502; Welcker 1824, 399; Kruse 1861, 12–13.

43 E.g., Eur. fr. 228 K.

44 Hermann 1820, iv–vi (1827, 322–24); Welcker 1846, 486.

45 Cf. e.g. Weil 1866, xiii; Eitrem in *RE* XIII, 2471; Schmid 1934, 199; Harsh 1944, 42; Calame 2009, 142, 145.

46 [Aesch.] *PV* 869–73 (see below, text for nn. 73–77).

as Garvie observes, the relevant issue in that passage is the lineage of Heracles, central to the myth of the bound Prometheus and of course to the latter who is the speaker, knowing that Heracles is eventually to release him.⁴⁷ In contrast, to the Athenian audience of the *Suppliant maidens*, the narrow focus on the royal line of Lynceus will make the issue irrelevant. Soon there will be many kings in Greece, then there will be none, and the old Athenian kings were in any case not related to Lynceus. How the Danaan name should accommodate an ancestral father Lynceus, son of Aegyptus, who may even have taken righteous vengeance upon the criminal Danaus, is also problematic to say the least. Garvie, unimpressed by all hypothetical aetiologies suggested, argues that none is needed at all.⁴⁸ But in all honesty, how could the significance of the name of Danaus and the foundation of the *Danaan people* be ignored in a dramatic trilogy about his daughters? The tenor of the extant drama suggests that it cannot. While the old kings of Argos may be irrelevant, the subjects of ethnopolitics and geography, Greeks and Egyptians, lineage and inheritance, positively saturate the *Suppliant maidens*.

When the Danaids arrive, Argos is not a Classical city state or Homeric local kingdom, but the capital of a Greece united.⁴⁹ The central role assumed of the city of Argos need be no more complicated or politically allusive than as an antiquarian aetiology for the name of “Argives” alternating with “Danaans” in Homer as a designation of the united Greeks, also used repeatedly in the *Suppliant maidens*. In addition to Argives, the people already living in Greece are called Pelasgians, after the present king Pelasgus, which indicates the aetiological significance of the arrival of Danaus, about to change the regime and national direction.⁵⁰ Aeschylus makes it clear that the Pelasgian aborigines are *Hellenes*, though, that is, Greek in speech and culture, unlike the Danaids themselves.⁵¹ The aetiological impact of the arrival of the Danaids is not one of people replacement, but limited to the input of the holy seed of Zeus into an already existing people. Even so, the impact is greater than in the Roman parallel, as one may observe in the aetiological fate of the names involved. Whereas the son of Aeneas, Iulus, gave name to the *gens Iulia* and the imperial line of Caesar, Danaus and his dark-skinned, violent daughters gave their family name to the entire people of the land now called Greece. The input of the seed of Zeus will arguably transform the Pelasgian people into something new and better, or at least more glorious, for the age of Heroes is about to begin. The *ethnogenesis* of the Danaan people, consisting in the transformation of the

47 Garvie 2006, 227.

48 *Ibid.* 228.

49 As carefully explained by the king to the Danaids and to the external Athenian audience in 250–70. The Panhellenic ethos of the drama has been noted by Seaford 2012, 323–24.

50 Welcker 1846, 486.

51 Explicitly so in 220, 234, 237, 243, 914. See Hall 1989, 171–72; Sommerstein 2019, 27.

complacent Pelasgian Hellenes into heroic Danaan Hellenes, will be the important issue to Aeschylus and his audience. An interest in the origin of the heroic Greeks of epic poetry is plausible in light of the patriotic tendency awakened in the Classical era by the experience of the Persian invasions, which united the Greeks in a similar fashion, it was imagined, as did the Trojan expedition. The “Argive”, “Danaan”, “Hellenic” people changed name and remained politically divided (until losing their independence completely), but the common idea in Athens after the Persian wars was that the Greek-speaking peoples were culturally and religiously unified to a significant degree, preferably under the cultural and political hegemony of Athens.⁵²

Not the long-forgotten kings of pre-Homeric Argos, but the origin of the Danaan people would attract the original audience of Aeschylus and convince the judges of the Dionysian festival to award the first prize. Welcker’s intuition that the birth of the Danaans must have been the aetiological theme of the trilogy is certainly correct. I believe that rather than the aged Danaus and later his nephew taking over the rulership in the state of Argos, Aeschylus would attempt to showcase the Danaid women as the collective vessel for this Panhellenic Origin. While in antiquity it is sometimes questioned if women transfer genetical substance to their offspring, in the case of the substance being the supernatural seed of Zeus this will not be in doubt, even after generations of mortal dilution, if the poet and the myth portray it so. Indeed, the significant aetiological event of the myth is not the murder, but the tradition that the Danaids eventually marry Argive men (with Danaus willingly giving them away).⁵³ Thus, like later the Trojan men taking Latin spouses, these fifty women of a hardy, resourceful and fertile line, originated by Zeus, constitute the credible foundation of a “race”.

The topic of γένος

Apart from the myth itself presenting the obvious aetiological subject, the literary elaboration evident in the preserved drama of the themes of bloodlines, family and nationality goes far beyond what is to be expected on the average even in an ancient literary work. Addressing the themes of fertility symbolism and the institution of marriage as well as the royal bloodline of Lynceus, critics have avoided the “national” aspect of this complex, perhaps as being unsavoury, generally so in recent times, earlier possibly due to the notion that the glorious Danaans should descend from a band of barbarian, explicitly dark-skinned women.⁵⁴ But the theme is unavoidable. The abstract noun γένος (*genos*) occurs

52 See Hall 1989, 1–3, 6–9, 162–65; Mitchell 2007, xv–xxiv, 77–112 and *passim*.

53 Pind. *Pyth.* 9.112–16; Hdt. 2.98; Paus. 7.1.16; [Apollod.] *Bibl.* 2.14; Hyg. *Fab.* 170.

54 See, e.g., Vürtheim 1928, 54, briefly on the fertility symbolism of the motif of the bovine

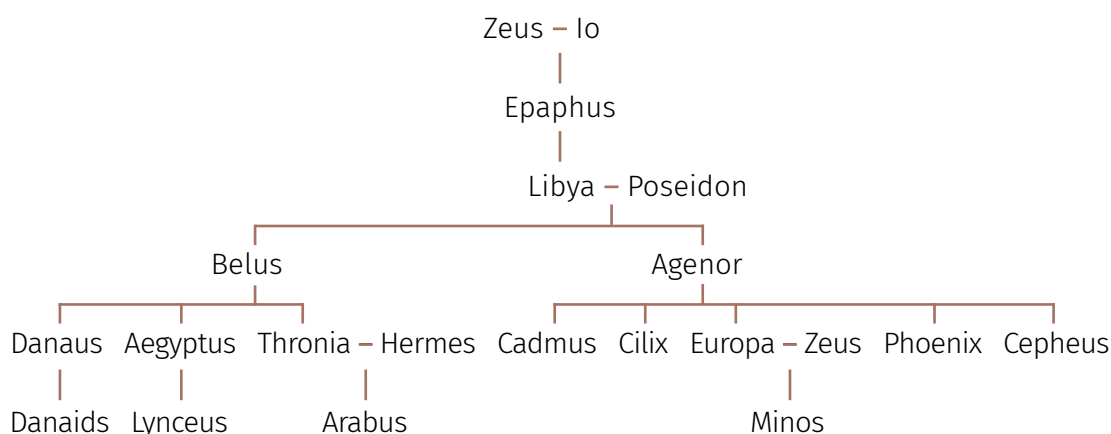
21 times in the drama (to be compared with a median of six in the tragedies of Aeschylus), in addition to related terms γεννάω, γείνομαι, γενέτης, γόνος, γένεθλον, and ἔγγενής.⁵⁵ The basic meaning of *genos* is “birth” or “breed” in the sense of assumedly inherited characteristics and identity of an individual or group of people. Depending on the context, the word can be translated in English as “family”, “tribe”, “nation(ality)”, “kin”, “stock”, and “race”. The question of biological inheritance, centred on the Danaids’ descent from Zeus and Io, is accordingly an extremely prominent leitmotif. The national aspect is central to the theme; in the first half of the play, the focus is on deciding whether the fugitive women are Ἀργεῖαι γένος, “of Argive nationality”. They prove this by reference to Io, their lineage from whom is described in detail in a stichomythic debate with the king of Argos.⁵⁶ In the lyrical passages, which makes for a larger percentage of this play than of any other Greek drama, the coupling of Io and Zeus is prominent from the start. Its significance is deeper than the mere question of Greek ethnicity, though. The very first thing mentioned in song in the drama is the

coupling of Io and Zeus; and more recently Calame 2009, 136–51, Seaford 2012, 144–57, and MCL 26–27 on generalized and polis-related aetiological aspects of marriage and sexuality (“ordering of gender relations”, Seaford 2012, 156; “the fertility that is essential to the life of the human race”, Calame 2009, 143 n. 34; “fecund sexual procreation and all its consequences”, Calame 2009, 144; “il fatto che l’eros sia fondamentale per la comunità cittadina”, MCL 27). It is remarkable that for all the fertility- and gestation-related imagery evident in the *Suppliant maidens* and the obvious literary parallel presented by Virgil, the question of the birth of the Danaan people is virtually unaddressed in commentaries, apart from in the briefest of passages in accompanying discussions of the myth as gestated *before* Aeschylus (Wilamowitz 1914, 16–17; Vürtheim 1928, 9–11; Garvie 2006, 172, 176, 227). Bernal 1991, 89–90 may well have a point on the alienation of older (“Aryanist”) critics with regard to the Egyptian aspects of the myth and play in this respect (cf. Sommerstein 2010, 109). Aeschylus anchors the Danaids in an Argive ancestral mother, but he is cheerfully explicit and unconcerned about their foreign racial characteristics: the Danaids describe themselves as μελανθῆς ἠλιόκτυπον γένος, “a dark sun-struck race” (Aesch. *Supp.* 154–55; see Mitchell 2006, 211–15 for a further review of the examples or the foreign appearance and culture of the Danaids). The father of Danaus is Βῆλος (Aesch. *Supp.* 319), that is Ba’al or Bêl, “der Vertreter der asiatischen Semiten” in the words of Wilamowitz *loc.cit.* (who with obvious distaste speaks of “primitiven ethnologischen Kombinationen”). One will have to turn to expert anthropologists and historians for comprehensive accounts of the mythical ethnogenesis of the Danaans. Finkelberg 2005, 103–5, offers an interpretation of this aspect of the Danaid myth (but not the Aeschylean trilogy), but her inclination to positivistic interpretation of each of the elements of the mythical narrative as significantly correlated to historical reality seems (like Bernal) a little wayward. I will not address the historical realities behind the myth here, though; see Rutherford 2016, 2, with references, on the earliest indicated contacts between Greece and Egypt. Meyer 1892, 78–89, presents a comprehensive, but in literary respects uneven account of the significance of the myth as gestated in Aeschylus and the epic *Danaïdes* (almost altogether lost). He is very uncongenial to the literary value of the myth and play (“gesunkene poetische Schöpfungskraft”, 81; “Dürftigkeit”, “geflickte Lumpenkönige”, 88). The reluctance of the seminal German philologists to address the birth of the Danaans as a literary motif seems to have made it invisible to subsequent enlightened and apolitical scholars.

55 Aesch. *Supp.* 42, 73, 169, 288, 311, 329, 578, 982.

56 *Ibid.* 291–324.

“calf of Zeus and son of the cow”:⁵⁷ this is Epaphus, the fated son of Zeus and Io in Egypt. In Greek myth, the role of Epaphus is not limited to the creation of the Danaans, but he is responsible for the ethnogenesis of a significant part of the *oikoumene*, as indicated by the names of his descendants: Libya, Aegyptus, Arabus, Phoenix, Cilix, Thasus and Europa are eponymic of places and people (Phoenicia, Cilicia and the island of Thasos in the less obvious cases); Cadmus, Minos and Cepheus founded and ruled states or countries (Thebes, Crete, Ethiopia). The family is traditionally referred to as the Inachids after the father or ancestor of Io, but in the conception of Aeschylus, Inachus is irrelevant, the focus being on the holy triad of Zeus, Io, and their son Epaphus. From the latter, “Black Epaphus” as he is later called in the *Prometheus bound*, all these eponymic and foundational characters descended, as did Danaus and the Danaids, giving their name to the Danaan people.⁵⁸



While most of these names do not appear in the extant drama, the mythical significance of the Inachids, known to the educated parts of Aeschylus’ audience, underscores the aetiological significance. Not only the Danaans, according to these (in Wilamowitz’s terms) “primitive ethnological associations”, but the entire civilized world “descended” from Zeus and an Argive woman.⁵⁹ The glorious Danaans/Argives/Hellenes take a seminal role in the gestation of the international community.⁶⁰

The topic of *genos* is not abandoned after the women have proved their descent. The central and programmatic part of the play with regard to this

57 *Ibid.* 40–48 Δῖον πόρτιν ... Ἴνιν τε ... βοός.

58 [Aesch.] *PV* 851: see below, text for nn. 73–77.

59 Wilamowitz 1914, 17.

60 West 1985, 144–54 and Hall 1989, 36 discuss the development of the Inachid genealogical stemma in the context of the widening of horizons of the Greeks in archaic era. For the argument that the Danaid trilogy problematizes and even “subverts” Greek–barbarian polarity, “locat[ing] the Greeks in a ‘whole world space’”, see Mitchell 2006, 223.

leitmotif is the mid-drama *stasimon*. Having secured the goodwill of the king but awaiting the decision of the democratic council, the Danaids turn to Zeus with a hymnic entreaty, the eulogic passages of which contain some of the most intensely religious poetry preserved in ancient Greek.⁶¹

ἄναξ ἀνάκτων, μακάρων
μακάρτατε καὶ τελέων
τελειότατον κράτος, ὄλβιε Ζεῦ,
πείθου τε καὶ γένει σῶι
ἄλευσον ἀνδρῶν ὕβριν εὖ στυγήσας·
λίμναι δ' ἔμβαλε πορφυροειδεῖ
τὰν μελανόζυγ' ἄταν.

τὸ πρὸς γυναικῶν <δ'> ἐπιδῶν
παλαίφατον ἀμετέρου
γένους φιλίας προγόνου γυναικός
νέωσον εὐφρον' αἶνον·
γενοῦ πολυμνήστωρ, ἔφαπτορ Ἴοῦς·
Δῖαί τοι γένος εὐχόμεθ' εἶναι
γᾶς ἀπὸ τᾶσδ' ἐνοίκου.

Lord of Lords, most Blessed of Blessed, most Consummate of Consummate powers, Prosperous Zeus, let yourself be persuaded and avert from your kin the Hybris of men, hating it well. Cast the black-yoke Ἄτῃ down into the purple mere.

See to the side of the women and kindly renew the anciently spoken word of our Genos of the beloved ancestral woman: become much-remembering, Seizer of Io. We assert to be the Genos of Zeus and of the inhabitant of this earth.

Following this invocation, the ode turns to narrative, describing the passion of Io and her forced journey to Egypt, the scenario being presented as parallel to that of the Danaids. It is crucial to note that Zeus is here, and consistently in the *Suppliant maidens*, depicted as Io's saviour and benign helper. There is nothing in the text of this ode or the entire drama to support the notion of the supreme god acting deceitfully or even inappropriately, as the seduction of mortal women is his divine prerogative.⁶² Those who wish to interpret the drama

61 Aesch. *Supp.* 524–37. See, e.g., Fraenkel 1931, 12 n. 30; Wilamowitz 1914, 31–32; FJW II 407–8. The constitution of the text and significance of some key passages and concepts will be treated fuller elsewhere; a draft commentary of the entire ode is currently available at https://www.academia.edu/39950498/Aeschylus_Supplikes_Excerpt_from_new_Introduction_with_text_translation_and_commentary_on_vv._524_624_work_in_progress_ (accessed 25 Aug 2021).

62 So, e.g., Golden 1962, 20, “Zeus appears in the *Suppliants* most impressively and most frequently

as a negative portrayal of Zeus and Danaus have to assume an all-pervading irony in the poetical gestation, which does not make any sense either from an artistical or religious perspective or with respect to a coherent message. There is an ironic element present, consisting in the anticipation of a happy ending shared by audience, author, and Zeus, but the particulars of which elude the distressed women. What is not ironic, but on the contrary an earnestly and consistently promoted message, is the notion of the *Justice of Zeus*. While as always problematic, this belief was unreflectingly shared by most of the audience, with which, like the religion of Danaus, the religious pathos of the women creates a bond of sympathy and respect. The Danaids are the unwitting instruments of a divine plan, but according to the mainstream value system of Aeschylus' contemporaries, the plan is *benign*. However naïve, old-fashioned or philosophically untenable the view may seem, for Aeschylus, Zeus is the upholder and father of *Dike*, Right; he is the righteous king of the universe and the leader of the other, almost if not entirely equally righteous gods.⁶³ Accordingly, the mid-drama stasimon is an honest lyrical theodicy, justifying a chaotic and *prima facie* amoral mythical scenario. As repeatedly stated, there are grave problems to address, not least what looks like a bloody mass murder among the descendants of the offspring of Zeus and Io. But everything in the surviving text and the known authorial tendencies of Aeschylus indicates that he has intended to *redeem* this scenario, a theological feat that may seem astonishing, but which should be compared to his later, hardly less breath-taking redemption of the matricide of Orestes and the Athenian custom of worshipping the Erinyes, demon goddesses from Hell.

Other versions of the myth have described Zeus's role in relation to Io as dishonourable, Hesiod apparently attributing her bovine transformation to

in the role of the protector of the weak and innocent"; Grube 1970, 47, "We may also note that, in the tale of Io, Zeus is mentioned as her healer and deliverer"; cf. Lloyd-Jones 1983, 90.

63 Nestle 1974 (1930), 263: "Zeus linkt die Dinge so, daß am Ende immer „das Gute siegt“. So ist die Tragödie des Aischylos Eine große *Theodizee*, erwachsen aus der eigenen Lebenserfahrung des Dichters". Cf. Aesch. *Supp.* 402–6, 437; *Sept.* 662; *Ag.* 173–78, 787–88, 927–28, 1563–66; *Ch.* 948–51, 957–58; *fr.* 70, 281a R. No doubt this is an unfashionable reading today. Parker 2009 makes the argument, to the general acclaim of many of his peers (Griffith *et al.* 2009), that nothing of what the chorus or individual characters say in Aeschylus about Zeus or other gods may be taken at face value. Such is the nature of the *personae* proper to dramatic poetry. Their limited perspective may be used for ironic effect. I will make the less safe counterclaim, that any positive statement made about Zeus in lyrical strains in Aeschylus should be regarded *not as irony* but as the religious truth of the author. The chorus may get the particulars of divine plans and actions wrong, but they are *not mistaken* when they praise Zeus in song. Certainly, there is no way to prove this, but we shall do well to remember that the choral passages of tragedy are likely to have originated as parts of religious rite (cf. Jouanna in Griffith *et al.* 2009, 163–64). At least Parker (128–29) accepts the ghost of Darius in the *Persians* as a representative of the religious truth of the author and accordingly the validity of the justice of Zeus in this case (see above, text for nn. 24–33).

him.⁶⁴ This ode insists on his honourable conduct towards Io throughout the affair, and on his righteous intentions and global plan in impregnating her. When Io has arrived in Egypt, Zeus removes the gadfly that has been tormenting her, restores her to human shape, and comforts her.⁶⁵ The narrative part of the ode culminates in her giving birth of Epaphus:⁶⁶

λαβοῦσα δ' ἔρμα Δῖον ἀψευδεῖ λόγῳ
γείνατο παῖδ' ἀμεμφῆ

δι' αἰῶνος μακροῦ πάνολβον·
ἔνθεν πᾶσα βοᾷ χθών
φυσίζοον γένος τόδ' ἦ
Ζηνός ἐστιν ἀληθῶς.
τίς γάρ ἂν κατέπαυσεν Ἥ-
ρας νόσους ἐπιβούλους;
Διὸς τόδ' ἔργον, καὶ τόδ' ἂν γένος λέγων
ἔξ Ἐπάφου κυρήσαις.

Taking the support of Zeus, she begets by truthful word a faultless child, who was all-prosperous through a long age. Hence, all the earth proclaims of this life-engendering Genos: "verily, truly it is of Zeus." For who else could have put a stop to the hostile plagues of Hera? This is the work of Zeus. And saying this Genos stems from Epaphus you would be right.

That all the earth praise the *genos* of Epaphus alludes to the global prominence of his seed, as does the epithet πάνολβον, "all-prosperous", echoing the initial address of Zeus in the ode as ὄλβιε.⁶⁷ The *genos* is φυσίζοον, "life-engendering".⁶⁸ These adjectives determining Zeus, Epaphus, and the *genos*, epitomize the aetiological significance of the event. Zeus has in the begetting of Epaphus intended the creation of the Danaans and the civilized world. Appropriate praise is bestowed later in the ode:

64 Hes. fr. 124 M–W ap. [Apollod.] *Bibl.* 2.5, schol. Pl. *Symp.* 183b.

65 Aesch. *Supp.* 571–79.

66 *Ibid.* 580–89. On ἔρμα, "support", see Bowen 2013 *ad loc.*

67 For ὄλβιος designating success with respect to procreation, cf. Hom. *Od.* 4.207–8. The taumorphic form of the Zeus ὄλβιος of later attested cult (Cook, *Zeus* III 628–56) is particularly relevant, the bull being one of the most potent symbols of male fertility.

68 The epithet φυσίζοος belongs to the impersonal sphere of nature and is infinitely more suitable to γένος than to the person of Zeus (φυσιζόου Schütz 1797, accepted by several editors). In early epic poetry, the epithet is always used of land (Hom. *Il.* 3.243, 21.63, *Od.* 11.301, *Hymn. Hom. Ven.* 125), the true etymology of the -ζοος suffix being not ζωή but probably ζεῖα, "barley" (see Kirk 1985 on Hom. *Il.* 3.243–44). Only very late does the word appear as a personal epithet (*Anth. Pal.* 11.400; Nonnus, *Dion.* 39.146).

<αὐτὸς ὁ> πατήρ φυτουργὸς αὐτόχειρ ἄναξ,
γένους παλαιόφρων μέγας
τέκτων, τὸ πᾶν μῆχαρ, οὔριος Ζεὺς.

*The Father <himself> – with own hand Gardener lord; great Constructor,
with ancient foresight, of the Genos; Remedy of all things: Zeus of fair winds*

The ironic aspect lies in the Danaids' being oblivious, even as they sing, to the ultimate significance of the parallel that they promote between Io and themselves. Unwittingly, they themselves are to become the vessel for the crowning of this ancient plan, eventually to marry Argive men and create the Danaan people. Such is the will of Zeus.⁶⁹ This irony gently touches the naivety of the girls, but it does not affect the truth and appropriateness of their praise of Zeus. However we may feel today about divine planning and using of humans and seduction of women and boys, and indeed generally about the views and opinions of ancient people, an attitude of indignation and subversion with respect to such a scenario cannot be assumed from the author and his contemporary audience. On the contrary, as argued further below, the very appropriate side result of this *pia fraus* is the gentle chastisement of the daughters of Danaus for what may possibly be a mild *hamartia*: fear and hatred of marriage and men.

Justification of the actions

The apparent aetiological theme and Aeschylus' positive portrayal of Danaus and his daughters in the *Suppliant maidens* make his alleged later role as a villain and mass murderer unacceptable. The Athenian audience would not welcome a tragedy in which it was explained how the Danaan people took their name from a criminal and his murderous daughters. "We need to be clear that Lynceus and his descendants will rule in Argos", Bowen argues with regard to a just outcome of the trilogy, but why then are the Homeric Greeks not called Lynceans or Aegyptians?⁷⁰ Rather than of the defeat and punishment of Danaus and the ascendancy of the line of Aegyptus, the Athenians would like to hear why this seminal event was not so unlawful and ill-omened as it might seem from mythical sources, and why the foundation of the *Danaan people* through the offspring of

69 Cf. Seaford 2012, 146–47. The ultimate *telos* is not "marriage" and "sexual union" though, but the biological purpose and natural consequence of heterosexual union: *genos*.

70 Bowen 2013, 31. Indeed, as not seldom, he also exhibits the right intuition: "there could be an aetiological note about Argives and Danaans being the same people in Homer." In no way is such a positive aetiology compatible with the scenario he hypothetically assumes for the later trilogy.

the *Daughters of Danaus* was its just and proper outcome. This is a difficult propagandistic task, given the mythological facts. Still it is what must be expected.

At the centre of the problem is the apparent crime of mass murder. Later tradition, in particular the Roman authors, tends to view the killings as an atrocity to be condemned, which may arguably be the expected attitude in an era where Hellenic political nationalism had ceased to be a viable position.⁷¹ But the Classical Greek authors did boldly pardon the women to the extent that they were allowed to live and marry Argive men.⁷² An indication that the deed itself may actually have been justifiable, rather than a criminal act, is also found in the only unarguably relevant external source of the myth with regard to the *Suppliant maidens*: the *Prometheus bound*. The most important events relating to the progeny of Io are here presented in a prophecy by the enchained Titan. If Aeschylus is not the author of the *Prometheus*, the drama was without doubt presented as if he was, and it is reasonable to assume that the sequence of events and moral interpretation of them that we find are in accordance with that given in the Danaid trilogy, seeing also that specific imagery relating to the conflict is recycled and expressions from the *Suppliant maidens* paraphrased:⁷³

ἐπώνυμον δὲ τῶν Διὸς γεννημάτων
τέξεις κελαινὸν Ἔπαφον, ὃς καρπώσεται
ὄσσην πλατύρρους Νεῖλος ἀρδεύει χθόνα·
πέμπτη δ' ἀπ' αὐτοῦ γέννα πεντηκοντάπαις
πάλιν πρὸς Ἄργος οὐχ ἔκοῦσ' ἐλεύσεται
θηλύσπορος, φεύγουσα συγγενῆ γάμον
ἀνεπιῶν· οἱ δ' ἐπτοημένοι φρένας,
κίρκοι πελειῶν οὐ μακρὰν λειμιμένοι,
ἤξουσι θηρεύοντες οὐ θηρασίμους
γάμους, φθόνον δὲ σωμάτων ἔξει θεός·
Πελασγία δὲ δέξεται < ≃ - ~ -
≃ - ~ - ≃ - ~ - > θηλυκτόνωι
Ἄρει δαμέντων νυκτιφρουρήτῳ θράσει·
γυνὴ γὰρ ἄνδρ' ἕκαστον αἰῶνος στερεῖ
δίθηκτον ἐν σφαγαῖσι βάψασα ξίφος.
τοιὰδ' ἐπ' ἐχθροὺς τοὺς ἐμοὺς ἔλθοι Κύπρις.
μίαν δὲ παίδων ἴμερος θέλξει, τὸ μὴ
κτεῖναι σύνευνον, ἀλλ' ἀπαμβλυθήσεται

71 Hor. *Carm.* 3.11.33–36; Verg. *Aen.* 10.497–98; Ov. *Her.* 14. [Pl.] Ax. 371e, also most likely from the Roman era, is the earliest source for the motif of the punishment of the Danaids in Hades.

72 Pind. *Pyth.* 9.112–16; Hdt. 2.98; Pherec.Ath. *FGrH* 3 FF 8, 37a (see above, text for nn. 10, 53).

73 [Aesch.] *PV* 850–69. On the relevance of the drama in relation to the Danaid trilogy, see Winnington-Ingram 1961, 141; FJW I 45–47; Lloyd-Jones 2003, 61–62; Sommerstein 2010, 100; Sommerstein 2019, 5; MCL 14–16. For an attractive hypothesis concerning its posthumous, pseudo-Aeschylean production, see West 1990, 67–70.

γνώμην· δυοῖν δὲ θάτερον βουλήσεται,
κλύειν ἀναλκις μᾶλλον ἢ μαιφόνος.
αὕτη κατ' Ἄργος βασιλικὸν τέξει γένος.

You will give birth to a child named after the begetting of Zeus, black Epaphus, who shall harvest as much land as is washed by the broad-flowing Nile. The fifth generation from him, of fifty children of female kind, shall come again to Argos against their will, fleeing kindred marriage to cousins. The latter, excited in their minds, hawks not far behind doves, shall arrive hunting marriages not to be hunted, since a god will grudge them their bodies. Pelasgia will receive < > > subdued by female warlike killer spirit and nocturnal vigilant daring; for each woman will deprive each man of his life, immersing a double-edged sword in their throats. Such may the Cyprian come upon my enemies! Desire for children will enchant one,⁷⁴ so as not to kill her bedfellow, and she will take the edge off her mind; she will choose the former of twain, to be called unvalourous rather than bloodthirsty. She will give birth to royal offspring for Argos.

Unlike the Roman poets, Prometheus expresses no moral outrage with regard to the act of the Danaids. As in the *Suppliant maidens*, they are likened to doves pursued by hawks, which prepares for seeing the murder as an act of self-defence.⁷⁵ The wedding-night slaughter is presented as a gruesome event, attributable to a ferociousness in the minds of the girls, but not as an abominable crime. Prometheus emphasises that this violent end would be suitable for his own enemies, too, the Aegyptiads by this remark being portrayed as the legitimate enemies of the Danaids. As we shall see, in the context of the Danaid trilogy, this may be the key to a justification of the wedding-night slaughter: a scenario in which the men remain legitimate foes, rather than bridegrooms with a rightful claim. Prometheus says that the Aegyptiads will pursue a marriage that a god

74 Or: “desire [sc. for her husband] will enchant one of the children [i.e., ‘girls’]”, which enjoys greater consensus (e.g., Nardiello 2018, 168 n. 116; Sommerstein 2019, 8; MCL 14–15). But the Danaids were referred to as “women” only three verses before (862), which makes their sudden identity as παῖδες, “children”, somewhat inapposite. The initial μίαν, “one”, in fact seems to recall γυνή, “woman”, in the same metrical position in that verse, and παιδων ἵμερος, “desire for children”, is immediately taken up by Hypermestra’s generation of royal offspring in 869. It is also paralleled in Mimn. fr. 2.13–14 W ἄλλος δ’ αὖ παιδων ἐπιδευεται, ὧν τε μάλιστα | ἱμείρων κατὰ γῆς ἔρχεται εἰς Αἴδην. For the objective, possessive and comparative genitive of nouns before caesura and with headword(s) following in this position of the trimeter, cf. PV 47, 257, 378, 453, 841, 913, 922, 966, 1026. The high frequency arguably indicates a stylistic preference. Out of these examples, 453 presents a fair parallel with verse-initial subject not construed with following genitive: μύρμηκες ἀντρων ἐν μυχοῖς ἀνηλοῖς.

75 Aesch. *Supp.* 62, 223–26.

denies them, presumably Aphrodite, as hinted in 864, or Zeus. The act of the Danaids on the other hand is described with basically positive attributes: Ἄρης, “Ares” or “warlike spirit”, and θράσος, “daring”, often a good thing in tragedy.⁷⁶ Of the adjectives θηλυκτόνος, “female killer”, and μαιφόνος, “bloodthirsty”, the former is purely descriptive, not judgemental, and the latter is a standard epithet of Ares in the *Iliad*, used here as a contrast to ἀναλκις, “unvalourous”, to describe an accusation to be expected (κλύειν) but which is not necessarily founded. The accusation of insufficient valour on the other hand is levelled at Hypermestra, who spares Lynceus. Nonetheless, she becomes the ancestral mother of a line of kings, and of Heracles.⁷⁷ Hypermestra is apparently not in the wrong here, but if her sisters were, one would have expected this to be expressed, and strongly condemned, by the virtuous Titan. Evidence suggests that not only the Romans but already some Greek works of the later fifth century may have taken a judgemental and depreciative stance with regard to the Danaids.⁷⁸ But if Prometheus is considered to be a fair judge and the general tone of the *Suppliant maidens* correctly interpreted as predominantly sympathetic towards Danaus and his daughters, it appears as if for Aeschylus, both actions are to be justified, the slaying, despite being a horrifying act of pollution, and the sparing. Prometheus strengthens the intuition already exhibited by Hermann, that Aeschylus in the Danaid trilogy wanted to work out a reconciliatory outcome, saving the entire Danaid family, as well as one of the Aegyptiads, from condemnation.⁷⁹ This would relate the outcome to the *Oresteia*, where Orestes is acquitted for his horrifying matricide, and the Erinyes on the other hand, while losing the right to pursue him, are given new honours in return.

Intuition and circumstantial evidence compel us to search for a legal justification of the scenario. Albeit no less speculative than other theories of reconstruction, there is one viable path with regard to this problem that has not been explored before, unsurprisingly perhaps, as it seems not to be hinted at in any of the extant sources for the myth. But there is one thing that would make the marriage illegitimate, and hence the murders justifiable according to Classical Greek legal standards, and that is if it takes place not only against the secret will, but also without the express permission of the father. The consent of the father, giving his ἐγγύη, “pledge”, is the crucial point, not whether the suitors are nice or loathsome, Egyptian or Greek.⁸⁰ If the invading Egyptians defeat Argos and let

76 Cf. *ibid.* 505, 955; and for Ἄρης, 749.

77 [Aesch.] *PV* 872–73.

78 Cf. Eur. *Or.* 872–73; fr. 846 K; and Isoc. *Hel. enc.* 68, *Panath.* 80, who considers Danaus an invading barbarian. This view is perhaps not unlikely to have been advanced also by Theodectes, the disciple of Isocrates, in the tragedy *Lynceus*, where Danaus appears to have been killed in the finale either by the protagonist or by polis justice (Theodect. fr. 3a S ap. Arist. *Poet.* 1455b, 1452a; cf. Beriotto 2016, 69–77). See further below, n. 114.

79 Cf. above n. 12.

80 Harrison 1968, 3–9; MacDowell 1978, 86.

Danaus live, his consent as part of a peace agreement remains consent. A *reservatio mentalis* will not exculpate him and his daughters. The often endorsed scenario that has Danaus taking over as king of the Argives after the death of Pelasgus, and making a peace settlement with the Egyptians through promising them his daughters, results in the severe dilemma here described.⁸¹ Such a scenario is indeed narrated or implied in some mythographical sources from the Roman era, but it is dissonant with the content and tenor of the *Suppliant maidens*, which is also the case with many other details of these late versions, wherefore they need not be relevant for the reconstruction of the trilogy.⁸² The patriotic imperative should not be ignored in this endeavour. To the Athenian audience of the 460s, Argos, representing not the city state of the Periclean age, but all of Greece, surrendering to or making a peace settlement with Egyptian invaders on the terms of the latter, will be an unpleasant scenario. It will not be made more palatable by having the Greek losers illegally and dishonourably breaking the settlement, violating the *σπονδαί*. There are hints in the *Suppliant maidens* of a coming war, and also that war means suffering (which is true in Antiquity for all sides participating), but no passage in the drama hints that the Argives are going to lose the war.⁸³ Certainly the audience would prefer the Greeks to win the war against “the despoilers of gods”, as they did in the recent paradigm, the Persian invasion.⁸⁴ This, an eventual Greek victory on the battlefield, is what may be hinted at in some chauvinistic sentences on the strength of Greeks in comparison with barbarians found in the last quarter of the *Suppliant maidens*.⁸⁵

A way to achieve this desirable outcome, an honourable victory for the Greeks and a legal justification of the notorious wedding night slaughter, suggests itself if the Danaids are removed by force from the guardianship of their father. The force need not be excessive. Pelasgus or, better, a less conscientious ruler, for instance his brother, son, or nephew, having taken over the rule after his death, might decide that the girls are not worth a war, and invite the Aegyptiads to marry them against the will of their father. Tradition has conveniently preserved the name Gelanor as an alternative to Pelasgus as king of Argos before Danaus.⁸⁶ Having killed Pelasgus and taken power, this man may be the individual villain of the drama of the *Aegyptii*. The scenario of the girls taken captive would make some sense of the seemingly irrelevant talk about which quarters they should use during their stay in Argos, which is elaborated upon towards the end of the *Suppliant maidens*: the king’s private

81 E.g., FJW I 50–51; Bowen 2013, 31; Sommerstein 2010, 105–6; Sommerstein 2019, 17.

82 [Apollod.] *Bibl.* 2.15; Hygin. *Fab.* 168; Serv.Dan. ad *Aen.* 10.497.

83 Pace Bowen 2013, 27, citing 377, 442 and 1047–49.

84 See above, text for nn. 24–33.

85 Aesch. *Supp.* 760–61, 951–52.

86 Plut. *Pyrrh.* 32.10; [Apollod.] *Bibl.* 2.13; Paus. 2.16.1, 2.19.3–4.

ones in the palace, or the public ones.⁸⁷ If they choose or are assigned the former, the king will conveniently control them, and decide that in his house, as a king, he may assume guardianship. Danaus, a seemingly harmless old man, need not be imprisoned or killed, but he would be powerless, his rights as a father violated, which would make his situation similar to a Homeric model, Laërtes in the *Odyssey*.⁸⁸ The marriage being then illegal, the slaying of the Aegyptiads may be construed as, while gruesome, still in the end a legitimate defence of the chastity of the girls and of their father's ownership of their maidenhood. Here, too, the case of Odysseus slaying the unwelcome suitors of his wife may serve as a literary-canonical justification. The legal status may and logically should be reinforced by a situation where a battle is eventually fought between the Argives and the Egyptians, but one taking place after the wedding night carnage, and in which the Greeks win and repel the invaders, resulting in the slayings of the Aegyptiads being retroactively counted as casualties of war. Hypermestra, sparing her husband, whether or not with the marriage consummated, will be the one in need of defence.

The rights of the father is not an important theme in the *Suppliant maidens*.⁸⁹ Danaus once argues that a marriage "to an unwilling bride with an unwilling father-in-law" is a crime before the gods, which will be punished in Hades, but he does not insist on his own legal rights in this world, and one passage may indeed suggest that king Pelasgus assumes that the Aegyptiads have the right to marry the Danaids according to the laws of their homeland, the rights of the male next of kin overriding the rights of the father according to the endogamic traditions in Egypt.⁹⁰ This is not evidence that this theme was not problematized in the second play, though. Indeed, it would have had to be, in order to make the conflict comprehensible. That the legal issue is largely absent from the first play and the status of the claim of the Aegyptiads left in the open, may be because Aeschylus wanted to focus on the immediate and physical aspects of the drama to begin with, the pursuit and desperate situation, and the feelings and peculiar passive-aggressive *ēthos* of the Danaids, rather than have the potentially torrid question of rights and legal principles dominate the introduction.⁹¹ But a large number of complicated legal issues is at stake, and it is impossible to see how they could be left unresolved. The rights of the Aegyptiads and Danaus with regard to this marriage, the rights of the Danaids

87 Aesch. *Supp.* 957–63, 970–74, 1009–11. See Seaford 1990 on the symbolic power of the motif of the imprisonment of women in Greek tragedy.

88 Aeschylus produced a trilogy based on the *Odyssey* (see Radt 1985, 113–14; cf. Aesch. frs. 113a–115, 187, 216–220, 273–278 R), apparently similar in many respects to the Danaid trilogy. See Sommerstein 2010, 250–51 on the related problem of a chorus of villains that are to be slain in the second part of the trilogy, and the presumably reconciliatory and redemptive ending of the last.

89 See FJW I 35–36.

90 Aesch. *Supp.* 227–31, 387–91

91 Cf. Winnington-Ingram 1961, 143–44; FJW I 36.

to annul the marriage in such a horrifying way, and finally the rights of Hypermetra to opt out of the annulment and spare her husband, all have to be sorted out. An abundance of conflicts of legal principles have to be resolved in the second and third part of the trilogy.

As for the last mentioned one, the most important fragment left from the lost parts of the trilogy, attributed to the *Danaides* and put in the mouth of Aphrodite, looks like a defence speech resorting to the natural principles of love, sexuality and, most importantly, reproduction:⁹²

ἐρᾶι μὲν ἀγνὸς Οὐρανὸς τρῶσαι χθόνα,
ἔρωσ δὲ Γαῖαν λαμβάνει γάμου τυχεῖν·
ὄμβρος δ' ἀπ' εὐνάεντος Οὐρανοῦ πεσὼν
ἔκυσε Γαῖαν· ἡ δὲ τίκτεται βροτοῖς
μήλων τε βοσκὰς καὶ βίον Δημήτριον.
†δένδρων τισ ὥρα δ' ἔκ νοτίζοντος γάμου
τέλειός ἐστι· τῶν δ' ἐγὼ παραίτιος.

The sacred Sky desires to penetrate the land; desire for union overcomes Earth. The rain that falls from the flowing sky impregnates Earth; she gives birth to pasturage for cattle and Demeter's produce. †A season of treest is fulfilled by the wet union; for these things, I am responsible.

As most scholars have argued, this suits the defence of Hypermetra, who in later tradition is represented as imprisoned and tried for sparing her husband.⁹³ Divine intervention apparently saves her. As we shall see, if her husband Lynceus unlike his brothers has also been portrayed as a good man, this may be construed as an acceptable outcome.

As for the right of the father's next of kin to marry ἐπίκληροι, that is orphaned female heiresses without brothers, the Athenian law is well attested, if not clear in every detail.⁹⁴ Even if there is no obvious estate, the law is still relevant, all sisters becoming formally ἐπίκληροι at the death of Danaus, standing to inherit a share in the ship if nothing else. In the present case, Aegyptus, followed by his sons (on the assumption that there are no more interested brothers), as the male next of kin of Danaus, would have a claim according to the law of Athens with regard to the estate and appended heiresses if Danaus dies without male issue.⁹⁵ Aegyptus might surrender his own claim for that of one of his sons, as is the case suggested here. However, Danaus, while alive, might still theoretically produce an heir, or formally adopt one, and marry one of the

92 Aesch. fr. 44 R *ap.* Ath. 13.600b.

93 [Apollod.] *Bibl.* 2.21–22; *Ov. Her.* 14.3; Paus. 2.19.6; see Garvie 2006, 205–8.

94 Harrison 1968, 10–12, 132–38, 309–11.

95 On the case of several daughters, *ibid.* 134.

heiresses to him. The cases where Athenian marriages were dissolved after the death of the bride's father or brother due to the claim of the male next of kin to her inherited estate are complicated, but there is no reason to suppose that a legal marriage to an adopted heir could be annulled in this way.⁹⁶ Most importantly, it is clear that none of these hypothetical claims, apart from that of Lynceus, will ever come into force, as Danaus is still alive, and the conflict eventually will be resolved in the accustomed manner of tragedy.

But the Aegyptiads act as if they already have a claim. This may be as they consider Danaus to be so old as to make his producing of an heir an irrelevant theoretical formality without foundations in reality, or possibly, but rather awkward, that they claim the women as the duly won prize of a previously fought war.⁹⁷ But it may also be, as Friis Johansen and Whittle attractively argue, and as is perhaps suggested by 387–91, that Aeschylus represented the ancient Egyptian law as more strongly in favour of the male next of kin than the contemporary Athenian one, due to the notoriously strong endogamic traditions in Egypt.⁹⁸ There is no evidence that Egypt in the time of Aeschylus did have laws to give men the right to marry their next of kin regardless of the wish of the living father, but this is of no consequence, as the drama took place in very ancient times. Perhaps not accepting the “Egyptianized” regime of Aegyptus, then, Danaus and his daughters, having returned to the ancient motherland, could claim to be held accountable according to Greek, not Egyptian law. The right to this must also be the consequence of the Danaids finally being afforded status as μέτοικοι, “non-citizen residents”, and in particular of their being given legal assurances of protection against unwanted marriage.⁹⁹

Avoiding being too assertive with regard to the details of a speculative reconstruction, we will at least make the claim that there is nothing prohibiting Aeschylus from using a perceived violation of the rights of Danaus to justify the slaying of the Aegyptiads in legal terms, if we take for granted that the ancient law of Argos was represented as more or less identical with the law of Athens in his own time.¹⁰⁰ A useful result of such a turn of events would also be that Pelasgus or (better) the usurper, who performs the violation, will have to nullify the verdict of the people in order to bring about the marriage, and accordingly turns into an unpopular tyrant.¹⁰¹ This will awaken popular support for his opponent, Danaus, eventually making him into *de facto* leader of the state, a position for which his pretension has always been weak, resting solely

96 *Ibid.* 309–11.

97 Wilamowitz 1914, 16, 19; cf. Aesch. *Supp.* 741–42.

98 FJW I 36; cf. Sommerstein 2019, 387–91n.

99 Aesch. *Supp.* 609–14, 940–44; see FJW I 38.

100 Cf. Wilamowitz 1914, 13.

101 Aesch. *Supp.* 600–614. On the vices of the tragic tyrant, including “attacks on religion, perversion of ritual” (here the marriage ritual), see Seaford 1994, 232–34.

on his being the progeny of Zeus and Io many generations back.¹⁰² But if Danaus would be perceived as a popular leader removing a bad tyrant, and would command the Argive army to defeat of the invaders, his rightful place at the helm of the Ship of state will be proved. Plutarch preserves a version in which king Gelanor is removed by popular revolt (or “party strife”, στάσις) to be replaced by Danaus as king in Argos.¹⁰³ The bodyguards assigned to Danaus by the state of Argos in the *Suppliant maidens* are often interpreted as a premonition of his own tyranny, following the note of Aristotle on the paradigmatic *topos* of the taking of bodyguards as a sign of scheming for tyranny.¹⁰⁴ However, of the three examples mentioned by Aristotle, Dionysius of Syracuse was not yet born in Aeschylus’ time and it is highly doubtful if the (probably fictional) story of the bodyguards of Theagenes of Megara was known to him. And the one of the three Aristotelian tyrants that is relevant to Aeschylus, Peisistratus of Athens, may still have been seen as a predominantly positive figure, with whom Danaus might even be profitably compared as a foundational character.¹⁰⁵ Peisistratus was known to have become old in function.¹⁰⁶ As for Danaus, he is portrayed as an old and retired man in the *Suppliant maidens*, but we may observe that the favourable verdict of the Argives in the second half of the drama makes him feel young again, a feeling which returns later as he looks forward to practice the art of persuasive speech, and turns into something looking like an important topic appearing for a *third* time in a fragment of the *Danaides*.¹⁰⁷ The rejuvenation of men in the context of battle and strife is an attested literary topic, for instance in the old Paedagogus of the *Ion* of Euripides.¹⁰⁸

There is no direct evidence for this course of events, only occasional, disparate pieces fitting into a puzzle, the major reconstructed parts of which might have looked completely different. The suggestion is accordingly not put forward as a certain reconstruction, but as one hypothetical means that would have been

102 Cf. Garvie 2006, 199.

103 Plut. *Pyrrh.* 32.10; cf. Paus. 2.19.3. These versions are incompatible in several respects with the *Suppliant maidens*.

104 Aesch. *Supp.* 985–88; Arist. *Rh.* 1357b. See Sommerstein 2010, 105; Bakewell 2008, 304–7.

105 Isocrates bashes both Peisistratus and Danaus (*Panath.* 80, 148; *Hel. enc.* 68; cf. above n. 78). The account of Herodotus (1.59–64) is silly and full of relativistic and ambiguous morality, but in 1.59.6 he explicitly describes the rule of Peisistratus as just, competent, and conservative in its first period. This may have been the *communis opinio* in Athens until the rivalry with Sparta, the Peloponnesian war, and the unbearable oligarchic regimes that followed had distilled favourable opinion of democratic and conservative institutions into a general dislike of all domestic strongmen with new policies. Evidence for Peisistratus (as opposed to his sons) as a “good tyrant” is found also in Arist. *Ath. pol.* 14.3, 16.7 (“golden age”).

106 Thuc. 6.54.2. Incidentally, both Danaus and Peisistratus are anecdotally associated with the symbol of the *wolf*, with which Danaus also compares the Hellenic people in the *Suppliant maidens*: Aesch. *Supp.* 760; Plut. *Pyrrh.* 32.10; Paus. 2.19.3; *Suda* ss.vv. Λύκειον, Λυκόποδες.

107 Aesch. *Supp.* 606, 775; fr. 45 R *ap.* Hsch. κ 78 καθαίρομαι γῆρας, “I am cleansed of old age”.

108 Eur. *Ion* 1041–44; cf. *Heracl.* 702–3; Ar. *Lys.* 668–70; Tyrtaeus fr. 10.19–30 W.

available to Aeschylus to solve the legal and moral dilemmas arising through the necessity to combine the *Suppliant maidens* with the notorious later events of the myth. Legal justification aside, some moral problems also remain, in particular concerning the revenge of Lynceus.¹⁰⁹ If the trilogy is to achieve a finale in terms of reconciliation, with the Danaids surviving and marrying locals, Lynceus will have to forfeit avenging his brothers. Even if this is apparently the case in most extant versions of the myth, it remains a problem in the context of an ascending king of Argos in the finale of a tragedy. The problem is arguably lesser than that of the justification of the murder. Sommerstein has argued that the forfeit of revenge of the relatives of the suitors of Penelope is likely to have been the reconciliatory outcome of Aeschylus' *Odyssey* trilogy, with which we compared the present trilogy above.¹¹⁰ As already hinted, the fate of Klytaemnestra's Erinyes may also serve as comparison. The Furies forfeit revenge and are given official honours in Athens in return.¹¹¹ A similar trade could be offered to Lynceus, who becomes king of Argos after the death of Danaus in battle. As in the case of the *Oresteia*, such an arrangement is feasible with the presence of a god on stage. Having acquitted Hypermestra, the god balances her judgement by pronouncing that Lynceus will not have the right to take physical revenge on the Danaids but will receive a weregild: the kingdom of Argos.

All of this will hardly be possible unless Aegyptus and Danaus are both removed, for instance, like Eteocles and Polynices in the *Seven against Thebes*, killing each other in battle outside the city.¹¹² This would remove the problem of the living Aegyptus still having a legal claim on Hypermestra, and lead to Lynceus receiving the legal right to marry her according to the law of Athens. In the case of Danaus, this outcome may perhaps find some support in the much debated scholium, which states that the marriage of the Danaids and Aegyptiads is illegal διὰ τὸ μὴ θανατωθῆναι τὸν πατέρα.¹¹³ This certainly means "because the father has not been killed", rather than states a purpose, "because the father must not be killed", referring to the mythical oracle which some, and prominently Sommerstein, have argued played a role in the trilogy.¹¹⁴ Still, the verb θανατωθῆναι

109 See Garvie 2006, 206–7.

110 Sommerstein 2010, 251–52. See above, n. 88.

111 Aesch. *Eum.* 881–1047.

112 Aesch. *Sept.* 805–11. On the possible arrival of Aegyptus in Argos, see Garvie 2006, 209. Aegyptus is not present on the ship with his sons in the *Suppliant maidens* (see Sommerstein 2019, 7), but they have also not brought an armada, even if several ships and an ἐπικουρία, "auxiliary force", are mentioned (721). A fleet with an army will have to be dispatched from Egypt in answer to the diplomatic snub by Pelasgus (950), and it will be suitable for Aegyptus to command it in person.

113 Schol. in Aesch. *Supp.* 37.

114 Sommerstein 2019, 16 n. 69, Sommerstein 2020, 155 now agrees with Garvie 2006, xviii–xix, that the scholium must be read this way, but still promotes the oracle as a not unlikely feature of the trilogy. The oracle, of which there is no hint in the *Suppliant maidens*, but which is known from late sources, stated that Danaus incurred a risk by marrying his daughters to their cousins (schol. Eur. *Or.* 872) or would be killed either by a son of Aegyptus (schol. Aesch. *PV* 853; schol.

curiously refers to a violent death. One possible explanation is that the scholiast knew that Danaus is killed in the end, and that the rights of Lynceus thereby will come into force. We might thus hypothetically identify several dramatic purposes for the conception of Danaus as an old man, which seems unique to Aeschylus: first to make room for the more active role of the Danaids in the first play; secondly to make his situation as disenfranchised father in the second play less dishonourable and more realistic (the tyrant would have had to kill a younger man, perceived as more able); and finally to make his death in battle not a grievous but an honourable and for an old man indeed enviable outcome.

With the rights of Lynceus in force, the honourable death of Danaus also helps produce a rationale, if the Aegyptiads are really unacceptable suitors, for Hypermestra and Lynceus marrying. The natural principles of love, sexuality and reproduction, argued by Aphrodite, will not be enough argument to justify this if a war has been fought on account of the Danaids against the invading army from Egypt, as becomes unavoidable after the slaying of the Aegyptiads. But if both Danaus and Aegyptus die in the war, the marriage will become Lynceus' legal right according to Athenian law. As for a moral justification, the obvious solution, which also to some degree eases the forfeit of revenge, is that the other Aegyptiads will be shown on stage to be thoroughly unsuitable due to their lack of piety and respect for the Greek gods, as we have argued is hinted in the *Suppliants maidens*, whereas Lynceus may be portrayed as the positive exception, coming into conflict with his brothers for this reason. Unlike his brothers, Lynceus might, like the Danaids themselves, have retained proper awe and respect for the Olympian gods.

One of these gods appearing on stage will sort the matter out. We have reason to expect a *deus ex machina*-related resolution in the finale, in which divine authority sanctions Aeschylus' chosen solution of the legal and moral problems presented by the myth. We know that Aphrodite appears and speaks in the *Danaides*, and despite the multitude of deities mentioned by Pausanias and others as active in the mythological scenario, there is hardly room for more than one theophany, whether we are restricted to three actors, or, as is probable,

Hom. *Il.* 1.42; Lactant. *ad Stat. Theb.* 6.290–91) or by any son-in-law (Lactant. *ad Stat. Theb.* 2.222). To my speculative intuition, this has the flavour of a post-Sophoclean innovation by someone who wanted to stage Danaus as a flawed tragic antihero or villain in the style of Oedipus, Jason or the Sophoclean Odysseus, perhaps with xenophobic undertones (cf. Eur. *Or.* 872–73; Isoc. *Panath.* 80, *Hel. enc.* 68; Theodect. fr. 3a S *ap.* Arist. *Poet.* 1455b, 1452a). However that may be, and while there is no evidence for the myth having been the central theme of a drama by Euripides (see Beriotto 2016, 39–41), the style implied by the oracle is not in harmony with the characterization of Danaus in the *Suppliant maidens*, nor with the known authorial tendencies of Aeschylus. Already the idea that Danaus, as an old man, would value his own life above the prospect of progeny for his daughters, is very awkward. See further Kyriakou 2011, 65–74; and also Beriotto 2016, 48–52, who argues that the oracle is likely to have been a part of the archaic literary tradition, against which Aeschylus introduced significant innovation.

two, as in the *Suppliant maidens*. It is also unnecessary to bring Athena, Artemis or any other god than Aphrodite on stage, since she as the daughter of Zeus, according to the Homeric genealogy, could speak on his behalf. Arguably she has special prerogative to do so in this case, as the entire situation arose from Zeus's superficially submitting to her powers (albeit with a plan and a righteous purpose). Aphrodite accepts the right of the Danaids to defend themselves against the enforcement of an illegal and unwanted γάμος, but on the other hand insists that they should marry the men that are now eligible, the Argives.

If legally justified according to the suggested scenario, the Danaids still commit an act of pollution, which probably has to be expiated through ritual purification.¹¹⁵ Apart from that, they are shown in the *Suppliant maidens* as not faultless in their character and behaviour.¹¹⁶ In a quasi-trial of Hypermestra overseen by Aphrodite in the finale of the last play, resulting in her acquittal and queenhood, the faults of the Danaids might be highlighted and corrected, the theme having previously in the play been elaborated upon in dialogue between the chorus and Hypermestra and/or representatives of the state of Argos. Apart from their questionable attitude towards men and marriage, some of the things they say and do in the trilogy, including the murder, however legally justified, would have been provocative to an Athenian audience, and signs both of improper and unfeminine eccentricity and, perhaps, foreign culture. But the suitable "punishment" is that they must after all, and hopefully in the end not unwillingly, marry.

Motivation of the actors

Thus far we have advanced a speculative theory of legal and moral justification of the known actions and events, according to the values prominent in Aeschylus' Athens. A related but arguably lesser problem is that of motivation. Why, in the first place, will Danaus not accept this perfectly reasonable, soon to be legally enforceable marriage? That his daughters are reluctant to marry their cousins does not constitute a great mystery, all things considered, but which are their explicitly expressed objections and, while attractive to a modern audience, why is the opinion of the women even a topic, considering the normal priorities of ancient Greek society? Why, on the other hand, less explored by scholars, do the Aegyptiads want the marriage so much, as there is apparently no substantial estate involved, and if there was, Danaus has forfeited it through his exile? Did he bring with him an abundance of gold and treasure on the ship? Are the young men simply very much in love, driven not by economic considerations but by

115 [Apollod.] *Bibl.* 2.22.

116 Cf. FJW I 38–39.

Eros (as perhaps hinted by the Danaids and also by Prometheus)?¹¹⁷ Or is the endogamic principle so important to the Egyptianized noblemen, that they have to marry within the family at all cost; anything else would weaken the bloodline?

It is not certain that the problem of motivation was explored in detail in the trilogy. For the audience it would not have been as important as defining good and bad and justifying the exceptional acts of the Danaids and Hypermestra. In any case, mythical tradition said that the Aegyptiads pursued this marriage, and that the Danaids tried to escape it. As for taking the female point of view into account, this may be abnormal in the socio-political context of Athens in the Classical era, but it is not so in the Greek drama. The myth does offer the young women as primary agents of the narrative, eventually to become manslayers. Dramatical considerations plainly make their attitude towards the marriage a central, unavoidable topic. If the Aegyptiads, as we suspect, in the second play were shown to be as the Danaids describe them in the first, villains without respect for the Greek gods, the rationale or motivation for the rejection of marriage need not be made more explicit than it already has been.

On the other hand, as the Danaids express themselves strongly on the subject, a much debated question has been whether the girls are, or think that they are, inimical to the very idea of marriage and men, or only to their present suitors.¹¹⁸ The general tone of their statements in the *Suppliant maidens* may hint at the former attitude, in which case this is an aspect of motivation that might be important, if perhaps only as a secondary motif, made more prominent in the last play of the trilogy, which bears their name. Wilamowitz adduced four, and Garvie ten examples from the *Suppliant maidens* in support of the notion that the Danaids consider themselves intrinsically averse to any union with men.¹¹⁹ While none of them in itself constitutes incontrovertible proof, as Friis Johansen and Whittle have scrupulously demonstrated,¹²⁰ their combined strength, the repeated tirades against “men” and “marriage”, together with other features like the final song of the drama, containing a dialogue in which Argive men and/or handmaidens argue against the stubbornness of the Danaids, Aphrodite’s warm defence of the principles of love and reproduction in the *Danaides*, and the presumed acquittal and queenhood of Hypermestra marrying Lynceus, all suggest that the passionate refusal of the Danaids, while perhaps being, like the chastity of Hippolytus, partly heroic and a source of valour, might at the same time be a *hamartia* to be corrected. Still, upon scrutiny their attitude may turn out to be no more profound than a mistaken generalization of their bad experiences with their cousins. In contrast to the *Hippolytus*, the intervention of Aphrodite will be benign, and the correction will occur not through death,

117 Aesch. *Supp.* 109–11; [Aesch.] *PV.* 856.

118 See now Nardiello 2018, 127–84, for a comprehensive treatment.

119 Wilamowitz 1914, 15; Garvie 2006, 221.

120 FJW I 31–33.

but through the reconciliatory outcome of an eventual marriage to proper bridegrooms, including an enlightened acceptance of the regular fate of women.¹²¹

Hypothetical reconstructions

In the following are sketches of central scenes which according to the suggested scenario might have appeared in the second and third part of the trilogy. The details should not be taken more seriously than as aids for the imagination. The concrete evidence for this scenario is only indirect, lying in the fact that it would solve the dilemma of the culpability of the Danaids and explain the Argive acceptance of the kingship of Danaus and later Lynceus in a manner that harmonizes with the genre and the tendencies of the author and presumed expectations of a contemporary audience. The solution may be too good in the eyes of later tradition, as the Danaids are often depicted as both criminals and as punished in Hell.¹²² This is not a major objection, though; the particularities of individual works of art need not be followed by the major tradition, and there is little evidence for the later plays in this trilogy having had any impact at all on the literary tradition.¹²³ The second play may actually have been lost at a very early stage.¹²⁴

The reconstructions resort to the use of divided or supplementary choruses in the second play, the *Aegyptii*, which is not strictly necessary to reconstruct a plot in accordance with the argument presented here, but arguably justified by the use of at least one such chorus in the *Supplikes*, and by the peculiar character of the dramatic fable, which has the collective agent of the Danaids as protagonist, and a group of men, the Aegyptiads, as their main adversary. In the reconstruction of the lost plays have been included all fragments explicitly in Antiquity assigned to the trilogy that may be construed as having bearing on the plot, as well as one that has been conjecturally attributed to the *Aegyptii* by modern scholarship.¹²⁵

Aegyptii

Scene: Royal palace courtyard. *People:* Danaus, Gelanor, Lynceus, Leader of Bodyguard. *Chorus:* Divided between Aegyptiads and Danaids.

121 Cf. Seaford 2012, 306–7.

122 Cf. above, n. 71.

123 FJW I 44; see also Garvie in Beriotto 2016, vi; Beriotto 2016, 65–95.

124 Unless Aesch. fr. 451h R is really from this play, which is of course highly uncertain: see below, text for nn. 125–126.

125 Aesch. fr. 451h R (Cunningham 1953).

Prologue by Gelanor, the nephew of Pelasgus, presenting himself as the new king, acting in the interest of the Argive state. Enter Danaus, dialogue commences. The following becomes clear. Aegyptus has arrived in Argos with an army, having set up camp by the seashore, after having destroyed the sanctuary. Gelanor has taken power in the city, and Pelasgus is dead, probably or certainly killed by Gelanor. Gelanor has ceded to the demands of the Aegyptiads and invited them to marry their cousins in the evening. He controls the Danaids, who are kept in the palace, whereas the sons of Aegyptus are lodged, against the will of the people, in the public quarters. Danaus is free to go as he pleases, being considered a harmless old man by Gelanor, who also does not want to challenge public opinion too much. The dialogue demonstrates the villainous character of Gelanor, a young and presumptuous man, who mocks Danaus for his old age and helplessness.

Exit Gelanor. Enter a chorus of Danaids. They sing a dirge over Pelasgus and praise his hospitality.¹²⁶ A dialogue with Danaus commences, in which they express fear and loathing, with veiled references to a desperate way out. Enter a chorus of Aegyptiads, and the Danaids perhaps leave at the sight of them. The Aegyptiads give ample evidence of impiety and despicable character. Lynceus appears as a single character and tries to restrict their obscenities and ill behaviour, but he becomes angry with them. He pays proper respects to Danaus, his prospective father-in-law. Gelanor later joins the Aegyptiads in mocking Danaus, who makes it clear that this marriage is against the will of both him and his daughters and suggests that the tyrant instead man up and lead the Argive people to the sea shore to drive the intruders away. He is laughed out of court. We meet the leader of the bodyguard that was entrusted to Danaus, who is not happy with the new regime.¹²⁷ Hints and allusions, possibly in front of the Aegyptiad chorus, lead up to the final inevitable scene: the marriage. The Danaids enter again in marriage costume. Together with the Aegyptiads, and with Danaus and Gelanor present, they sing wedding songs full of dark and ominous undertones. Finally, all march out, the Aegyptiads and Danaids in one direction, towards the private quarters of the latter, and Danaus and Gelanor in the other.

Danaides

Scene: Royal palace courtyard. *People:* Danaus, The Leader of the Bodyguard, Hypermestra, Lynceus, Aphrodite. *Chorus:* Danaids (supplementary chorus of Argive soldiers).

126 Aesch. fr. 451h R.

127 Cf. Aesch. *Supp.* 985–88.

Prologue by Danaus, armed, outside the palace. It is still night. He talks about pacified bridegrooms and girls and boys singing.¹²⁸ Enter the Danaids with bloody daggers. Dialogue clarifies the situation. Danaus has slain Gelanor (with a sword furnished by his ally, the leader of the bodyguard), and his daughters have slain their bridegrooms with daggers somehow furnished by Danaus. Relief, but the horror of blood and pollution, and the anticipation of war.

Enter the leader of Danaus' bodyguard, perhaps with a silent retinue. The treason of Gelanor is made manifest, and the justice of Danaus in slaying him. Danaus is now *de facto* leader of the city. He is to lead the Argive army to the Egyptian camp, the leader of his bodyguard being second-in-command. Danaus is shorn of old age.¹²⁹ They leave as the sun rises.

Enter Hypermestra. She has let Lynceus live, but his whereabouts are unknown. Dialogue between the coryphaeus and Hypermestra commences, both horrified by the action of the other.¹³⁰ The Danaids sing of the horrors of love and marriage.

The leader of the bodyguard returns, perhaps with a silent retinue. Battle is won, with the Egyptian army slain or fleeing, but Danaus, slaying Aegyptus, became mortally wounded and is now dead. The crime of Hypermestra in sparing Lynceus becomes the topic. Dialogue commences between Hypermestra and the leader of the bodyguard. Hypermestra is considered guilty and is led out by the supplementary chorus and/or the leader of the bodyguard. The Danaids sing a dirge over of their father, and of the horrors of love and marriage.

Enter Aphrodite in the company of Lynceus. Dialogue commences with the coryphaeus or the leader of the bodyguard about legal and natural principles.¹³¹ Aphrodite speaks for Zeus. Hypermestra must be acquitted. Her marriage is made legitimate by the intercession of the gods, with Lynceus' rights as next of kin coming into force with Danaus slain. Lynceus is a good man, and is to become king after Danaus, on the condition that he accepts the slaying of his father and brothers without demanding further retribution. He is to settle in the land of his ancestral mother and fulfil the fate of the progeny of Io. The Danaids will not be punished, but must accept Aphrodite and marry local men, after the pollution has been cleansed by proper ritual. Children will be the result and the people will flourish.

Enter Hypermestra, perhaps followed by a supplementary chorus of Argives, now friendly. Reconciliatory dialogue commences, the Danaids sing with regret of the bloodshed and the loss of their father, but with cautious acceptance of marriage and procreation.¹³²

128 Aesch. fr. 43 R.

129 Aesch. fr. 45 R.

130 *P Oxy.* 5160

131 Aesch. fr. 44 R.

132 Cf. Eur. *Phoen.* 1060–66.

References

Abbreviations of ancient works, standard editions and standard reference literature follow *The Oxford Classical Dictionary*, 3rd ed., Oxford 1996.

Abresch, F. L., *Animadversionum ad Aeschylum liber tertius*. Zwolle: Simon Clement, 1763.

Allan, W., “Religious Syncretism: The New Gods of Greek Tragedy”. *Harvard Studies in Classical Philology* 102 (2004), 113–55.

Bakewell, G. W., “Aeschylus’ ‘Supplices’ 11–12: Danaus as Πεσσονομῶν”. *Classical Quarterly* 58 (2008), 303–7.

Beriotto, M. P., *Le Danaïdi: Storia di un mito nella letteratura greca*. Alessandria: Edizioni dell’Orso, 2016 (Hellenica: Testi e strumenti di letteratura greca antica, medievale e umanistica, 60).

Bernal, M., *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization*, I, *The Fabrication of Ancient Greece 1785–1985*. London: Vintage, 1991 (1st ed. London: Free Association, 1987).

Bowen, A. J. (ed.), *Aeschylus: Suppliant Women*. Oxford: Oxbow books, 2013 (Aris & Phillips).

Calame, C., *Greek Mythology: Poetics, Pragmatics and Fiction*. Transl. by J. Lloyd, Cambridge: Cambridge University Press, 2009 (source text: *Poétique des mythes dans la Grèce antique*, Paris: Hachette Livre, 2000).

Couch, H. N., “The Loathing of the Danaïds”. *Transactions of the American Philological Association* 63 (1932), liv–lv.

Cunningham, M. L., “A fragment of Aeschylus’ Aigyptioi? Oxyrhynchus Papyri XX, 2251”. *Rheinisches Museum für Philologie* 96 (1953), 223–31.

Dover, K., *Greek Popular Morality*. Oxford: Blackwell, 1974.

Finkelberg, M., *Greeks and Pre-Greeks: Aegean Prehistory and Greek Heroic Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

FJW = Friis Johansen & Whittle 1980.

Fraenkel, E., “Der Zeushymnos im Agamemnon des Aischylos”. *Philologus* 86 (1931), 1–17.

Friis Johansen, H., and Whittle, E. W. (eds.), *Aeschylus: The Suppliants*, I–III. Copenhagen: Gyldendalske boghandel/Nordisk forlag, 1980.

Garvie, A. F., *Aeschylus' Supplices: Play and Trilogy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.

____ *Aeschylus' Supplices: Play and Trilogy*. 2nd ed., Exeter: Bristol Phoenix Press, 2006.

____ (ed.), *Aeschylus: Persae*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

____ “Editing Aeschylus for a Modern Readership: Textual Criticism and Other Concerns”. In: S. E. Constantinidis (ed.), *The Reception of Aeschylus' Plays through Shifting Models and Frontiers*, Leiden: Brill, 2017 (Metaforms, 7), 23–50.

Golden, L., “Zeus the Protector and Zeus the Destroyer”. *Classical Philology* 57 (1962), 20–26.

Griffith, M. et al., “Discussion” [on Parker 2009]. In: Hernández 2009, 155–64.

Grube, G. M. A., “Zeus in Aeschylus”. *American Journal of Philology* 91 (1970), 43–51.

Hall, E., *Inventing the Barbarian*. Oxford: Clarendon Press, 1989.

Harrison, A. R. W., *The Law of Athens: The Family and Property*. Oxford: Clarendon Press, 1968.

Harsh, P. W., *A Handbook of Classical Drama*. Stanford: Stanford University Press, 1944.

Hermann, G., *De Aeschyli Danaidibus*. Diss., Leipzig 1820 (rep. in Hermann 1827, 319–36).

____, *Opuscula*, II. Leipzig: Gerhard Fleischer, 1827 (rep. Hildesheim: Georg Olms, 1970).

Hernández, A.-C. (ed.), *Eschyle à l'aube du théâtre occidental*. Geneva: Fondation Hardt, 2009 (Entretiens sur l'antiquité classique, 55).

K = Kannicht 2004.

Kannicht, R. (ed.), *Tragicorum Graecorum fragmenta*, V, *Euripides*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004.

Kirk, G. S., *The Iliad: A Commentary, I, Books 1–4*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

Kruse, C. (ed.), *Aeschylus: Griechisch und Deutsch, I, Ἰκέτιδες: Die Schutzflehenden*. Stralsund: C. Hingst, 1861.

Kyriakou, P., *The Past in Aeschylus and Sophocles*. Berlin: de Gruyter, 2011.

Lieven, A. von, “Translating gods, interpreting gods: On the mechanisms behind the *Interpretatio Graeca* of Egyptian gods”. In: I. Rutherford (ed.), *Graeco-Egyptian Interactions: Literature, Translation and Culture 500 BCE – 300 CE*, Oxford: Oxford University Press, 2016, 61–82.

Lloyd-Jones, H., *The Justice of Zeus*. Rev. ed., London: University of California Press, 1983.

____ “Zeus, Prometheus, and Greek Ethics”. *Harvard Studies in Classical Philology* 101 (2003), 49–72.

Lobel, E., “Aeschylus: Various plays (New Classical Fragments: 2245–55)”. *Oxyrhynchus Papyri* 20 (1952), 1–65.

Luppe, W., “Ein neues Danaiden-Fragment”. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 186 (2013), 76.

MacDowell, D. M., *The Law in Classical Athens*. London: Thames and Hudson, 1978.

MCL = Miralles, Citti & Lomiento 2019.

Meyer, E., *Forschungen zur alten Geschichte, I, Zur älteren griechischen Geschichte*. Halle: Max Niemeyer, 1892.

Miralles, C., Citti, V., & Lomiento, L. (eds.), *Eschilo: Supplici*. Rome: Bardi edizioni, 2019 (Accademia Nazionale dei Lincei, Supplementi al Bollettino dei Classici, 33).

Mitchell, L. G., “Greeks, Barbarians and Aeschylus’ ‘Suppliants’”. *Greece & Rome* 53 (2006), 205–823.

____, *Panhellenism and the Barbarian in Archaic and Classical Greece*. Swansea: The Classical Press of Wales, 2007.

Nardiello, G., *Richerche sulle Supplici de Eschilo*. Naples: Satura editrice, 2018.

Nathansky, A., “Des Aischylos’ Danais”. *Wiener Studien* 32 (1910), 7–37.

Nestle, W., “Die Religiosität des Aischylos”. In: H. Hommel (ed.), *Wege zu Aischylos, I, Zugang: Aspekte der Forschung: Nachleben*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974 (*Wege der Forschung*, 87), 251–64 (rep. of *Griechische Religiosität von Homer bis Pindar und Aischylos*, Berlin: de Gruyter, 1930, 117–32).

Parker, R., “Aeschylus’ gods: drama, cult, theology”. In: Hernández 2009, 127–54.

R = Radt 1985.

Radt, S. L. (ed.), *Tragicorum Graecorum fragmenta, III, Aeschylus*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1985.

Robertson, D. S., “The end of the *Supplices* trilogy of Aeschylus”. *Classical Review* 38 (1924), 51–53.

Rösler, W., “Der Schluß der „Hiketiden“ und die Danaiden-Trilogie des Aischylos”. *Rheinisches Museum für Philologie* 136 (1993), 1–22.

Rutherford, I., “Introduction: Interaction and translation between Greek literature and Egypt”. In: Id. (ed.), *Graeco-Egyptian Interactions: Literature, Translation and Culture 500 BCE – 300 CE*, Oxford: Oxford University Press, 2016, 1–39.

S = Snell 1986.

Sandin, P., *Aeschylus’ Supplices: Introduction and Commentary on vv. 1–523*. Diss., Gothenburg 2003 (ed. corr. Lund: Symmachus, 2005).

_____, “Δυσφημία: Greek speech transgression”. *Eirene* 54 (2018), 97–127.

Schlegel, A. W. von, *Ueber dramatische Kunst und Litteratur*, I. Heidelberg: Mohr und Zimmer, 1809.

Schmid, W., *Geschichte der griechischen Literatur*, T. 1, *Die klassische Periode der griechischen Literatur*, II, *Die griechische Literatur in der Zeit der attischen Hegemonie vor der Eingreifen der Sophistik*. Munich: Beck, 1934 (*Handbuch der Altertumswissenschaft*, 7.1.2).

Schütz, C. G., *In Aeschyli tragoedias quae supersunt ac deperditarum fragmenta commentarius*, III, *In Choephoras, Eumenides et Supplices*. Halle: Johann Jakob Gebauer, 1797.

Scullion, S., "Tragic Dates". *Classical Quarterly* 52 (2002), 81–101.

Se = Severyns 1963.

Seaford R. A. S., "The Tragic Wedding". *Journal of Hellenic Studies* 107 (1987), 106–30.

_____, "The Imprisonment of Women in Greek Tragedy". *Journal of Hellenic Studies* 110 (1990), 76–90.

_____, *Reciprocity and Ritual: Homer and Tragedy in the Developing City-State*. Oxford: Clarendon Press, 1994.

_____, *Cosmology and the Polis: The Social Construction of Space and Time in the Tragedies of Aeschylus*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

Severyns, A., *Recherches sur la Chrestomathie de Proclo, IV, La Vita Homeri et les sommaires du Cycle: texte et traduction*. Paris: Université de Liège, 1963 (Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 170).

Smelik, K. A. & Hemelrijk, E. A., "'Who knows not what monsters demented Egypt worships?' Opinions on Egyptian animal worship in Antiquity as part of the ancient conception of Egypt". *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt* 2.17.4 (1984), 1852–2000.

Snell, B. (ed.), *Tragicorum Graecorum fragmenta, I, Didascaliae traggicae, catalogi tragicorum et tragoediarum, testimonia et fragmenta tragicorum minorum*. Ed. corr., cur. R. Kannicht, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1986.

Sommerstein, A. H., "Notes on Aeschylus' *Suppliants*". *BICS* 24 (1977), 67–82.

_____, "The Beginning and the End of Aeschylus' Danaid Trilogy". In: B. Zimmermann (ed.), *Griechisch-römische Komödie und Tragödie*, I, Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1995 (Drama, 3), 111–34.

_____, *Aeschylean Tragedy*. 2nd ed., London: Duckworth, 2010 (rep. London: Bristol Classical Press, 2012; 1st ed. Bari: Le Rane, 1996).

_____ (ed.), *Aeschylus: Suppliants*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.

_____, "Revisiting the Danaid trilogy". In: A. A. Lamari, F. Montanari, & A. Novokhatko (eds.), *Fragmentation in Ancient Greek Drama*, Berlin: de Gruyter, 2020 (Trends in Classics – Supplementary Volumes, 84), 155–164.

- Taplin, O., *The Stagecraft of Aeschylus*. Oxford: Clarendon Press, 1977.
- Thomson, G., "The Suppliants of Aeschylus". *Eirene* 9 (1971), 25–30.
- _____, *Aeschylus and Athens*. 4th ed., London: Lawrence & Wishart, 1973.
- Tittler, A., "De Danaidum fabulae Aeschyli compositione dramatica". *Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft* 5 (1838), 951–1005.
- Turner, C., "Perverted supplication and other inversions in Aeschylus' Danaid trilogy". *Classical Journal* 97 (2001), 27–50.
- V = Voigt 1971.
- Voigt, E.-M. (ed.), *Sappho et Alcaeus: fragmenta*. Amsterdam: Athenaeum/Polak & Van Gennepe, 1971.
- Vürtheim, J. (ed.), *Aischylos' Schutzflehende*. Amsterdam: H. J. Paris, 1928.
- Weil, H. (ed.), *Aeschyli quae supersunt tragoediae*, II, fasc. 3, *Supplices*. Giessen: J. Ricker, 1866.
- Welcker, F. G., *Die Aeschylische Trilogie Prometheus*. Darmstadt: G. W. Leske, 1824.
- _____, "Des Aeschylus Schutzflehende, Aegypter und Danaiden". *Rheinisches Museum für Philologie* 4 (1846), 481–510 (rep. In: Id., *Kleine Schriften*, IV, Bonn: Eduard Weber, 1861, 100–127).
- West, M. L., *The Hesiodic Catalogue of Women*. Oxford: Clarendon Press, 1985.
- _____, *Studies in Aeschylus*. Stuttgart: Teubner, 1990 (Beiträge zur Altertumskunde, 1).
- Wilamowitz-Moellendorff, U. von, *Aischylos: Interpretationen*. Berlin: Weidmannsche, 1914.
- Winnington-Ingram, R. P., "The Danaid trilogy of Aeschylus". *Journal of Hellenic Studies* 61 (1961), 141–52 (rep. with added refs in Id., *Studies in Aeschylus*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983, 55–72).
- Zeitlin, F. I., *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature*. Chicago: University of Chicago Press, 1996

Dossiê Ésquilo/ Aeschylus/

El elenco social de *Suplicantes*
de Esquilo

The social cast of Aeschylus
Supplices

María del Pilar Fernández Deagustini
Universidad Nacional de La Plata, Argentina
E-mail: mfernandezdeagustini@fahce.unlp.edu.ar

Resumen

El objetivo de este artículo es demostrar que el análisis de las “funciones actoriales” (Ubersfeld, 1977, trad. 1989) permite aprehender la economía y versatilidad con las que ha sido compuesto el elenco social de *Suplicantes* de Esquilo, considerando las duras críticas que ha padecido el diseño de los personajes de esta tragedia. Sostenemos que estos juicios se han originado en una mirada hacia el personaje cargada de un pasado mistificante, razón por la que se le ha adjudicado la abrumadora tarea de ser la unidad básica del teatro. La noción semiótica de “actor” a la que echamos mano, al no estar reservada con exclusividad al ámbito teatral y ser unidad de análisis de cualquier relato, permite que corramos el parámetro: del crédito a la composición de individualidades hacia la percepción de la composición de comunidades.

Palabras clave: *Suplicantes*, Esquilo, Función actorial, Elenco, Sociedad

Abstract

The objective of this article is to demonstrate that the analysis of “actorial functions” (Ubersfeld, 1977, trans. 1989) allows us to apprehend the economy and versatility with which the social cast of Aeschylus’ Supplices has been composed, considering the harsh criticisms that the character design of this tragedy has suffered. We argue that these judgments have originated in a look at the character loaded with a mystifying past, which is why he has been assigned the overwhelming task of being the basic unit of the theater. The semiotic notion of “actor” that we use, as it is not exclusively reserved for the theatrical field and is the unit of analysis of any story, allows us to run the parameter: from the credit to the composition of individualities to the perception of the composition of communities.

Keywords: Supplices, Aeschylus, “Actorial function”, Cast, Society

Uno de los problemas interpretativos más importantes que presenta el drama clásico ateniense es la naturaleza de la relación que guarda con su realidad social contemporánea. Esta relación ha sido examinada y reformulada por los académicos a partir de múltiples modelos teóricos: el estructuralismo de influencia marxista, los enfoques antropológico-rituales, la contextualización de los intereses y contenidos del teatro dentro de las tendencias intelectuales y culturales del período clásico o lecturas más específicamente arqueológicas e historicistas. La enumeración de perspectivas sería, evidentemente, interminable. No es ninguna novedad, entonces, afirmar que ningún modelo o teoría cuenta con las herramientas suficientes para comprender por completo el complejo estatus de los textos dramáticos antiguos como documentos sociales. El proyecto constituido por este artículo es, sencillamente, proponer una perspectiva más, no excluyente, para enriquecer nuestra comprensión de la interfaz entre la sociedad clásica ateniense y sus funciones teatrales al observar desde la perspectiva semiótica las interacciones entre el mundo y el texto dramático (Ubersfeld, 1977 trad. 1989), específicamente en cuanto a la articulación y jerarquización de los “personajes”.

Nuestro objetivo es demostrar que, a partir de la determinación de las “funciones actoriales” (Ubersfeld, 1989: 77-84) de los personajes que componen la estructura social representada en *Suplicantes* de Esquilo, los fenómenos potencialmente manifestados en el contexto ficcional del escenario y los fenómenos en el contexto sociohistórico que produjeron ese escenario se muestran comprometidos en un proceso de fertilización mutua. El análisis semiótico permite arrojar luz no solo sobre ciertas significaciones del orden de lo ideológico enraizadas en las coordenadas específicas de producción que se habrían puesto en juego en la puesta en escena sino, más precisamente, sobre los conflictos, determinando en el texto teatral (el único insumo con el que contamos) los núcleos de las problemáticas sociales planteadas. Este tipo de investigación, por simple, ingenua y ya tradicional que parezca (la obra de Ubersfeld cuenta con casi cinco décadas), puede permitir, en el campo del teatro griego clásico, no solo delimitar el punto donde se articulan estructuras textuales e historia, sino también poner la lupa sobre la habilidad compositiva

del dramaturgo, específicamente sobre su destreza para llevar a escena varios tópicos polémicos vigentes en su época con una nómina sumamente acotada de intérpretes, primero y, consecuentemente, de personajes.

Introducción

La vida en la Atenas clásica informó cada detalle de las acciones escénicas que representó en su teatro, pero esas ficciones dramáticas informaron a su vez la forma en que se conducía la vida ateniense. Por ello, el drama tiene el estatus de un instrumento conceptual único, de un tipo especial de práctica social. Fue en el teatro donde los atenienses clásicos encontraron muchos de los roles según los cuales vivían aunque, como señala Hall (2006: 34), no existe una palabra griega antigua que traduzca con precisión este término. En *The Theatrical cast of Athens. Interactions between Ancient Greek Drama and Society*, la autora estudia las interacciones entre la realidad ateniense y el elenco teatral –the *dramatis personae*–. Su hipótesis subyacente es que representar roles de género o étnicos es un proceso en el que lo histriónico, lo placentero y lo ficticio se transforma en lo ideológico y socialmente convincente (2006: 19).¹ Desde nuestro punto de vista, Hall señaló una vía de exégesis sumamente rica, que puso en el foco de análisis el complejo y problemático vínculo entre los roles representados en escena y su contraparte y diálogo con la realidad histórica contemporánea. No obstante, su objetivo fue concentrarse en el rol individual (2006: 14), más precisamente, en un tipo de individuo con una apariencia particular, nombre y un conjunto de conductas esperables: un “rol social” (2006: 31).

Sin embargo, el trabajo del dramaturgo no es gestar el diseño de un único personaje, sino el de una red de vínculos sociales, porque cada papel, en términos prácticos, debe ser jugable en relación con los otros, a la manera de un rompezabezas en el que cada acción individual tiene una contraparte, una reacción ajena, que permite medir el impacto colectivo de ciertos sucesos en una comunidad ficcional dada. Se trata, entonces, del trazado de un *elenco* social en el cual, más que poner la atención en el individuo, debe pensarse en captar el comportamiento visible de cada uno de los sujetos representados dentro de la comunidad. Se trata, sin más, de relaciones sociales llevadas a la escena.

Tal como expone Ubersfeld (1989: 88), en la medida en que el texto teatral es esencialmente no lineal sino tabular, el personaje es un elemento decisivo de la verticalidad del texto, porque permite unificar la dispersión de los signos simultáneos. El personaje representa así, en el espacio textual, el punto de

1 La traducción personal es sobre la siguiente cita en lengua original: “acting out gendered or ethnically inflected roles is a process in which the histrionic, pleasurable and fictional is transformed into the ideologically and socially cogent” (Hall, 2006: 34).

cruce, más exactamente, de incidencia del paradigma sobre el sintagma. De este modo, si bien el personaje es el sujeto de la enunciación, es también producto de una combinación compleja agrupada en torno a un nombre propio. Tomaremos esta noción de personaje procurando ver cómo funciona en el interior del texto teatral de *Suplicantes* de Esquilo y en qué medida ordena la relación texto-representación, iluminando las construcciones de sentido y señalando la coherencia de su diseño compositivo, acotado, como sabemos, a una cantidad limitada de recursos humanos, dos actores además del coro, que, aunque tenían la posibilidad de mudar de personaje, estaban restringidos en sus posibilidades de encuentro en el escenario.

Nuestro presupuesto de partida es, entonces, que en el texto teatral existen matices de “representatividad”, es decir, que un texto de teatro puede ser analizado con unos instrumentos (relativamente) específicos que logren poner de relieve los núcleos de conflicto del texto. En este caso, nos concentraremos en la observación de uno de esos instrumentos propuestos por Ubersfeld dentro del modelo actancial que toma de Greimas: la “función actuarial” (Ubersfeld, 1989: 77-84).

Según su definición semiótica, el “actor”, como el “personaje” forma parte de la estructura de superficie textual. No obstante, entre sus semas no está la individualidad, que es exclusiva del personaje. El “actor” es un elemento abstracto que permite ver las relaciones entre los personajes, caracterizado por un funcionamiento idéntico (varios personajes pueden ser un solo actor), pero animado (una “unidad antropomófica”). El actor se define por un proceso que le pertenece y por un cierto número de rasgos de funcionamiento binario, constituyendo un “paquete de elementos diferenciales”. Así, pues, los actores forman parte de un cierto número de paradigmas. En definitiva, como “unidad” del relato, el actor es el punto donde se cruzan un determinado número de paradigmas y uno o varios sintagmas narrativos (su proceso).

Por lo tanto, el análisis de las “funciones actoriales” permite aprehender la economía y versatilidad con las que ha sido compuesto el elenco social de *Suplicantes* de Esquilo, sin perder de vista las duras críticas que, en la modernidad, ha padecido el diseño de los personajes de esta tragedia en particular. Consideramos que estos juicios se han originado en una mirada hacia el personaje cargada de un pasado mistificante, razón por la que se le ha adjudicado la abrumadora tarea de ser la unidad básica del teatro. La noción semiótica de “actor” a la que echamos mano, al no estar reservada con exclusividad al ámbito teatral y ser unidad de análisis de cualquier relato, permite que corramos el parámetro: del crédito a la composición de individualidades hacia la percepción de la composición de comunidades. Según afirma Rehm (1992: 9), precisamente, “characters operated more on an ethical than on a psychological level, their status depending on qualities that were socially recognized and sanctioned, not on peculiarities of individual behaviour or consciousness”. Sobre la base de este presupuesto, asumimos que, al menos

en función de las obras que conservamos, el teatro esquilero era más afín a confeccionar un laboratorio ficticio comunal -el mundo virtual creado por el teatro- que a delinear un único rol central con una individualidad elaborada que funcionara como sostén decisivo de la trama y el espectáculo.

El elenco de *Suplicantes* de Esquilo

En *Suplicantes*, no solo se ha subestimado y vituperado el inusual papel del coro como protagonista, sino que se ha menospreciado la composición del resto de los personajes.² Particularmente, Dánao y Pelasgo han sido objeto de numerosas críticas. El primero, en relación con sus escasas y aparentemente inútiles intervenciones discursivas en la trama, es decir, devaluado según un criterio meramente cuantitativo preocupado por medir exclusivamente el lenguaje verbal; el segundo, por no resultar equiparable a Etéocles o Agamenón,³ y, por lo tanto, juzgado desde la teoría comparatista y positivista, conforme los estudios decimonónicos que signaron las miradas actuales sobre el teatro griego clásico. Por otro lado, el heraldo de los Egipcios y los guardias argivos han quedado absolutamente relegados en el análisis. El heraldo, fundamentalmente por el infeliz estado del manuscrito en su escena correspondiente (vv. 825-953); los argivos, por los debates en cuanto a la dificultad para constatar la evidencia de su participación (vv. 1018-1073).⁴ Por lo tanto, resulta imprescindible demostrar que la composición del elenco de *Suplicantes*, considerada en su conjunto, no solo presenta absoluta coherencia con la propuesta dramática de la obra, sino que permite identificar los conflictos, determinando en el texto teatral el emplazamiento de las problemáticas sociales expuestas ante el público.

2 Por ejemplo, Robertson (1936: 104) señaló a comienzos del siglo XX: “*The Suppliants* is an unsatisfactory play for study in that it raises many questions without providing us with the means of answering them fully. Thus, while action and characterization are simple and even rudimentary, a problem is raised even here by inconsistencies which have been detected in the portrayal of the character of the suppliant maidens themselves.” La cita es paradigmática respecto de la subestimación de la obra a lo largo del siglo.

3 Por el contrario, las sabias palabras de Lloyd Jones (1983: 53) iluminan nuestra posición en la propuesta de este artículo: “What the ancients called ethos required that the characters in a work of literary art should be depicted as being the kind of people likely to perform the actions that the story gives them. The persons of Aeschylus have enough character to satisfy that requirement and no more. One factor in making it hard for us to see this has been the existence of three of them who strike us as having, in a sense, marked individuality.” El autor se refiere a la memorable composición de Clitemnestra, Agamenón y Etéocles. Lloyd Jones propone una mirada inversa sobre la existencia de estas creaciones maestras, entenderlas como excepciones, y no como regla: “It is by an accident that these three characters acquire individuality, an accident that may be called the beginning of character-study in European drama.”

4 No nos detendremos aquí a consignar el extenso debate que preocupó a la crítica en torno a la identidad de la segunda voz que interviene en la oda final de la obra. Como síntesis de estas posturas puede consultarse Fernández Deagustini (2010).

Sostenemos entonces que el protagonismo coral en esta tragedia no propone una simple primacía lírica, sino una estrategia integral, que implica un perfecto ensamble entre los “actores”, adecuado a conflictos enmarcados en tres tópicos sobresalientes en la trama: la súplica, el matrimonio y la identidad cultural.⁵ De esta manera, el diseño del elenco teatral resulta eficazmente adecuado, tanto a sus propios fines cívicos, en tanto práctica social, como a los fines del espectáculo trágico griego clásico.⁶

Como en toda tragedia griega, la permanencia del coro en escena crea el sentido de continuidad de la *performance*. Todo coro trágico transita a través de la *párodos* para instalarse definitivamente en la *orchéstra*, de donde, excepto en contadas excepciones, no se retira hasta el final de la obra. La tragedia *Suplicantes* de Esquilo cumple con esta premisa formal, pero la presencia de las Danaides significa mucho más que la continuidad de la *performance*, pues es la constante representación del *páthos*, que adquiere características inusitadas en este montaje. Esquilo ha compuesto una obra cuyo personaje principal es femenino, es decir, patético por naturaleza; el tono de su propuesta es preponderantemente lírico,⁷ y por lo tanto coherente con la idiosincrasia y función de las protagonistas; finalmente, la actividad escénica acentúa el mismo efecto, ya que las Danaides, personaje pero también coro, no solo padecen los vaivenes de su destino, sino que los representan ininterrumpidamente ante el espectador, que puede contemplar sus padecimientos, pensamientos y experiencias de comienzo a fin del espectáculo.

Como hemos podido demostrar en trabajos de investigación anteriores,⁸ la cuidadosa composición de las odas corales de la obra demuestra que el coro no está integrado por un mero grupo de coreutas, sino por las Danaides, un *personaje* colectivo que, en ningún momento de la trama, puede ser confundido

5 Crespo Güemes (2008) examina la frecuencia de ciertos ítems léxicos para demostrar cuáles son los temas más importantes de la obra. Entre los tópicos fundamentales, el autor destaca estos tres, aunque equipara su trascendencia con otros dos motivos que consideramos secundarios: “democracia y voto” y “familia y consanguinidad.”

6 La composición de los personajes también demuestra ser valiosa y variada desde el punto de vista técnico, tal como señala Garvie (2006b: 35): “Eschilo ricorre ad ogni possibile modalit  con cui un attore pu  interagire con un coro: rhesis seguita da *stasimon*, sticomitia, dialogo epirrematico. Ma io non riesco ad immaginare che nella tragedia dei primordi vi sia stato qualcosa di cos  complesso come la tecnica che si rivela nelle *Supplici*.” En cuanto a este punto, hemos propuesto la hipótesis sobre una resolución técnica importante: la identificación del público que propone el dramaturgo es con Pelasgo, y no con las protagonistas. Cfr. Fernández Deagustini (2018b).

7 Rhem (1992: 52): “Considering the non-verbal aspects of choral performance, we may contrast the emotional nature of movement and music/song with the rational, logic-bound control of speech, suggesting the traditional dichotomy of reason and passion, or any number of modern variations”.

8 Hemos analizado cada una de las cinco odas corales que componen *Suplicantes* de Esquilo, tal cual consta en Fernández Deagustini (2016b, 2017, 2018a, 2018c y un artículo *en prensa*).

con el coro de otra obra.⁹ Por este motivo, resulta conveniente identificar a las protagonistas a través del patronímico,¹⁰ que retiene en la mente del lector la entidad del coro como personaje y, fundamentalmente, su condición social, dado que, al ser identificadas como “hijas”, se alude a su naturaleza virginal, central para la composición de la trama de esta obra (Fernández Deagustini, 2020).

Indiscutiblemente, el protagonismo del coro distingue a *Suplicantes* del resto de las obras conservadas, tanto de Esquilo como de los otros dramaturgos griegos clásicos.¹¹ El mito representado es obviamente inusual en este sentido, dado que el agente principal no es un individuo, sino un grupo. Si las cincuenta hijas de Dánao debían aparecer en escena, solamente podían ser representadas por el coro. Sin embargo, también debe destacarse la composición de la totalidad de los *dramatis personae* que acompañan un protagonismo semejante, pues, como afirmamos en la introducción de este trabajo, toda obra se sustenta en una estructura de relaciones, en la composición de un elenco, no simplemente en la construcción de un rol central. Como afirma Rhem (1992: 52), “the development of a role is in the service of overall action of the drama and not and end in itself”.

Según la premisa anterior, el padecimiento incesante de las Danaides se encuentra íntimamente asociado a la secuencia de llegadas y regresos a escena de los distintos personajes, estableciendo un juego entre una constante, el protagonista colectivo, y las variables, el elenco que altera la suerte del personaje principal.¹² Como consecuencia de este artilugio, la predominancia de abordajes

9 Ninguna de las odas de *Suplicantes* presenta un grado de abstracción tal que pueda ser atribuida al coro de una obra diferente. El único pasaje que podría ser considerado de esta manera es el “himno a Zeus” de la oda inicial (vv. 86-103).

10 La individualización de la identidad coral está fundada en la observación de Battezzatto (2005: 155): “The scholarly consensus that chose “chorus” as a manuscript *siglum*, rather than assigning specific names appropriate to each tragedy (“slave women”, “women of Corinth”, “old men of Argos”, and so forth), encourages readers to apprehend the choral pronouncements as possessing a collective character, voiced by an impersonal entity free from social conditioning.”

11 Efectivamente, es necesario recordar que, precisamente por esta predominancia coral (señalada por los argumentos genéticos de Aristóteles en *Poética* 1449a 15-20), antes del descubrimiento del papiro de Oxyrrinco 2256 fr. 3, *Suplicantes* era considerada no solo la tragedia más antigua entre todas las conservadas, sino también la única tragedia representativa de la primera etapa del género. Esta presunción estaba basada primordialmente en la impresión de que la técnica dramática de la obra era arcaica (dado que carece de prólogo y desarrolla un argumento aparentemente simple) y en que las posibilidades ofrecidas por el uso del segundo actor (intérprete de Dánao y el heraldo de los Egipcios) no habían sido adecuadamente desarrolladas todavía. Todos los argumentos, estilísticos e históricos, vinculados con la fecha temprana de *Suplicantes* son expuestos con detalle y refutados por Garvie (2006: 29-162). Asimismo, pueden consultarse Johansen- Whittle (1980: 1.25-29) y Lloyd-Jones (1964), entre otros. De alguna manera, este trabajo se propone en contra de esta subestimación que recurre, entre otros argumentos, a criticar la composición de los personajes.

12 El recurso es similar al que propone Esquilo en *Prometeo encadenado*, obra en la que el protagonista, amarrado a una roca, permanece inmóvil a lo largo de toda la obra y experimenta las visitas de otros personajes. La diferencia reside en que Prometeo es un actor (*hypokrités*) y, como tal, nunca está solo, dado que el coro de Oceánides, según la norma, permanece constantemente junto a él.

directos de los otros personajes hacia el coro nos ofrece un impactante sentido de certeza acerca de la forma de composición dramática de la obra, que confirma conclusiones acerca del coro como primer agonista.

En *Suplicantes*, el coro de Danaides es objeto de miradas y destinatario de los discursos y decisiones del elenco completo.¹³ Por lo tanto, el análisis de las Danaides como personaje dramático excede completamente el análisis de sus participaciones solitarias, las odas corales. En esta tragedia, el coro no “ensambla la obra en un diálogo continuo consigo mismo”,¹⁴ porque la relación entre las Danaides y el resto del elenco es, justamente, la matriz de la trama del texto teatral.¹⁵ Su extraordinario papel principal y la composición de su idiosincrasia colectiva se encuentran supeditados a otros dos factores fundamentales del drama: por un lado, la sintaxis espacial; por el otro, la distribución y articulación de las “funciones actoriales”.

El primero de ambos factores implica atender al vínculo que el elenco completo mantiene con el espacio dramático, es decir, la relación de los personajes con la particular sintaxis espacial que se infiere en el texto teatral. Esto se debe a que el hecho de que *hypokritaí* y coro compartan un mismo terreno, la *orchestra*, implica la necesidad de detenerse en la creación y organización arquitectónica de un área única. Por otro lado, la permanencia ininterrumpida del protagonista colectivo en escena y la dinámica de llegadas y regresos de la red de personajes comprende una articulación entre los espacios *onstage* y *offstage* que merece contemplar la dimensión somática de la organización y asignación de los espacios. No es el propósito fundamental de este artículo observar los lugares que ocupa cada personaje en las distintas coyunturas del drama (ya estudiado en Fernández Deagustini, 2016a), sino únicamente señalar que las posibilidades de desenvolvimiento en el espacio constituyen un criterio de discriminación dentro

13 Es necesario señalar que, a lo largo de la obra, se producen únicamente dos intercambios entre personajes-*hypokritaí*: primero, el breve discurso de Dánao a Pelasgo (vv. 490-499), que resulta en otros cuatro versos de Pelasgo a los guardias argivos para disponer la escolta del padre de las protagonistas (vv. 500-503); luego, el *agón* entre Pelasgo y el heraldo de los Egipcios (vv. 911-953). No obstante, en ambos casos, las Danaides constituyen el sujeto de interés, en el primer caso, y de disputa, en el segundo, lo cual confirma la indiscutible centralidad del personaje-coro.

14 Retomamos y, fundamentalmente, rectificamos aquí una cita de Rhem (1992: 52): “By providing a different mode from the rhetoric of the actors, the chorus engages the play in an ongoing dialogue with itself”.

15 Ley (2007: 6) ofrece otra perspectiva respecto del coro, adecuada a *Suplicantes*, que explica precisamente su trascendencia: “There are, indeed, exchanges between actors in *Persians*, *Seven against Thebes*, and *Suppliants*, but we should be unobservant if we classified them as dialogue without qualifying the concept carefully. In most of these scenes, one of the actors/characters present has previously addressed the *choros* alone, and the second actor/character regularly addresses the *choros* first before acknowledging the other actor, responding as much to the concerns embodied by the *choros*, and by the present crisis, as to the other character. The presence of the *choros*, rather than the presence of the actor, is a constant factor in the composition of these tragedies, and our sense of “dialogue” needs to be judged accordingly.”

del elenco, notablemente perceptible en una reconstrucción hipotética del espectáculo a partir del texto teatral.

El segundo de los factores compromete observar la manera como se articulan las relaciones sociales en el seno del elenco. Nuestro objetivo específico es, por lo tanto, revelar la correspondencia entre la elección de las funciones actoriales que reúne cada uno de los personajes y los que se presentan, según nuestro punto de vista, como los conflictos fundamentales de la obra, asociados al ritual de súplica, la institución del matrimonio y la identidad cultural.

Funciones actoriales: economía y versatilidad del elenco de *Suplicantes*

La elección de un colectivo de mujeres como protagonista de la acción dramática permite liberar la emotividad y la manifestación incontrolada de las pasiones. Además, el elemento bárbaro que marca la genealogía de las Danaides habría colaborado con la representación hiperbólica de la mujer griega (Morin, 2005: 113), acentuando uno de sus elementos diferenciales, su condición de *parthénoi*, es decir, de mujeres casaderas (Fernández Deagustini, 2020).

Asimismo, el dramaturgo ha complementado esta decisión respecto del género de las protagonistas con otra elección significativa, pues la red de actores con la que se vinculan las Danaides es, toda ella, masculina:¹⁶ Dánao, Pelasgo, el heraldo de los Egipcios y los guardias de Argos. Lo notable es que a este contraste se suma otro fundamental que, como mencionamos anteriormente, habría sido palmariamente perceptible para el espectador, dado que, por su condición de fugitivas, las jóvenes se encuentran conminadas a un espacio de protección reducido del que no pueden apartarse: el altar. Son los actores masculinos, por lo tanto, quienes tienen la potestad exclusiva de migrar y otorgar dinamismo a la trama.

Según lo expuesto, los binomios femenino/ masculino y permanencia/migración¹⁷ establecen una acentuada oposición constante entre las Danaides

16 Zeitlin (1988: 236) marca esta riqueza en la representación de los hombres en la obra, que aborda desde los estudios de género. Lucas de Dios (1991: 54) también señala que las Danaides son “en lo fundamental plenamente próximas al tipo femenino convencional, o sea, débiles, que no hacen frente al varón, sino que solicitan la ayuda de otros hombres para escapar de la unión con unos pretendientes, sus primos, a los que no quieren”. En Fernández Deagustini (2019a) analizamos el imperio de la voz masculina en *Suplicantes*, considerando que, como mujeres, las Danaides están subordinadas al mandato de los hombres, que diseñan un mapa de coordenadas de acción. En el trabajo, demostramos que la política de género del drama también conquista el nivel léxico, con un uso selectivo, restrictivo y significativo del verbo κρᾶίνω, exclusivamente adjudicado al elenco de hombres.

17 No es adecuado recurrir a términos más taxativos, como inmovilidad /movilidad, puesto que las Danaides, siempre dentro de los límites del espacio sagrado de protección, realizan movimientos significativos dentro del espacio performativo de la *orchestra*, donde toman diferentes posiciones (Fernández Deagustini 2016a). El concepto de “permanencia” está

y el resto del elenco, fácilmente perceptible tanto en el uso de la utilería (vestuario, máscaras, ramos), como en la kinésica de la representación. Es importante destacar que la referencia a la “potestad” masculina de migrar no solo implica la facultad de alejarse del altar, sino también el sentido de dominio o autoridad, ligado a la condición de género (Fernández Deagustini, 2019a). Sin embargo, existen otros rasgos de funcionamiento binario que diferencian a los actores entre sí, en la medida en que cada *actor- masculino- migrante* establece un vínculo diferente con los *actores- mujeres- permanentes*. Las oposiciones que permiten discriminar entre los integrantes de este elenco son, fundamentalmente, los binomios amigo/ enemigo y griego/ bárbaro.¹⁸

Considerando que el juego entre permanencia/ migración, vinculado a la sintaxis espacial, está ligado definitivamente a la condición de género (femenino/ masculino), podemos observar que los tres pares antitéticos resultantes se combinan alternativamente (aunque, sin dudas, no *aleatoriamente*) para representar de manera simultánea los núcleos de conflicto del texto, asociados, tal cual mencionamos, al ritual de súplica, la institución del matrimonio y la identidad cultural.¹⁹ Como el texto teatral no es lineal sino tabular, el siguiente cuadro pretende capturar la compatibilidad de cada uno de los personajes con estos tópicos, discriminando las funciones actoriales que, por un lado, los agrupan o disocian entre sí, en función de los tres ejes paradigmáticos advertidos: amigo/ enemigo; femenino/ masculino; griego/ bárbaro; por el otro, las funciones actoriales los definen, teniendo en cuenta que, como elemento estratégico, cada personaje unifica la dispersión de los paradigmas simultáneos. Asimismo, en el esquema consignamos ciertos términos específicos (o, en su defecto, pasajes textuales)²⁰ con los que se designa cada una de las funciones actoriales de los

vinculado a la presencia constante del coro en escena, tanto como a su incapacidad de abandonar el espacio sagrado. “Migración” también cumple importantes requisitos: por un lado, resguarda un sentido neutro, pues se asocia a la capacidad de los *hypokritaí* de entrar y salir de escena; por el otro, se encuadra dentro del campo semántico del viaje, asociándose a un tipo de movimiento que implica el recorrido de distancias relevantes, diferente al tipo de desplazamiento de las Danaides, circunscripto al límite impuesto por el altar.

18 De hecho, la polaridad continental entre Europa/ Grecia y Asia constituye el *background* de la obra. Ío, en su andar errante, cruzó de Europa a Asia (vv. 544–546) y las Danaides cantan acerca de su recorrido a través de Asia antes de llegar a Egipto: Frigia, Mysia, Lydia, las montañas de Cilicia y Pamfilia, y Chipre (vv. 547–561). Por el otro lado, Pelasgo cuando se presenta describe su reino como abarcador de toda Grecia (vv. 254–259). Este aspecto tiene una fuerte repercusión escénica, como señala Morin (2005: 112): “le metteur en scène des *Suppliantes* avait pourvu les choreutes de masques sombres, au lieu des masques blancs habituellement attribués aux femmes.” La compleja relación entre griegos y bárbaros que se propone en la obra ha sido especialmente estudiada por Mitchell (2006). No obstante, la autora propone una interpretación extradramática (2006: 206): “this revision not only reflects the political situation in the mid fifth century, but also helps to open the way for a new political relationship for the Athenians and the Persian empire.”

19 Hemos tratado cada uno de estos temas en distintos trabajos de investigación: por ejemplo Fernández Deagustini (2017b, 2018d, 2019 b y c).

20 Es necesario aclarar que se trata de una selección representativa, tanto de conceptos como de pasajes, ya que lógicamente, de otro modo, el cuadro se tornaría sumamente extenso.

personajes en el texto teatral, dado que la precisión en la determinación advierte sobre la incidencia de cada función actuarial sobre el sintagma.

PERSONAJE	AMIGO/ENEMIGO (Súplica)	FEMENINO/MASCULINO -PERMANENCIA/MIGRACIÓN- (Matrimonio)	GRIEGO/BÁRBARO (Identidad cultural)
DANAIDES (COLECTIVO)	Amigo Formación coral de suplicantes (στόλον, v. 1) ²¹	Femenino Vírgenes (παρθέναι, vv. 5-10)	Híbrido Egipcias y argivas (γένος ἡμέτερον, vv. 15-19; ἀνελληνόστολον, v. 234; Ἀργεῖον στόλον, 324; ἀστοξένοι, v. 355;
DÁNAO	Amigo Corego (βούλαρχος καὶ στασίαρχος, v. 11)	Masculino Padre y tutor natural (πατήρ, κύριος, ²² vv. 11-12; v. 1012-1013)	Híbrido Egipcio y argivo (ídem Danaides)
PELASGO	Amigo Protector legal (πρόξενος, v. 419)	Masculino Insinuación de la intervención estatal en la institución del matrimonio (προστάτης, v. 964)	Griego Rey argivo (τῆσδε γῆς ἀρχηγέται, v. 184)
HERALDO DE LOS EGIPCIOS	Enemigo Perseguidor (ἐφάππορες, v. 728)	Masculino Representante de los esposos no deseados (δμῶις Αἰγύπτου γένει, v. 335; γάμον δυσάνορα, 1063)	Bárbaro Egipcio (κάρβανος, v. 914)
ARGIVOS (COLECTIVO)	Amigo Protectores físicos (ὄπαδοὺς τούσδε, 985; ὄπαδοί, v. 1022)	Masculino Esposos deseables (según inferencia del texto teatral, vv. 1018-1051)	Griego Argivos (según inferencia de vv. 985 y 1022)

21 Las referencias textuales han sido tomadas a partir de la edición de Bowen (2013).

22 El término κύριος no aparece en la obra específicamente referido a Dánao. Su tutoría sobre las Danaides se infiere de su condición de padre (Cf. 748-749) del grupo de jóvenes vírgenes. No obstante, en el verso 391, aparece κῦρος en boca de Pelasgo, cuando el rey indaga a las Danaides sobre las condiciones de la autoridad masculina en su tierra. Cuniberti (2001: 151) señala: "In primo luogo entra in gioco il diritto di matrimonio su una donna esercitato dal parente prossimo in linea maschile, in altre parole si pone il problema di chi e o di chi ha il diritto di essere il κύριος della donna." Para más información acerca del rol de κύριος en la familia griega, cf. Hunter (1994: 9-25). De todos modos, la importancia de la presencia silente de Dánao se trasluce en las palabras que le dirigen sus hijas, tras el anuncio de su segunda partida, en los vv. 748-749: "No me dejes sola, te lo suplico, padre. Una mujer, cuando está sola, no puede disponer de nada: Ares no reside en ella." (la traducción es propia).

Prestemos atención a cómo cada “actor”, en tanto unidad antropomórfica abstracta, permite ver las relaciones *entre* los personajes, que constituyen vínculos sociales complejos y variados aún cuando su número estaba condicionado por la disponibilidad de recursos.

Los tres rasgos diferenciales que revisten las Danaides, *amigas* (στόλον, “formación coral”),²³ *femeninas* (παρθένοι, “vírgenes”) e *híbridas* (άστοξένοι, “ciudadanas extranjeras”) suponen la existencia imprescindible de otra figura, necesariamente *masculina*, que oficie de representante. Dánao es, en principio, quien cumple las funciones actoriales en relación complementaria con los tres rasgos:²⁴ también *amigo*, como corego, lidera la formación coral (Kavoulaki, 2011); como *masculino-migrante* padre de jóvenes célibes, es su tutor legal y protector (Fernández Deagustini, *en prensa*); y resulta tan *híbrido* como sus hijas en cuanto a su ascendencia, apariencia y condición social.²⁵ El resto de los personajes encarna cada uno de los tres mayores conflictos de la obra en relación con los protagonistas:

1. Pelasgo reúne los rasgos diferenciales que cristalizan, como *amigo*, el conflicto en torno a la institución de súplica y la obtención del asilo, ya que oficia como *próxenos*;²⁶ en carácter de actor *masculino-migrante*, representa la mediación estatal en relación con el matrimonio²⁷ y, como rey de Argos, la escenificación del modelo del ser griego, asociado a la medida, la prudencia, la persuasión y el poder de la palabra. Si consideramos la trascendencia de la peripecia (que tiene lugar a partir del verso 710, con el anuncio de la llegada de los enemigos), la tragedia puede dividirse en dos mitades. La repercusión dramática de Pelasgo se concentra mayormente en la primera parte, cuando se representan el ritual de súplica y el dilema, aunque en la segunda mitad su intervención es decisiva

23 Respecto de la interpretación y traducción de este concepto, cfr. Kavoulaki (2011) y Fernández Deagustini (2017a).

24 En el caso de la condición mestiza de los suplicantes, será Pelasgo el que actuará como representante (πρόξενος) en la segunda parte de la obra, una vez que el apoyo del pueblo de Argos ha sido obtenido (vv. 600-624).

25 Definitivamente, Dánao no es similar a las Danaides en comportamiento. Mientras ellas revelan su naturaleza a través de su conducta, fundamentalmente en sus exabruptos suscitados por el instinto, Dánao oculta su esencia en la elaboración racional de un plan.

26 Sobre el alcance técnico del término πρόξενος, Robertson (1939: 211) indica que refiere a una práctica conocida, consistente en requerir que los extranjeros sean representados por ciudadanos en los procedimientos legales. Según esta definición, Pelasgo resulta ser el salvador de las Danaides al tomar esta responsabilidad. Una vez que las Danaides y su padre son reconocidos como metecos, Pelasgo y el conjunto de la ciudadanía argiva se convierten en προστάται, “a reminiscence of Athenian law, which required that a metic should have a προστάτης as his legal representative” (Robertson, 1939: 211). Cfr. Fernández Deagustini (2018d), en el que hemos estudiado la escena del dilema de Pelasgo a partir del registro completo del uso de *próxenos*, cuyas escasas referencias en la obra permiten trazar un itinerario dramático deliberado.

27 Cuniberti (2001: 154) afirma que “Il secondo aspetto messo in discussione attorno al tema del matrimonio e poi quello della condanna delle nozze per ratto e tramite violenza. (...) ... le *Supplici* mostrano infatti l'intervento dello stato nell'istituzione del matrimonio.”

en la expulsión de los Egipcios (vv. 911- 953) y en el ofrecimiento de alojamiento para los nuevos residentes de la región (955-64).

2. El heraldo de los Egipcios resulta ser la figura antitética de Pelasgo²⁸ y afecta la segunda parte del drama, precisamente cuando tiene entidad su *agón* con el rey. En calidad de portavoz de sus amos, como *enemigo*, el heraldo transmite la intención de los Egipcios de raptar a las Danaides, pero también actúa como sustituto de sus señores, representando a la perfección el peligro que constituyen no solo como perseguidores, sino también, en cuanto *masculino-migrantes*, como eventuales esposos violentos e impíos, ya que, como *bárbaroi*, incorporan todas las acciones y discursos indeseables (Fernández Deagustini, 2019c). Si bien el personaje impacta en la segunda mitad del drama, el temor persistente ante su posible arribo, previo a su aparición escénica efectiva, construye una suerte de presencia virtual del enemigo a lo largo de la primera mitad.

3. Finalmente, la presencia de los guardias argivos como *amigos*, *masculinos-migrantes* y *griegos* manifiesta la antítesis con los propios Egipcios, que nunca aparecen en escena como colectivo, destacando, además de los contrastes instaurados previamente por Pelasgo (con quien coinciden en todos los rasgos diferenciales), la condición de este grupo de hombres como esposos deseables. Su condición de personaje colectivo (que los homologa excepcionalmente con las Danaides) es lo que permite diferenciar a los argivos del rey en el eje sintagmático, justificando su oportuno y exclusivo influjo sobre el final de la obra.

Organización del elenco. Una primera aproximación

Como señalamos previamente, el coro es el interlocutor preferente de cada uno de los personajes que compone *Suplicantes*. No obstante, existe una ostensible jerarquía dentro del elenco, que no solamente está determinada por un criterio cuantitativo, es decir, en relación con las intervenciones dramáticas de cada personaje (tanto discursivas como paralingüísticas), sino también por una pauta cualitativa. Advertimos un criterio de organización de los personajes en función de la continuidad de su intervención directa en la trama, sobre la cual proponemos una primera aproximación, general, pero esclarecedora.

En primer lugar, es necesario poner en evidencia que se marca la presencia del elenco completo a lo largo de todo el texto teatral, ya sea con menciones recurrentes que configuran una comparecencia virtual (como en el caso de los Egipcios), como con apariciones esporádicas pero repetidas que insisten en la comparecencia física, aunque silenciosa (como sucede con los guardias argivos). Pero más allá de esta pauta, que subraya la relevancia de todos y cada uno de

28 La incompatibilidad entre el rey y el heraldo se pone en juego en la segunda parte de la obra, cuando ambos se enfrentan en un *agón* (vv. 911-953). Para el análisis de esta escena, cfr. Fernández Deagustini (2018b).

los miembros del elenco, Dánao y Pelasgo se proponen como los personajes destacados, es decir, “primarios”, tanto porque son quienes tienen intervenciones más extensas, como porque revisten roles capitales dentro del “rompecabezas dramático.” Ambos, además, tienen a su cargo más de una participación discursiva, en distintos momentos de la obra,²⁹ independientemente de la mitad a la que se atienda (anterior o posterior a la peripecia). Pelasgo ocupa el lugar del antagonista en la primera mitad, un antagonista particular, amigo, persuasible y sensato, afín al público, sin el cual no habría conflicto: las jóvenes se enfrentan primero al rey para conseguir el asilo y su recepción como metecas de Argos en el justo medio de la obra es la condición necesaria para el posterior enfrentamiento entre griegos y bárbaros, desplegado en la segunda parte. En cuanto a Dánao, aunque históricamente se ha cuestionado la pertinencia de su participación en el drama, el análisis de las funciones actoriales permite advertir que se desempeña como coprotagonista de las Danaides, complementando, con el poder de su masculinidad y autoridad paternas, las posibilidades de acción y reacción de sus hijas.

Las participaciones del heraldo de los Egipcios y de los guardias argivos son breves, fugaces y están acotadas a una única intervención discursiva, ambas con lugar en la segunda mitad de la tragedia (825-953 y 1034-1061, respectivamente). Podríamos decir, por lo tanto, que son personajes “secundarios”. No obstante, sus presencias tienen un sentido de la oportunidad notable, pues introducen las “escenas de remate” de los dos tópicos que definen *las dos* mitades de la tragedia: asilo político en la primera y matrimonio en la segunda mitad. Precisamente, tal como propusimos en la introducción de este artículo, heraldo y argivos exponen de manera conclusiva las construcciones de sentido en el drama y señalan la coherencia de su diseño compositivo, porque, aun limitado en cuanto a los recursos humanos y sus cambios de papel, el dramaturgo demuestra con ellos haber sabido explotar las posibilidades de encuentro en escena: los personajes adecuados en el momento oportuno.

Es notable el hecho de que tanto el heraldo de los Egipcios como los argivos intervengan en escena en momentos en que las Danaides están acompañadas

29 Dánao está presente en escena ininterrumpidamente desde los versos 1 a 503, lo cual no es un dato menor para considerar su trascendencia y su coprotagonismo. En este primer segmento profiere varios discursos: 176-203 (a Danaides); 204-221 (*stichomythía* con Danaides); 222-233 (a Danaides); 490-499 (a Pelasgo). Luego de su regreso en el verso 600, habla entre 600-624 y 710-775 (ambos con Danaides). En el v. 775 parte y regresa en el v. 980 y profiere un último discurso dirigido a sus hijas (con los guardias presentes), entre 980 y 1013. Permanece en escena hasta el final de la obra.

Pelasgo llega en el verso 234 y, a pesar de la presencia de Dánao, dialoga con las Danaides entre los versos 234-479; luego con Dánao y los guardias (vv. 480-503) y nuevamente con las Danaides entre 504-523. El rey parte en el v. 523 y regresa en el 911, cuando tiene la escena de agón con el heraldo (911-953); luego de su expulsión dialoga con las Danaides (954-973) y se retira definitivamente de escena.

de un personaje primario. Las dos circunstancias dramáticas se construyen de manera diferente, adecuándose al efecto que se busca generar con ambas participaciones. Por un lado, el heraldo de los Egipcios llega al altar cuando las Danaides están solas (vv. 825-910), pero luego debe enfrentarse a Pelasgo, el *próxenos*, que regresa para socorrer a las metecas (911-953). Por el otro, los argivos llegan escoltando a Dánao (vv. 980 y ss.), pero se enfrentan con las Danaides presentando otra perspectiva en relación con las bodas (vv. 1034-1061). En ambos casos, la propuesta visual es extraordinaria: se trata de dos *escenas triangulares* en las que uno de los personajes participa, silenciosamente, del *agón* entre los dos restantes.³⁰

En la primera de las escenas triangulares, las Danaides permanecen alertas ante el enfrentamiento entre el rey y el heraldo, de cuyo resultado depende su destino. La escena cumple con todos los elementos propios de la “súplica ternaria” (Adrados, 1986): el suplicante, el salvador (*próxenos*) y el raptor. En la segunda escena triangular, Dánao atestigua el encuentro entre sus hijas y los argivos, que se oponen en un canto amebéo, símbolo del matrimonio. La escena integra los tres sujetos que padecen esta situación de pasaje: la *parthénos*; la figura de autoridad innata, el padre, y la figura de autoridad adquirida, el marido. Como afirma Zeitlin (1992: 76), en la Grecia antigua, la mujer era esposa o hija. Por lo tanto, el cuadro representa visualmente, según nuestro punto de vista, esta transición.

Conclusión

Según lo expuesto, la organización interna del elenco, íntimamente relacionada con las “funciones actoriales” que conforman el manajo de rasgos diferenciales de cada personaje, ofrece la posibilidad de reflexionar acerca de la jerarquización de los temas y conflictos en el seno de cada vínculo social (entre “actores”, en términos semióticos) y la oportunidad de reparar en la diacronía y el repliegue o profundización de dichos tópicos durante el desarrollo de la representación. En el caso particular de esta tragedia, hemos podido comprobar que la perspectiva semiótica, que propone la determinación de las funciones actoriales, facilita el análisis de los tres conflictos centrales que propone el drama en torno al ritual de súplica, la institución del matrimonio y la identidad cultural. Por otro lado, podemos acercarnos a la experticia dramatúrgica de Esquilo, que

30 Destacamos especialmente que con el término “escena triangular” nos referimos al encuentro entre tres intereses/ perspectivas/ preocupaciones diversas, es decir, a personajes que se diferencian considerablemente en sus funciones actoriales, y no al encuentro de tres personajes, ya que previamente se han encontrado Dánao, Pelasgo Danaides (234 y ss.). Como hemos señalado, las Danaides y Dánao comparten gran parte de sus inquietudes y perspectivas, lo que los convierte en coprotagonistas, aun a pesar de los silencios del padre.

ha concebido personajes que, aunque no se destacan por sus individualidades, subrayan roles fundamentales de la sociedad ateniense contemporánea a la representación. Este elenco social puede ser visibilizado y apreciado gracias a la discriminación de un económico número de rasgos de funcionamiento binario que, en una combinación específica, demuestra lograr una versatilidad extraordinaria. En *Suplicantes*, Esquilo no compuso personajes memorables, pero creó, en cambio, un elenco social cuidadosamente diseñado, que habría permitido a los espectadores reflexionar sobre procesos que exponían perspectivas diferentes de sus organismos colectivos y sus roles en la comunidad para poner en la mira su funcionamiento.

Bibliografía citada

Adrados, R. F. (1986) “Las tragedias de súplica: origen, tipología y relaciones internas”, *Estudios Clásicos*, Madrid, 28. 90: 27-46.

Battezzato, L. (2005) “Lyric” en Gregory, J. (ed.) *A companion to Greek Tragedy*, Malden, Oxford, Carlton: 149-166.

Bowen, A. J. (2013) *Aeschylus Supplices. Edited with a translation, Introduction and Commentary*, Oxford.

Crespo Güemes, E. (2008) “Léxico y temas en las ‘Suplicantes’ de Esquilo” en Bañuls, J. V., De Martino, F. Y Morenilla, C. (eds.) *Teatro y sociedad en la antigüedad clásica. Las relaciones de poder en época de crisis*, Bari: 119-127.

Cuniberti, G. (2001) “Le ‘Supplici’ di Eschilo, la fuga del maschio e l’inviolabilità della persona”, *MH* 58.3: 140-156.

Fernández Deagustini, M. del P. (2010) “Posición y composición del éxodo de Suplicantes de Esquilo” en *La AMEC. A diez años de su fundación*, UNAM: 190-204. https://asociamecdotmx.files.wordpress.com/2016/02/iii_14-posicion-y-composicion.pdf

Fernández Deagustini, M. del P. (2016a) “Una aproximación a la sintaxis espacial en *Suplicantes* de Esquilo”, *Synthesis* 23: 49- 70. <https://www.synthesis.fahce.unlp.edu.ar/article/view/SYNe005>

Fernández Deagustini, M. del P. (2016b) “Lo femenino en la literatura ateniense del periodo clásico. *Suplicantes* de Esquilo: la mujer ruiseñor”, *Phoînix* 22.1: 51-71. <https://doi.org/10.26770/phoînix.v22.1n3>

Fernández Deagustini, M. del P. (2017a) "Identidad ritual y performance: un análisis de los primeros dos versos de *Suplicantes* de Esquilo", *Calíope* 34: 4-22 (*separata* 4). <https://doi.org/10.17074/cpc.v1i34>

Fernández Deagustini, María del Pilar (2017b) "¿*Anellenóstolon*? La escena de reconocimiento entre las Danaides y Pelasgo en *Suplicantes* de Esquilo, 234-325, *Nova Tellus* 35.2: 45-59.

Fernández Deagustini, M. del P. (2018a) "Drama, lírica e interacción genérica": la oda central de *Suplicantes* de Esquilo (625- 709)", *Revista de Estudios Clásicos* 45: 101-126. <http://revistas.uncuyo.edu.ar/ojs/index.php/revistaestudiosclasicos/article/view/1436>

Fernández Deagustini, M. del P. (2018b) "La condición de ser "otro" en *Suplicantes* de Esquilo: un análisis (comparativo) de la escena del heraldo de los egipcios", *Phoînix* 24.1, Dossier "Etnicidades": 43- 65. http://phoenix.historia.ufrj.br/media/uploads/revistas/PHOINIX_2018_VOL_1.pdf

Fernández Deagustini, M. del P. (2018c) "*Suplicantes* de Esquilo. Ritual de mujeres migrantes: la oda inicial como performance de la alteridad", en De Sousa Lessa, F. (comp.) *Literatura y sociedad en la Grecia antigua*, Río de Janeiro: 65-84.

Fernández Deagustini, M. del P. (2018d) "Deber hacer, poder hacer. Los dilemas de Pelasgo en *Suplicantes* de Esquilo", *Habis* 49: 25-42. DOI: 10.12795/Habis.2018.i49.02

Fernández Deagustini, M. del P. (2019a) "Ser mujeres, estar subordinadas. El mapa de coordenadas masculinas en *Suplicantes* de Esquilo", en Zecchin, G. (comp.) *Literatura y cultura en la Grecia antigua*, La Plata: 61-84. https://www.academia.edu/40449460/Literatura_y_Cultura_en_la_Grecia_Antigua

Fernández Deagustini, M. del P. (2019b) "La tragedia de la inmunidad. *Asylía* y *hikéteia* en *Suplicantes* de Esquilo", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 122 (151): 11-33. DOI: 10.19272/201906402001

Fernández Deagustini, M. del P. (2019c) "Más allá de las formas del amor: γάμος y έρως en *Suplicantes* de Esquilo", *Euphrosyne* XLVII: 31-52.

Fernández Deagustini, M. del P. (2020) "Metacoralidad, itinerarios rituales y 'odas que traman' en las tragedias de Esquilo: el ejemplo de *Suplicantes*", *Synthesis* 27.1 <https://doi.org/10.24215/1851779Xe072>

Fernández Deagustini, M. del P. (en prensa) "Cómo hacer cosas con canciones: ironía trágica y coralidad en el montaje la oda final de *Suplicantes* de Esquilo", en *Perspectivas jóvenes del mundo antiguo grecolatino*, FiloUBA, Buenos Aires.

- Garvie, A. (2006) *Aeschylus' Supplikes. Play and Trilogy* (corrected ed.), UK.
- Hall, E. (2006) "The theatrical roles in Athens", en *The Theatrical cast of Athens. Interactions between Ancient Greek Drama and Society*, Oxford- New York: 16-59.
- Hunter, V. (1994) *Policing Athens: Social Control in the Attic Lawsuits, 420-320 B.C.*, Princeton.
- Johansen, F. H. –Whittle, E. (eds.) (1080) *Aeschylus. The Suppliants*. Copenhagen.
- Kavoulaki, A. (2011) "Choral self awareness: on the introductory anapaests of Aeschylus' Supplikes" en Athanassaki, L. –Bowie, E. (eds.) *Archaic and Classical Choral Song. Performance, Politics and Dissemination*, Berlin-Boston: 365-390.
- Ley, G. (2007) *The Theatricality of Greek Tragedy. Playing Space and Chorus*, Chicago.
- Lloyd-Jones, H. (1964) "The Supplikes of Aeschylus: The New Date and Old Problems", *L'Antiquité Classique* 33: 356-374.
- Lloyd Jones, H. (1983) "The Suppliants of Aeschylus" en E. Segal (ed.) *Oxford Readings in Greek Tragedy*: 46-56.
- Mitchell, L. (2006) "Greeks, barbarians and Aeschylus' Suppliants", *G&R* 53.2: 205-223.
- Morin, B. (2005) "Pouvoir et religion dans les tragédies d' Eschyle ou la convergence des perspectives", *Polifemo* 5: 101-126.
- Rehm, R. (1992) *Greek Tragic Theatre. Theatre Production Studies*, London.
- Robertson, H. G. (1936) "Δίκη and ὕβρις in Aeschylus' Suppliants", *CR* 50.3: 104-109.
- Robertson, H. G. (1939) "Legal Expressions and Ideas of Justice in Aeschylus", *CPh* 34.3: 209-219.
- Ubersfeld, A. (1989) *Semiótica teatral*. Traducción y adaptación de Francisco Torres Monreal de la obra original *Lire le théâtre* (Paris, 1977), Madrid.
- Zeitlin, F. (1992) "Playing the Other: Theater, theatricality, and the feminine in Greek drama" en Winkler, J.- Zeitlin, F. (eds.) *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton: 63-96.

Dossiê Ésquilo/ Aeschylus/

Du cri au chant: désordre de la
voix mélrique dans les *Sept contre*
*Thèbes*¹

Anne-Iris Muñoz
Université Paul Valéry – Montpellier III

Résumé

Dans ce drame dont le premier épisode n'est qu'un commentaire étendu de la *parodos*, le roi Étéocle reproche au chœur des Thébaines une triple transgression rituelle qui met en péril le salut et la cohésion de la cité : sonore, par leurs cris suraigus, spatiale, par leurs courses éperdues en tous sens, rituelle, par leurs supplications trop proches du thrène qui anticipe la défaite au lieu de la détourner. L'analyse métrique de la *parodos*, dans la lignée des travaux de Jean Irigoien, corroborera l'hypothèse de Martin Steinrück sur la strophicité croissante, en montrant qu'Eschyle a mis en scène le dysfonctionnement de la voix chorale et donné à entendre au public l'approche de l'armée argienne grâce à des séquences fonctionnant comme des strophes et antistrophes incomplètement réalisées. Les équivalences rythmiques et les jeux accentuels montrent qu'il donne à entendre un jeu de *responsio* qui se met en place progressivement. Le même chœur, cherchant à obéir aux injonctions d'Étéocle, parvient dans le premier *stasimon* à un maniement efficace de la *responsio*, à visée apotropaique. La première partie du drame est ainsi une reconquête progressive de ses fonctions par le chœur.

Abstract

This paper focuses on the dysfunction of the choral voice in the first part of Aeschylus' Seven against Thebes: the chorus' song undergoes an evolution in its rhythms and form, especially in regard to the use of the responsio, which can be accounted for by the effort of the Theban chorus to conform their diction and movement to Eteocles' orders, in spite of their disagreement over the type of piety that will save the city; the chorus' inability to fulfill the various aspects of their choral function until the center of the drama is replaced in the second part by a recovery of its capacities, whereas Eteocles experiences a contrary evolution.

Si les diverses études et commentaires consacrés aux *Sept contre Thèbes* s'accordent à voir dans les dochmies un rythme destiné à mettre en scène la terreur panique du chœur, aussi bien dans la *parodos* que dans les deux affrontements entre les Thébaines² et leur roi Étéocle, le rôle de cette terreur féminine et des conflits internes à la cité qu'elle génère ne font pas l'objet de la même unanimité. Tantôt on voit dans le drame une alternance entre affrontements internes et conflits externes³, tantôt l'accent est mis sur

1 Cette étude est la réélaboration d'un texte présenté le 20 janvier 2009 à l'ENS d'Ulm, dans le cadre d'une semaine consacrée à « La tragédie grecque : textes et contextes » à l'occasion de la journée d'études organisée par S. Perrot autour des *Sept contre Thèbes* d'Eschyle. Toutes les interventions de cette journée sont accessibles sur le site de l'ENS, à l'adresse suivante: <http://www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=2228>.

2 L'identification de la composition exacte du chœur des Thébaines reste toutefois problématique: le scholiaste au v. 171 prend l'expression *παρθένων ... λόχον* au pied de la lettre, et en déduit qu'il est exclusivement composé de jeunes filles; l'on a pensé que cela s'accordait mal avec les vers 293, qui le compare à la colombe craignant pour sa couvée, et 686, où le chœur s'adresse à Étéocle en l'appelant *τέκνον*, expressions plus adaptées dans la bouche de femmes âgées ou du moins d'âge mûr. À cela s'ajoute l'expression *ἐή, νέας τε καὶ παλαιάς*, au vers 327, qui n'a rien de contraignant puisque le chœur imagine le sort des femmes si la ville est prise, mais maintient néanmoins cette tension entre jeunes et vieilles. Plusieurs solutions ont été proposées pour résoudre cette contradiction, parmi lesquelles l'hypothèse d'un chœur de vieilles femmes accompagné d'un groupe muet de jeunes filles suppliantes, ou celle, plus économique, consistant à postuler un chœur mixte qui réunirait des Thébaines de différents âges, représentant l'ensemble de la cité dans son versant féminin. Voir aussi à ce propos PRALON (2000).

3 C'est l'alternance que met en évidence la structure quadripartite retenue par CONACHER (1996), tantôt à travers le contraste entre discipline, ordre et rationalité, et terreur panique ou fureur, dans les deux affrontements entre Étéocle et le chœur, tantôt à travers l'opposition

le renversement entre les deux scènes où s'affrontent le chœur et le roi. U. von Wilamowitz-Moellendorf lit ce renversement comme partie intégrante d'une structure annulaire à l'échelle du drame, idée développée et affinée par W. G. Thalmann⁴, qui repère un rapport de correspondance en miroir entre la terreur des femmes lors de la *parodos* et leur deuil final d'une part, entre le sac de la cité imaginé lors du premier *stasimon* et l'œuvre de la malédiction explicitée dans le deuxième d'autre part. Mais cette lecture laisse intacte la question de l'inversion des rôles que l'on a souvent repérée entre Étéocle et le chœur, d'une scène d'affrontement à l'autre; cette inversion est soit définie en termes psychologiques⁵, le roi se laissant gagner par une « folie » destructrice qui serait l'envers de la panique des femmes dans la première moitié du drame, soit simplement rejetée par les commentateurs qui refusent cette lecture de la réaction du roi avant son départ au combat.

Les *dochmies* sauvages du chœur dans la *parodos* sont-ils uniquement l'expression de la terreur des Thébaines face à l'avancée argienne ? L'analyse croisée de la composition métrique, avec ses répercussions sur le chant et la danse, et de la forme de cette tragédie, comprise comme mouvement, permet de proposer une autre réponse: l'entrée du chœur est le reflet d'un double dysfonctionnement, à la fois gestuel et sonore; cette incapacité du groupe des Thébaines à assumer sa fonction chorale face à la cité fait du premier épisode une parenthèse dans l'action du drame, et ne cesse d'entraver l'action que dans le deuxième épisode, tandis que le chœur réintègre sa fonction durant la seconde moitié, lors du second *stasimon* notamment; cependant, dans le thrène final,

entre l'hybris des assaillants argiens et la vertu hoplitique des défenseurs thébains, selon une progression vers le deuil et la mort. Le rôle du chœur est moins bien défini dans la « structure dynamique » repérée par West (1990), elle aussi centrée sur la montée de la tension jusqu'au combat des deux frères, qui précède la chute dans le deuil, et ce d'autant plus que le deuxième *stasimon* est écarté de sa division du drame. Voir à ce propos l'importante mise au point de D. Pralon sur la composition du drame (PRALON 2008).

4 Voir WILAMOWITZ (1914) et THALMANN (1978), qui propose la Ring composition suivante : A. Prologue (1-77) ; B. *Parodos* (78-180) ; C. Première scène épirrématique (181-286) ; D. Premier *stasimon* (287-368) ; E. La scène des boucliers (369-676 approximativement) ; C'. Deuxième scène épirrématique ; (677-719) ; D'. Deuxième *stasimon* (720-791) ; B'. Troisième *stasimon* (822-860) ; A'. *Kommos* (875-1004). Ce schéma ne peut être obtenu qu'au prix d'un parallélisme à l'intérieur de l'un des anneaux de la structure annulaire (CD / C'D'), entre une scène épirrématique opposant le chœur au roi, suivie d'un *stasimon* où le chœur se tourne en lui-même pour comprendre la situation (181-286, 677-719 ; 289-368, 720-91). Il faut en outre faire abstraction de la scène où le messager annonce au chœur la victoire de Thèbes et la mort des deux rois (792-820) est tenue à l'écart de cette composition (cf. PRALON 2008, p. 129). Enfin, la mise en relation du prologue avec ce que Thalmann appelle le *kommos* final et de la *parodos* avec le 3e *stasimon* ne tient pas compte des similitudes formelles fortes entre la *parodos* et l'exodos. En outre, la dénomination *kommos* s'applique surtout aux parties généralement jugées apocryphes, impliquant le héraut, Antigone et Ismène, un ajout probablement dû en partie à la volonté de répondre au prologue.

5 Cf. THALMANN (1978) et les objections de PRALON (2008), p. 128-130.

mené pourtant au nom de la cité, l'on retrouve les mêmes caractéristiques que dans le chant initial si violemment contré par Étéocle. La composition métrique et strophique du premier *stasimon* peut se lire comme une tentative de la part du chœur de corriger les erreurs que lui reproche le roi. Cette correction est d'abord centrée sur un usage belliqueux de la *responsio* antistrophique. Par ce jeu de miroir, le diptyque devient une réflexion en actes sur le type de chant et le mode de mouvement susceptibles d'assurer le salut de la cité. Cependant le chœur n'est pas capable de maintenir cet effort très longtemps.

La *parodos* (78-180): désordre des mouvements et subversion de la voix mélrique

Parmi les tragédies conservées d'Eschyle⁶, trois chœurs (*Perses*, *Suppliantes*, *Agamemnon*) se voient accorder une *parodos* en deux volets, une solennelle entrée en anapestes (*parodos* anapestique) déclamés sur le mode de la παρακαταλογή, où le chœur entre au son de l'*aulos* sur un rythme de marche, précédant un chant (*parodos* mélrique) dont l'ampleur dénote la force, l'ambition de la voix chorale, et une maîtrise exceptionnelle de toutes les formes de chant. De ces trois voix chorales fortes, seule l'une est discréditée par la présence d'un prologue sert à contrebalancer, à modérer cette maîtrise: les vieillards de l'*Agamemnon* ont beau clamer leur κύριός εἰμι θροεῖν (vers 104), l'annonce de la prise de Troie dans le prologue disqualifie d'emblée leur lecture immédiate de l'événement, puisqu'ils n'en savent rien et devront attendre d'être informés par la reine, qu'ils refusent de croire. La disqualification de la voix chorale par dissociation du savoir entre public et chœur est l'un des effets dramaturgiques ménagés par le prologue des *Sept*, durant lequel Étéocle assigne à chacun son rôle pour une défense parfaite de la cité: par contraste, le chœur met en péril cet équilibre. L'absence de cortège anapestique lors de son entrée est donc à lire comme la déception d'une attente, celle du roi à tout le moins: pour se conformer à la vision d'Étéocle, les douze choreutes devraient entrer en cortège puis adopter une formation en phalange, image du corps civique. L'effet de surprise découle ainsi d'un contraste violent entre le prologue et la *parodos*⁷.

6 N'est pas incluse dans ces deux types la *parodos* du *Prométhée enchaîné*, où les anapestes du protagoniste précèdent l'entrée du chœur; cette exclusion ne constitue toutefois pas une prise de position dans le débat de l'authenticité, mais découle simplement du fait que cette forme «exceptionnelle» dans les tragédies conservées d'Eschyle ne semble pas avoir constitué un modèle d'entrée susceptible d'avoir modelé les attentes du public.

7 S'il était d'origine, le titre renforçait cet effet de surprise en ne révélant pas par avance l'identité du chœur, à la différence de drames comme les *Suppliantes* ou les *Choéphores*. La présentation officielle des œuvres proposées au concours par les poètes, les chorèges, les acteurs et les musiciens, quelques jours avant, lors de la cérémonie du *proagon*, obligent toutefois à nuancer cette affirmation: nous ne connaissons pas la nature exacte de la présentation qui était faite au public, simple annonce peut-être limitée au titre de la pièce ou incluant un résumé plus

Le prologue met en place un univers d'ordre dominé par la figure d'Étéocle⁸. Tripartite, il s'ouvre par un discours adressé aux citoyens de Thèbes⁹, où le roi incite chacun d'entre eux à tenir le rôle conforme à son âge, en incluant les trop jeunes et les trop vieux¹⁰; il répartit ensuite les différents groupes chargés de la défense de la ville en postant chacun à une position précise¹¹. Cette parole d'ordre, complétée par le récit de l'espion qui expose au roi ce qui se passe dans les rangs ennemis, puis par la prière d'Étéocle pour le salut de la cité, forme l'arrière-plan sur lequel s'inscrit, pour le public, l'entrée du chœur, sur le mode de la rupture. Elle substitue en effet, à une parole de chef d'État qui analyse, organise et répartit, une autre parole, désorganisée et désorganisatrice. Un chœur féminin formé de Thébaines succède à la communauté masculine à laquelle était adressé le discours initial, contraste que renforçait peut-être visuellement la succession de deux groupes dans l'espace scénique, si, comme le suppose O. Taplin¹², un groupe de figurants incarnait au début du prologue

développé. Mais dans un drame comme celui des *Sept contre Thèbes*, le mécanisme de surprise devait rester le même, quelle qu'ait été la nature de l'annonce du programme. Voir pour plus de précisions DEMONT & LEBEAU (1996), p. 41-42, ainsi que PICKARD-CAMBRIDGE (1968).

8 Le prologue des *Sept* ne répond pas au modèle connu depuis les *Phéniennes* de Phrynichos, où un eunuque venait exposer les éléments de l'action antérieurs au début du drame, et préparer les sièges pour les conseillers perses. Il se distingue aussi du prologue de l'*Agamemnon* ou des *Choéphores*, et se rapproche plutôt de la technique, plus complexe, utilisée dans les *Euménides*, où le monologue liminaire de la Pythie se scinde en deux temps, l'ordre cosmique qui règne normalement dans le temple d'Apollon, et le chaos qui découle de la présence monstrueuse des Érinyes dans le temple.

9 Cf. *Sept*, 1 : Κάδμου πολῖται, et 9 : Καδμείων πόλει.

10 Cf. *Sept*, 13 : ὦραν ἔχονθ' ἕκαστον ὡς τι συμπρεπές, « chacun se voyant attribuer la tâche qui lui convient ». Le texte a fait sur ce point l'objet de nombreuses discussions, qui portent en particulier sur l'ordre des vers transmis par les manuscrits (βλαστημὸν ... πολὺν, 12, ὦραν ... συμπρεπές, 13), conservé par Wilamowitz et Mazon. Une glose présente dans certains manuscrits explique la leçon ὦραν par φροντίδα. Dans ce cas, la portée de l'appel d'Étéocle se limite aux âges qui ne sont normalement pas aptes à combattre, les trop jeunes et les trop vieux, alors que le roi semble bien vouloir mobiliser toutes les forces de la cité. Pour remédier à cette difficulté, certains éditeurs (Murray, Page), adoptent l'inversion des vers 12 et 13, ainsi que la conjecture ὦραν (« fleur de l'âge ») au lieu de ὦραν (« souci »).

11 Cf. *Sept*, 30-34 :

Ἄλλ' ἔς τ' ἐπάλξεις καὶ πύλας πυργωμάτων
ὀρμᾶσθε πάντες, σοῦσθε σὺν παντευχία,
πληροῦτε θωρακεῖα κάπι σέλμασιν
πύργων στάθητε καὶ πυλῶν ἐπ' ἐξόδοις
μίμοντες εὐθαρσεῖτε, μηδ' ἐπηλύδων
ταρβεῖτ' ἄγαν ὄμιλον· εὖ τελεῖ θεός

Allons! aux créneaux! aux portes des remparts!
Tous debout! courez armés de pied en cap!
Garnissez les parapets, et sur les terrasses
des tours, restez fermes; aux issues des portes,
tenez bon, gardez confiance, n'allez pas redouter
à l'excès la masse des envahisseurs: le dieu
sera pour nous.

12 TAPLIN (1977), p. 129-137, soutient, comme à plusieurs reprises dans le drame, l'hypothèse d'un groupe de figurants muets (παραχορηγήματα) présent sur scène avant l'entrée du roi, pour lequel il parle de *cancelled entry*: leur entrée aurait lieu au début du drame, et leur sortie pourrait coïncider avec le moment où Étéocle prononce les mots εὖ τέλει θεός (34). Cette interprétation va de pair avec le rejet de la possibilité que le roi s'adresse directement aux spectateurs, une hypothèse qu'il attribue à une volonté de chercher dans la tragédie une

les citoyens en question. Si par ailleurs l'on accepte l'hypothèse d'une entrée divisée¹³, comme le suggère le scholiaste, qui utilise le mot *σοραδῆν*, la voix collective du chœur serait au départ morcelée. Cette technique, fondée sur l'impression de désordre et de menace que crée la mise à mal de la cohésion attendue chez un groupe choral, s'apparente au caractère exceptionnel de la *parodos* des *Euménides*, caractérisée par le même *σοραδῆν* dans les scholies: les Érinyes n'entrent pas à proprement parler, puisqu'elles sont déjà sur scène, mais, d'abord invisibles, à l'intérieur du temple d'Apollon, elles s'éveillent une à une avec force grognements. Dans leur cas, la fragmentation de la voix chorale est un indice de la monstruosité du chœur, mais surtout de son impuissance: sa poursuite s'effectue en songe, et Clytemnestre, devenue le songe des Érinyes, en fustige l'inefficacité; la dispersion qui affecte le chœur des *Sept* est elle aussi gage d'impuissance, proche, par son sens dramaturgique, de celle des choreutes de l'*Agamemnon* pendant le meurtre du roi, leur voix collective se dissolvant en douze voix singulières et contradictoires. La fragmentation est ainsi l'indice d'une incapacité à agir, voire d'une paralysie.

Un mouvement dominé par la fuite et la terreur

La prédominance des dochmies et des iambes résolus dans la *parodos*, jointe à la mise à mal du schéma antistrophique, suggère des mouvements chorégraphiques extrêmement agités, ce que confirment plusieurs témoignages antiques¹⁴; plusieurs termes à portée autoréférentielle vont dans le même sens:

participation du public ('audience participation') inspirée par les tendances modernes de la mise en scène, mais étrangères aux préoccupations de la Grèce classique. Il se fonde en particulier sur le vers 30, où Étéocle dit aux Cadméens de courir aux remparts, ridicule s'il est adressé au public, contraint de rester sur place.

13 Les commentateurs restent divisés sur ce point : si certains (TAPLIN, 1977), acceptent l'idée du scholiaste, d'autres, (HUTCHINSON, 1985, p. 56-7) rejettent la possibilité de diviser la première section entre différents choreutes, qui entreraient les uns après les autres. G. O. Hutchinson était ce rejet en rappelant que l'asyndète n'est pas forcément l'indice d'un changement de locuteur, mais qu'elle peut être employée pour exprimer l'agitation d'un locuteur unique, d'autant plus qu'à partir du vers 87, toutes les affirmations individuelles sont des tournures qui ne sont pas non plus liées entre elles dans leur emploi habituel; le tout présente selon lui une progression continue de l'émotion qu'un changement de voix altérerait. Toutefois, l'entrée dispersée et successive des choreutes ne les empêche pas forcément de chanter chacun de son côté avant leur apparition sur scène.

14 Athénée, I.22, nous apprend en particulier que les danses des *Sept* requéraient un coryphée particulièrement maître de son art, et l'on a conservé une affirmation d'Aristoclès (*FHG* iv 333, *περὶ χορῶν*), selon laquelle le danseur d'Eschyle, Téléste, aurait poussé à un tel degré son talent de danseur qu'il était capable de faire comprendre l'action des *Sept* à travers sa danse: *Τελέστης ὁ Αἰσχύλου ὀρχηστῆς οὕτως ἦν τεχνίτης ὥστε ἐν τῷ ὀρχεῖσθαι τοὺς Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας φανερὰ ποιῆσαι τὰ πράγματα δι' ὀρχήσεως*. Ce trait, bien que la validité du témoignage ait été fortement mise en doute (cf. HUTCHINSON, 1985, p. 56), probablement marqué d'un anachronisme

l'expression ἦρθην φόβῳ (214), 'je suis soulevée par la terreur', évoque un mode de mouvement aérien, particulier aux sauts effectués dans la danse¹⁵; son association au terme βρόμος (213), suggère un comportement dionysiaque du chœur, qui à la fin du drame, se dit bacchante à l'heure de chanter le thrène¹⁶. Enfin, l'expression ταρβοσύνῳ φόβῳ (240) peut être comprise comme une «fuite inspirée par la panique» plutôt que comme une simple redondance, et constituerait ainsi une allusion supplémentaire aux mouvements excessifs et incontrôlés du chœur. Les Thébaines tombent à genoux devant les statues des dieux¹⁷, et se désignent elles-mêmes comme une troupe suppliante redoutant l'esclavage (παρθένων | ικέσιον λόχον δουλοσύνας ὑπερ, 111-112). Enfin, lorsqu'Étéocle leur reproche leurs courses à travers la cité en employant l'image du marin qui se précipite de la poupe à la proue (208-210), dernier moyen de sauver efficacement le navire, elles assimilent leur mouvement à une véritable ruée sur les dieux (ἐπὶ δαιμόνων πρόδρομος ἦλθον, 211).

Le déchaînement de la terreur chez le chœur est donc associé à des évolutions dans l'espace et à des figures de danse bien particulières, que rend

qui en dit plus long de la pratique de l'époque d'Aristoclès ou d'Athénée que sur celle d'Eschyle (cf. GARELLI 2007, p. 74-77), reflète peut être un trait caractéristique du drame des *Sept contre Thèbes*, où, à la différence des *Perses* ou de l'*Agamemnon*, le mode d'expression et de mouvement du chœur, puis le temps qu'il met à reconquérir la maîtrise correcte de sa fonction chorale, sont l'événement dramatique qui domine tout le début de la tragédie.

15 Voir à propos du caractère autoréférentiel de ces verbes dans la danse chorale les analyses de HENRICH (1994-5), p. 82 et p. 106, n. 105, ainsi que HENRICH (1996), p. 67, n. 18 (Alcman, *Partheion* fr.1 Page). C'est à des termes du même ordre qu'a recours le chœur des *Suppliantes* pour décrire son mode de mouvement, une description qui, à la différence de ce qui se passe dans la *parodos* des *Sept*, ne recouvre pas du tout les évolutions auxquelles le spectateur assiste, puisque les jeunes filles entrent en ordre de bataille sur un rythme de marche militaire. Les mots exprimant la fuite (φεύγειν, φυγή), que les Thébaines s'appliquaient également pour désigner leur fuite vers les dieux, sont combinés à l'adverbe ἀνέδην, que S. Gödde propose d'interpréter comme dérivé de ἀνίημι, et indiquant donc une perte de contrôle (*Kontrollverlust*), une absence de rigueur dans le mouvement (*Ungebundenheit*) liée à un sentiment d'insécurité. Cf. GÖDDE (2002), p. 150-151: „Das Überstürzte, Aufgelöste und Ungeordnete der Flucht vermittelt sich hier, da der Chor noch nicht tanzt, allein durch die Wortregie. Mit αἶρωμαι wird neben der zunächst zu realisierenden Bedeutung 'mit dem Schiff ablegen', 'aufbrechen', auch die Vorstellung des Sich-in-die-Lüfte-Emporschwingens (Medium) sowie die des Sich-Erhängens (Passiv) angedeutet – zwei Bewegungsbilder, die im Fortgang des Stückes noch begegnen werden“.

16 Dans le troisième *stasimon*, au début de la première strophe, le chœur décrit ainsi le thrène qu'il entonne: ἔτευξα τύμβῳ μέλος θυιάς, 'Thyiade, j'entonne le chant dû au tombeau' (vers 835-836).

17 Le chœur emploie les termes ποτιπέσω βρέτη δαιμόνων (95-6), repris presque mot pour mot par Étéocle (185): βρέτη πεσοῦσας πρὸς πολισοῦχων θεῶν. Une autre question est celle du caractère spontané ou prémédité de leur supplication: certains ont vu dans les πέπλων καὶ στεφάνων du v. 101 une didascalie interne, suggérant que le chœur dansait la *parodos* avec des accessoires, vêtements et couronnes – comme le chœur des *Suppliantes* avec ses rameaux d'olivier entourés de laine blanche, ou celui des *Choéphores* avec des vases à libation, tandis que d'autres, comme HUTCHINSON (1985), p. 55, s'opposent à cette hypothèse, dans l'idée que la présence d'offrandes dès l'entrée du chœur gâcherait la séquence qui mène progressivement le chœur, sous l'effet de sa terreur croissante, à l'acte de la supplication.

également sensibles pour nous le rythme employé dans la *parodos*. Les dochmies¹⁸ sont le rythme le plus constamment associé par les Anciens aux situations de trouble ou d'émotion, en raison de la rencontre de deux temps forts dans ce qu'on appelle le dochmie attique: k I I k I. On ne sait pas au juste comment les dochmies de la *parodos* étaient réalisés: certains commentateurs ont voulu voir dans sa première partie, astrophique, l'équivalent d'une entrée anapestique, et se sont demandé si elle ne relevait pas de ce mode de diction intermédiaire entre 'parlé' et 'chanté' qu'est la παρακαταλογή¹⁹, avec accompagnement à l'*aulos*²⁰. La particularité des dochmies est ici leur

18 Les dochmies (parfois appelés «dochmiaques» par imitation de la tradition anglo-saxonne, *dochmiacs*) sont un mètre protéiforme, exclusivement réservé, dans la tragédie, aux situations d'émotion violente, de terreur, de désespoir ou de monstruosité. L'utilisation de ce rythme dans la tragédie passe pour être une innovation d'Eschyle (voir à ce propos DALE (1968), p. 110, ainsi que DAIN (1965), p. 142 et p. 231. Les métriciens lui attribuaient traditionnellement 31 réalisations possibles, dont 26 sont utilisées dans le drame attique. La forme de base (k I I k I), se trouve 114 fois chez Eschyle ; les autres formes les plus courantes, selon les statistiques de CONOMIS (1964), p. 23, sont celle à résolution initiale (k kk I k I, avec 194 exemples, et celle à choriambre initial (I k k I k I). Il faut toutefois se garder d'assimiler deux types d'emploi bien distincts des dochmies, selon que l'irrégularité ou au contraire la régularité en est le trait dominant : ceux où un nombre restreint de formes se répètent s'apparentent plutôt à un refrain, et contrastent fortement avec le haut degré d'irrégularité polymorphe atteinte par la *parodos* des *Sept*, particulièrement apte à mettre en scène désordre et désorganisation dans les mouvements du chœur. Voir à propos des dochmies dans la tragédie ANDREATTA (2014), et sur les dochmies dans la lyrique chorale PRETAGOSTINI (1977), 101-117.

19 Ce nom vient de la terminologie antique, assez avare sur ce point, tandis que la tradition moderne l'interprète comme « semi-déclamation » ou comme « récitatif ». Voir à ce propos JOUANNA (1998), p. 105 : seule la philologie française, essentiellement les éditions de la C.U.F., depuis l'Eschyle de Mazon paru en 1920, a parfois recours à l'appellation « mélodrame », « d'un terme qui montre bien ce qu'il y a d'intermédiaire entre le chant (mélo-) et le mode d'expression caractéristique du drame (-drame) ». Parmi les deux seules occurrences de ce terme dans les sources antiques, la première se trouve chez (Ps)-Aristote, *Problemata* XIX, 6: Διὰ τί ἡ παρακαταλογία ἐν ταῖς ὥδαῖς τραγικόν; ἢ διὰ τὴν ἀνωμαλίαν; παθητικὸν γὰρ τὸ ἀνωμαλὲς καὶ ἐν μεγέθει τύχης ἢ λύπης. τὸ δὲ ὁμαλὲς ἔλαττον γοῶδες, la seconde dans le *De musica* du (Ps)-Plutarque (chap. 28, 1140f-1141b), où un interlocuteur décrit les innovations musicales d'Archiloque, et lui attribue l'invention de la παρακαταλογία: τοὺς οὐχ ὁμογενεῖς ῥυθμοὺς ἔντασιν καὶ τὴν παρακαταλογίην καὶ τὴν περὶ ταῦτα κροῦσιν· πρῶτῳ δ' αὐτῷ τὰ τ' ἐπωδὰ καὶ τὰ τετράμετρα καὶ τὸ [προ]κρητικὸν καὶ τὸ προσοδιακὸν ἀποδέδοται καὶ ἡ τοῦ ἠρώου αὔξησις, ὑπ' ἐνίων δὲ καὶ τὸ ἐλεγεῖον, πρὸς δὲ τούτοις ἢ τε τοῦ ἰαμβείου πρὸς τὸν ἐπιβατὸν παίωνα ἔντασις καὶ ἡ τοῦ ηὔξημένου ἠρώου εἷς τε τὸ προσοδιακὸν καὶ τὸ κρητικόν· ἔτι δὲ τῶν ἰαμβείων τὸ τὰ μὲν λέγεσθαι παρὰ τὴν κροῦσιν, τὰ δ' ἄδεσθαι Ἀρχιλοχὸν φασὶ καταδειξαι, εἴθ' οὕτω χρῆσασθαι τοὺς τραγικοὺς ποιητὰς, Κρέξον δὲ λαβόντα εἰς διθύραμβον [χρῆσασθαι] ἀγαγεῖν. οἴονται δὲ καὶ τὴν κροῦσιν τὴν ὑπὸ τὴν ὥδην τοῦτον πρῶτον εὐρεῖν, τοὺς δ' ἀρχαίους πάντας πρόσχορδα κρούειν.

20 Cette hypothèse est formulée en particulier par PICKARD-CAMBRIDGE (1968), p. 156, n. 3. La question se pose également dans les deux *kommoi* épirrhématiques, puisque dans les deux affrontements entre le chœur et le roi, l'une des sections est un dialogue semi-mélique ainsi appelé parce que deux diction, l'une chantée, l'autre déclamée, y alternent. Dans les deux cas se pose la question de la réalisation des dochmies du chœur d'une part, puisqu'ils pouvaient être soit déclamés, soit chantés, de celle des trimètres d'Étéocle d'autre part, qui pouvaient

extrême flexibilité, qui laisse à peine percevoir le même rythme, renforçant l'impression de désordre: toutes les longues peuvent s'y résoudre en deux brèves, tandis que toutes les brèves peuvent se voir substituer une longue, ce qui a pour effet de rendre le vers presque méconnaissable à force d'irrégularité. L'expression du chœur dans la *parodos* contrevient donc à toutes les attentes du public, par l'irruption en force d'une masse impossible à maîtriser.

La question de la *responsio*: une «strophicité croissante»

Le caractère atypique de cette *parodos* a divisé les éditeurs en deux camps²¹, selon qu'ils cherchaient ou non à établir l'existence d'une *responsio* strophique entre 109-126 et 128-148. Ceux qui se prononcent en faveur de la *responsio* se trouvent contraints de modifier assez lourdement le texte, et de postuler au moins trois lacunes et deux passages corrompus, ainsi que beaucoup de libertés dans les correspondances. À l'inverse, les partisans de l'autre solution n'acceptent la présence d'aucune *responsio* dans ce passage, alors que, dans les deux sections, les rythmes dochmique et iambique alternent, et que quatre trimètres de forme identique s'y retrouvent (119-120 = 136-139 ; 123 = 144, 126 = 148). Dans les vers 150-157 = 158-165, où le rythme dochmique se maintient, mais entrecoupé de côla iambiques, la *responsio* est presque parfaite, et les divergences entre éditions s'atténuent. La solution la plus intéressante est proposée par M. Steinrück, qui identifie dans cette *parodos* la présence d'un phénomène audacieux, digne d'un Eschyle novateur dans ses techniques et prêt à toutes les expérimentations dans ses jeux rythmiques et scéniques : une « strophicité croissante »²². L'auteur montre en effet que les vers 78-180, principal objet de débat, sont divisés en deux séries de côla de nombre égal et d'agencement semblable par la répétition à l'identique, non pas de dochmies isolés, ce qui ne suffirait pas à conclure à une structure strophique, mais de séries de dochmies,

de leur côté être soit récités, soit déclamés, bien que l'économie des deux scènes rende cette dernière hypothèse moins probable. Voir à ce propos l'analyse proposée par W. G. Thalmann (1978), p. 90 : "In that case they would have been more agitated than spoken lines, though in the same meter. Eteocles too might thus appear upset – less so, however, than the chorus, who sings in dochmiacs".

21 Sont partisans de la *responsio strophique* MAZON (1953), MURRAY (1955), PAGE (1972), WEST (1990), tandis qu'elle a pour adversaires KRAUS (1957), WILLAMOWITZ-MOELLENDORF (1921), HUTCHINSON (1985).

22 STEINRÜCK (2002), p. 1-2: "the whole *parodos* is shaped by a crescendo of metrical repetition, or, if you will allow me to use this term, of strophicity". Voir STEINRÜCK (2007), p. 105-111, pour une reprise moins détaillée mais en français de la même étude, notamment p. 109 : « si la première partie de ce chant représente une tentative plutôt furtive de *strophicité*, la deuxième partie a l'air d'aller déjà plus loin sur la même lancée, tout en restant encore en deçà d'une organisation strophique au sens propre du terme ».

qui se retrouvent, selon cette division, à des positions correspondantes²³. L'ensemble passe donc de deux unités où s'ébauche à peine une forme strophique (78-90 // 19-108) à un couple où celle-ci commence à s'affirmer (109-126 // 127-147), avant une section finale en *responsio* parfaite, formée de deux couples strophiques irréprochables (151-157 = 158-165 et 166-172 = 173-180).

Mais l'étude de M. Steinrück va plus loin, et, prolongeant une remarque de W. G. Thalmann sur la superposition du thème de l'ouïe à celui de la vue dans ce passage²⁴, met en rapport cette « strophicité croissante » avec la perception croissante par le chœur des sons venus de l'extérieur. La première chose que voient les Thébaines est la poussière, qualifiée de messenger muet, ἀναυδος σαφῆς ἔτυμος ἄγγελος (81-82), ce qui suggère qu'il n'entend encore rien. Les jeunes filles se demandent un peu plus loin, en un trimètre iambique sans césure, probablement chanté, si elles entendent vraiment : ἀκούετ' ἤ οὐκ ἀκούετ' ἀσπίδων κτύπον (100), précisément au moment où les choreutes commencent à structurer leur parole par un nombre plus élevé de séquences correspondantes. L'expression souvent commentée κτύπον δέδορκα, « je vois le bruit » (103), peut être interprétée dans ce contexte, non pas comme une vague synesthésie, mais comme le signe que la perception du chœur est encore infime, et qu'elle repose plus, à ce stade, sur l'imagination que sur la réalité du son. La question du vers 100 pourrait ainsi prendre une valeur autoréférentielle, qui aurait pour fonction d'attirer l'attention sur une première ébauche de composition strophique, tandis que la première mention d'un bruit distinctement entendu (ὄτοβον ἀρμάτων... κλύω, 151) coïnciderait avec le début de la section strophique, marquée par une recrudescence des dochmies. Une telle hypothèse va dans le sens d'une grande économie de moyens et d'une efficacité extrême des formes musicales : le procédé de la « strophicité croissante » est utilisé simultanément pour deux effets dramaturgiques d'ordre différent, puisqu'il constitue à la fois la traduction scénique de la terreur qu'inspire aux Thébaines l'assaut argien, et, à l'attention du public, une manière de rendre audible l'avancée de l'armée ennemie sans recours à des accessoires qui auraient produit des sons menaçants en coulisse²⁵.

23 Cf. STEINRÜCK (2007), p. 108-109. Ces séries répétées se combinent à des phénomènes d'échos d'un autre ordre, et l'on trouve en particulier des similarités lexicales qui créent un effet de correspondance entre des séquences métriquement différentes, par exemple entre les trois dochmies du v. 89 et les trois iambes du v. 106 :

ὁ λεύκασπις ὄρ-	νυται λαὸς εὐ-	τρεπῆς ἐπὶ πόλιν	89//106
k k	k k	k kk k	
ὦ χρυσοπή	-ληξ δαῖμον, ἔπι-	δ' ἔπιδε πόλιν.	
k	k kk	k kk k	

Enfin, si, sous le texte corrompu du vers 83 se cache, comme semblent le supposer toutes les conjectures, un trimètre iambique, les côla répétés passent de 3 à 5 dans ce passage.

24 Cf. THALMANN (1978), p. 91.

25 Une telle hypothèse, mentionnée entre autres par LUPAS-PETRE (1981), p. 42, semble un contresens par rapport à la technique eschyléenne, qui utilise la panique du chœur et la perversion de la prière en thrène dans son chant pour faire entendre au public l'avancée des ennemis. Cette économie des

La présence d'une «strophicité croissante» se vérifie de manière surprenante si l'on applique au texte de la *parodos* la technique du décompte des temps marqués, mise au point par J. Irigoïn²⁶. Celle-ci fait apparaître, malgré les multiples possibilités d'analyse, des correspondances et des équilibres qui suggèrent que ce procédé de *responsio* progressive avait une traduction directe dans la chorégraphie²⁷. Les périodes proposées ici sont déterminées par la coïncidence d'une fin d'unité métrique et syntaxique dans la «strophe» et dans l'«antistrophe»; elles sont souvent marquées par la présence d'un hiatus ou d'une *brevis in longo*, mais ce dernier phénomène semble parfois se trouver également en fin de vers à l'intérieur de la période. Pour des raisons de méthode, le texte scandé reste au plus proche de la tradition manuscrite, en tenant compte des variantes entre manuscrits, pour mettre en lumière la possibilité d'une transmission plus saine qu'on ne l'a pensé, ou du moins reflétant un procédé dramaturgique affectant la «strophicité» et recherchant l'inexactitude comme événement dramatique, comme dans le *kommós* entre le héraut égyptien et les Danaïdes dans les *Suppliantes*²⁸.

moyens va dans le même sens que le nombre d'événements qui ont lieu hors scène, et dont la plupart sont minutieusement décrits: le tirage au sort dans le camp argien, l'attaque de l'ennemi contre la cité, la bataille et surtout le duel décisif entre les deux frères ; voir THALMANN (1978), p. 83.

26 Si l'on prend comme unité de mesure la plus petite valeur, celle de la syllabe brève, dite temps de brève, le terme de « temps marqué » renvoie au nombre de temps marqués par le retour régulier d'une syllabe longue, avec une valeur d'indication chorégraphique du nombre de pas. J. Irigoïn affirme employer, suivant un conseil de P. Chantraine, le terme de «temps marqué» pour éviter celui de «temps fort», qui suppose, ou paraît supposer, une différence d'intensité, ainsi que le terme antique de *thesis*, souvent équivoque. L'intérêt de cette unité consiste à fournir un instrument de mesure applicable à tous les types de vers, qu'ils soient parlés, déclamés ou chantés, et permettant donc de comparer toutes les espèces de mètres.

27 L'analyse qui suit se fonde sur le texte des manuscrits partout où il fait sens, et n'introduit pas de correction exclusivement dues à des considérations métriques. La colométrie transmise n'est toutefois pas reproduite ici, dans la mesure où la répétition de séries de plus en plus longues de dochmies en un début de schéma strophique y disparaît partiellement, sans doute parce que Triclinius a redécouvert tardivement le principe de la *responsio* strophique à partir du $\pi\epsilon\rho\iota$ $\pi\omicron\iota\eta\mu\acute{\alpha}\tau\omega\nu$ d'Héphestion. Chaque édition ayant une numérotation différente, les numéros de vers indiqués ici suivent, dans la mesure du possible, ceux de l'édition des Belles Lettres; ils constituent toutefois essentiellement un outil de repérage destiné à faciliter la lecture, et ne préjugent en rien de la nature de l'unité métrique qu'ils désignent : ils correspondent rarement à des vers proprement dits. Les termes «section 1» et «section 2» désignent les deux parties du texte qui présentent une *responsio* partielle, par récurrence de séries rythmiques de plus en plus longues. Les termes «strophe» et «antistrophe» sont alors appliqués dans un sens lâche aux deux parties parallèles de chacune de ces sections. La disposition des séquences rythmiques les unes au-dessous des autres, avec un retrait lorsqu'elles appartiennent à la même unité, permet de mettre en évidence les répétitions, même lorsqu'elles affectent un dochmie unique; ce rapport d'identité est alors indiquée par le signe = qui figure entre le nombre de temps marqués de la «strophe» et celui de l'«antistrophe», les deux chiffres se faisant face au centre du schéma. Les analyses alternatives d'une séquence, lorsqu'elles aboutissent à un nombre égal de temps marqués, sont indiquées en italique au-dessous de la première analyse; les autres variantes sont indiquées en note.

28 Voir MUÑOZ 2019, 71-126.

Section 1	Temps Marqués		Ebauche d'antistrophe	
Période 1 (17/17)				
θρέομαι ²⁹ φοβερὰ			τίς ἄρα ρύσεται,	
μεγάλ' ἄχη· (78)			τίς ἄρ' ἐπαρκέσει (92)	
k k k k	dochmie[^]	3 3	k k k	dochmie
	+ crétique	2 3	k k k	+ dochmie
μεθεῖται στρατὸς			θεῶν ἢ θεᾶν ;	(93)
στρατόπεδον λιπῶν· (79)			Πότερα δῆτ' ἐγὼ (94)	
k k	dochmie	3 = 3	k k	dochmie
	+ dochmie	3 = 3	k k k	+ dochmie
ῥεῖ πολὺς ὄδε λεύς			ποτιπέσω βρέτη	(95a)
πρόδρομος ἵπποτας· (80)			δαιμόνων;	(95b)
l kk kk k	dochmie	3 3	k k k	dochmie
	+ dochmie	3 2	l k	+ crétique
	Total	17 / 17		

La première période (78-80 // 92-95) présente un phénomène de «recadrage» rythmique caractéristique de cette *parodos*. La leçon choisie pour le dochmie initial reflète un jeu d'illusionnisme bien dans la manière d'Eschyle, puisqu'une séquence syllabique qui pourrait être celle d'un *metron* anapestique est rythmée comme un dochmie, clin d'œil à la *parodos* anapestique qui aurait sans doute mieux convenu aux exigences de discipline d'Étéocle. L'alliance d'un dochmie et d'un crétique, qui crée un déséquilibre avec le début de la période correspondante, formé de deux dochmies, réapparaît dans la séquence «antistrophique» comme clausule, rétablissant l'équilibre des deux périodes du point de vue des temps marqués (17 / 17), non sans un effet d'encadrement de la séquence, par reproduction du vers initial à la fin.

La deuxième période (81-82 // 96-99), de 12 temps marqués, peut être analysée comme deux couples de dochmies, si l'on suppose que ἰώ, au v. 96, constitue une interjection *extra metrum*³⁰. Trois dochmies forment une série qui se répète de la «strophe» à l'«antistrophe»:

29 La leçon θρεῦμαι, avec un vocalisme ionien en -ευ- pour -εο- rare chez Eschyle, n'est transmise que par quelques manuscrits tardifs (Δ Κ Q) ; elle a été retenue par la plupart des éditeurs modernes, pour obtenir la séquence spondée + dochmie, effaçant toutefois un jeu sur un faux début anapestiques, avec la leçon θρέομαι, transmise par M et la plupart des manuscrits, si l'on admet encore un féminin pour φοβερὰ. Ce jeu semble être cité par Euripide, au premier vers de la *parodos* des *Bacchantes*, qui commence par deux ioniques syncopés (Ἀσίας ἀπὸ γᾶς), et peut-être au début de la monodie d'Agathon dans les *Thesmophories* d'Aristophane.

30 L'interjection ne figure en effet que dans la section qui correspondrait à une antistrophe, ainsi démarquée de la strophe de manière plus perceptible. On peut également lire comme *extra metrum* l'interjection ἰώ qui ouvre aussi bien la strophe que l'antistrophe aux vers 166 = 174, au début du dernier couple strophique, mais elle peut tout aussi bien être intégrée au premier vers, dans ce cas iambique et non dochmiaque.

Période 2	(12/12)		ἰώ	
			k I	<i>extra metrum</i>
αἰθερία κόνις			μάκαρες εὐεδροι,	(96)
	με πείθει φανεῖσ' (81)		ἀκμάζει βρετέων	(97)
I k k I k I	dochmie 3 3		k kk I k I	dochmie
	+ dochmie 3=3		k I I k I	+ dochmie
ἄναυδος σαφῆς			ἔχεσθαι · τί μέλ-	(98)
	ἔτυμος ἄγγελος. (82)		λομεν ἀγάστονοι;	(99)
k I I k I	dochmie 3=3		k I I k I	dochmie
	+ dochmie 3=3		k kk I k I	+ dochmie
	Total 12/12			

Cependant, une scansion en iambes méliques, qui ne modifie pas le nombre de temps marqués, est également possible pour l'ensemble de cette période dans les deux passages correspondants, si l'on intègre ἰώ au vers, avec synizèse. Dans ce cas, les rythmes iambiques syncopés interviendraient en même temps que la perception visuelle de la poussière, ce qui irait également dans le sens d'une gradation dans l'intensité de la perception du chœur, d'abord visuelle puis sonore.

αἰθερία κόνις με πείθει φανεῖσ' (81)			ἰώ μάκαρες εὐεδροι, ἀκμάζει βρετέων (96/97)	
I k k I k I k I I k I	cho + ia + cr 6 6		I kk k I a I k I I k (k) I	ia + ia + cr/cho
ἄναυδος σαφῆς ἔτυμος ἄγγελος. (82)			ἔχεσθαι · τί μέλλομεν ἀγάστονοι ; (98/99)	
k I I k I k kk I k a	ba + ia + cr 6=6		k I I k I k kk I k I H	ba + ia + cr
	Total 12/12			

La troisième période comporte un premier vers iambique, bien perceptible dans la séquence «antistrophique», mais affecté d'une corruption dans la séquence «strophique», qui semble comporter un *metron* iambique de plus. Cet élément est noté par deux temps marqués supplémentaires. La suite de la période est formée de trois dochmies, dont l'un seulement est identique à celui qui occupe la place correspondante. Avec le tétramètre iambique initial, cette période est égale, dans la strophe seulement, à la première (17 temps marqués).

Période 3 (17 / 15)

Ἐλεδέμ(ν)ας πεδιοπλοκτυπός τι χρίμπεται βοά³¹ (83) Ἀκούετ' ἤ οὐκ ἀκούετ' ἀσπίδων κτύπον ; (100)

31 Le texte de M pourrait se lire ainsi, en conservant l'esprit rude sur ἐλεδέμας (M^{pc}, accent M^{ac}), et la forme βοά (M^{pc}), au lieu de l'infinif βoᾶν (M^{ac}, avec abrasion du ν, et trace d'un aigu transformé en circonflexe puis recorrecté à l'encre noire en aigu à côté des deux accents superposés), en conservant l'indéfini τι (transmis par M^{pc} après abrasion de l'aigu), avec le sens de 'dompte-corps, entrechoque-armes-sur-sol, un cri attaque', ou avec la leçon de M^{pc} ἐλεδέμνας 'dompte-preneur', 'qui s'empare de celui qui prend', ou celle des autres manuscrits, ἐλεδάμνας,

kk k I	kk k I	k I k I	k I k I	8 6	k I k I	k I k I	k I k I	
crétique / ionique + crétique + iambe + iambe								3 iambes
ποτᾶται βρέμει	(84)				Πέπλων καὶ στεφῶνων			(101)
k I I k I		dochmie	3=3		k I I k I			dochmie
δ'άμαχέτου δίκαν					ποτ' εἰ μὴ νῦν ἀμ-			
k kk I k I		dochmie	3 3		k I I I I			dochmie
ὑδατος ὀροτύπου.	(85)				φι λιπᾶν' ἔξομεν ;			(102)
k kk kk k I H		+ dochmie	3 s 3		k kk I k I			+ dochmie
Total				17 / 15				

La quatrième période est aussi la plus longue, à moins qu'il ne faille la diviser en deux, ce qui serait éventuellement possible avant le vers 90 ~ 106, mais sans fin syntaxique forte dans la partie «antistrophique». Dans ce cas, ce premier ensemble comporterait 13 temps marqués:

Période 4

ἰὼ ἰὼ ἰὼ θεοὶ θεαὶ τ' ὀρόμενον					κτύπον δέδορκα· πάταγος οὐχ ἑνὸς δορός.			
k I k I	k I k I	I kk k I	ia + ia + ia	6 6	k I k I	k kk k I	k I k I	ia + ia + ia
κακὸν ἀλεύσατε. βοᾷ ³²					τί ῥέξεις ; προδώσεις,			
k kk I k kk I		ba + ba	4	4	k I I	k I I		ba + ba
ὑπὲρ τειχέων·					παλαίχθων Ἄρης,			
k I I k I		dochmie	3	3	k I I k I			dochmie

Toutefois, bien que cette analyse présente des séquences parfaitement équivalentes, une autre interprétation est peut-être préférable, dans la mesure où elle épouse mieux, dans la strophe, le rythme des séquences rhétoriques. Or, cette *parodos*, dominée par l'affolement du chœur, est marquée dans son ensemble par un trait habituel des dochmies, une diction que l'on pourrait qualifier de «concinne», selon un terme que Cicéron utilise pour désigner la coïncidence entre les unités rythmiques et les unités rhétoriques. Cette diction,

la scansion change et le crétique initial devient un ionique (kkI I), mais cela ne change rien au décompte des temps marqués, puisque l'ionique tout comme le crétique représente un *metron*, donc deux temps marqués. La séquence πῆδι' ὀπλόκτυπ' ὡτι χρίμπεται βοᾶν, issue d'une réinterprétation du πεδιοπλοκτύπος (M^{ac}) corrigé en πεδιοπλοκτυπός (M^{pc}), accent qui convient à un composé triple, en deux mots distincts avec élision πῆδια ; ὡτι (Ritschl) est l'intégration dans le texte de la correction introduite en marge par la main du correcteur, à l'encre noire. Si l'on adopte ce texte, la métrique de la séquence ne change pas par rapport à celle que transmettent l'ensemble des manuscrits (indiquée ci-dessus).

32 Sans que cela change rien à la scansion du mot, la traduction manuscrite est divisée sur sa graphie : βοᾷ (M), βοᾶ (RaU^{ac}, ailleurs βοή, βοᾶ, et même βοῶ (O^{sscr}). Certains éditeurs ont postulé une lacune après ce mot et interprété le début de la séquence comme un dochmie; la colométrie de M donne κακὸν ἀλεύσατε comme dochmie, et à la ligne suivante βοᾶ ὑπὲρ τειχέων, solution envisagée dans la deuxième scansion proposée ci-dessus.

alliée ici à une haute agitation, favoriserait l'analyse suivante, au prix d'un croisement entre les vers 88-89 // 104-105.

Période 4

ἰὼ ἰὼ ἰὼ θεοὶ θεαὶ τ' ὀρόμενον	(86/87)	κτύπον δέδορκα· πάταγος οὐχ ἔνός δορός.	(103)
k k k k k k k	ia + ia + ia 6	6 k k k k k k k	ia + ia + ia
κακὸν ἀλεύσατε ³³ .	(88)	τί ῥέξεις; προδώσεις,	(104)
k k k k a	dochmie 3	4 k k	ba + ba
βοᾷ ὑπὲρ τειχέων·	(89)	παλαίχθων Ἄρης,	(105)
k k k	ia + cr 4	3 k k	dochmie
ὁ λεύκασπις ὄρνυται	(90)	τὰν τεάν ³⁴ ; Ἦ χρυσοπή-	(106)
k k k	ba + ia 4	4 k k	cr + ia
λαὸς εὐτρεπῆς ἐπὶ πόλιν ³⁵	(91a)	ληξ ³⁶ δαῖμον, ἔπιδ' ἔπιδε πόλιν,	(107)
k k k k k	cr + dochmie 5	4 k k k k k	+ ia + ia
διώκων ³⁷ .	(91b)	ἄν ποτ' εὐφιλήταν ἔθου ³⁸ .	(108)
k	+ bacchée 2	5 k k k	cr + dochmie
	24 / 26		
Total (17+12+17+24)	70 / 70	(17+12+15+26)	

33 Avec la leçon ὀρώμενον transmise par d'autres manuscrits :

ἰὼ ἰὼ ἰὼ θεοὶ θεαὶ τ' ὀρώμενον κακὸν ἀλεύσατε.

k | k | k | k | k | k | k | k k | k a **ia + ia + ia + ia + cr** 10

Une autre scansion possible serait :

ἰὼ ἰὼ ἰὼ θεοὶ θεαὶ τ' ὀρώμενον | | k | k | k | k k k | **ia + ia + cr**

34 τὰν τεάν est transmis par MIB2pCTr, τὰν τεάν γᾶν par PQKY, et γᾶν τεάν par XHB³C. τὰν τεάν γᾶν (Y, leçon retenue par Hutchinson qui le lie à Ἄρης et en fait deux bacchées).

35 On pourrait également scander : λαὸς εὐτρεπῆς ἐπὶ πόλιν comme dochmie + crétique (| k k | k | k k |); M donne πόλιν plutôt que πόλιν (MIT), ce qui donnerait un iambe au lieu du crétique final à résolution initiale. M indique διώκων sur la même ligne, appartenant donc à la même séquence métrique (dochmie + crétique / iambe + bacchée).

36 Certains manuscrits donnent χρυσοπήληξ (βDV+QK³λ), ce qui introduirait soit une séquence pratiquement exclue (trochée + choriambre, | k | | | k k |), des mètres 'antipathiques' selon Héphestion, soit une séquence éolienne (crétique + reizianum | k | | | k k | |).

37 Une autre possibilité serait (avec une variante qui ne change rien à la répartition des temps marqués):

ὁ λεύκασπις ὄρνυται λαὸς εὐ- (90) Ἦ χρυσοπήληξ δαῖμον, ἔπιδ' ἔπιδε πόλιν,

k | | k | k | | k | **do + do** 6 6 | | k | | | k k k k k | **ia + ia + ia**

τρεπῆς ἐπὶ πόλιν διώκων.

ἄν ποτ' εὐφιλήταν ἔθου.

k | k k k | k | |

+ do + ba 5 5

| k | k | | k |

cr + dochmie

ou encore avec la leçon πτόλιν (MIT) :

τρεπῆς ἐπὶ πτόλιν διώκων.

ἄν ποτ' εὐφιλήταν ἔθου.

k | k | k | | k | |

+ ia + do 5 5

| k | k | | k |

cr + dochmie

11 / 11

38 M place dans la même unité métrique le premier mot de la phrase suivante, θεοὶ, ce qui donne un trimètre crétique + bacchée + iambe, mais fait disparaître les effets de *responsio* imparfaite (le principe est de toutes façon méconnu à l'époque du manuscrit).

Dans une telle analyse, l'écart de deux temps marqués dans ce couple de périodes permet de rééquilibrer l'écart de deux temps marqués entre les deux périodes précédentes, si l'on conserve la scansion du texte transmis. Le phénomène de recadrage est le même que dans la première période, de telle sorte que si l'on envisage l'ensemble des deux périodes 3+4, les deux temps marqués supplémentaires dans le premier vers de la «strophe» sont compensés par deux temps marqués supplémentaires à la fin de l'«antistrophe»³⁹.

La deuxième section comporte également quatre périodes, et reproduit le même jeu de rééquilibrage du nombre de temps marqués, entre le début d'une séquence de la «strophe» et la fin d'une autre dans l'«antistrophe».

2^{ème} section

Période 1 = 27 / 27 (ou 29 / 27)⁴⁰

Θεοὶ πολιᾶχοι ⁴¹	(109)		Σὺ τ', ὦ Διογενὲς	(127)
χθονός ἴτ' ἴτε πάντες,	(110)		φιλόμαχον κράτος,	(128)
l k k l k l	dochmie	3 3	k l k k k l	dochmie
k k k k l a	+ dochmie	3 3	k k k l k l	+ dochmie
ou:	<i>cho + ia + mol</i>		<i>ba + ia + cr / ba + ba + ia</i>	
ἴδετε παρθένων	(111)		ῥοσίοποις γενοῦ,	(129)
k k k l k l	dochmie	3 3	l k k l k l	dochmie
ἰκέσιον λόχον	(112)		Παλλάς, ὃ θ' ἵππιος	(130)
k k k l k l	dochmie	3 3	l k k l k l	dochmie
δουλοσύνας ὑπερ.	(113)		ποντομέδων ἄναξ	(131)

39 Cependant, les deux passages où se situent le déséquilibre des temps marqués dans les périodes 3 et 4 coïncident avec ceux où les éditeurs des deux camps supposent une corruption ou une lacune. Si le texte corrompu du v. 83 (†Ἐλεδεμάς†) recouvrait un trimètre iambique, comme avec la conjecture de Headlam, couplée à une reprise textuelle dans le vers correspondant (ἔλε μ' ἄσπίδων κτύπος τι, χρίμπεται βοά, k k l k l k l k l k l k l) et qu'il y avait une lacune après διώκων, généralement comblée par la conjecture <πόδα>, les équivalences des temps marqués pouvaient avoir été parfaites : 15/15, 26/26. Mais ce type de restitution n'est pas nécessaire pour comprendre le jeu de rééquilibrage des périodes équivalentes qui permet de créer un jeu de strophicité croissante dans cette *parodos*, un jeu que la seconde séquence en *responsio* imparfaite fait également apparaître.

40 Le décompte 29/27 suppose la reproduction du même jeu de recadrage que dans les périodes 3 et 4 de la première section, mais à l'échelle de l'ensemble de la deuxième section, puisque les deux temps marqués supplémentaires du début de la «strophe» seraient compensés par les deux temps marqués supplémentaires à la fin de la dernière période de l'«antistrophe». Les deux premiers côla peuvent en effet être interprétés comme deux télésilliens, le deuxième avec résolution de la première longue, ce qui s'inscrirait assez bien dans la volonté, de la part du chœur, d'atteindre une diction appropriée à la prière, donc tirant vers la métrique éolienne:

Θεοὶ πολιᾶχοι	k l k k l k l	télésillien	4
χθονός ἴτ' ἴτε πάντες,	k k k k l a	+ télésillien	4

41 πολιᾶχοι (MIT) a pour variante πολιοῦχοι (I^{ss}BO^{yp}YQ^a ?λ), alors que les autres ont πολισ(σ)οῦχοι. La séquence reste dochmienne.

	I k k I k I	+ dochmie	3 = 3		I k k I k I	+ dochmie	
κῦμα περί πτόλιν	δοχμολόφων	ἀνδρῶν	(114)		ἰχθυβόλω	μαχανῶ ⁴² Ποσειδάν	(132)
I k k I k I	I k k I I I	2 dochmies	6 6		I k k I I k I k I I	cho + cr + ba	
καχλάζει	πνοαῖς	(115)			ἐπίλυσιν	φόνων	(133)
	Ἄρεος	ὀρόμενον ⁴³	(116)		ἐπίλυσιν	δίδου.	(134)
k I I k I		dochmie	3 s3		k k k I k I	dochmie	
	k k k k a	+ dochmie	3 3		k k k I k I	+ dochmie	
Total = 27 / 27							

La première période (109-116 // 127-134), de taille équivalente à celle qui clôt la première section (27 temps marqués contre 26), est presque exclusivement composée de dochmies, à l'exception d'une ou deux séquences en iambes méliques. Son premier vers, consacré dans les deux cas à une invocation et délimité par une *brevis in longo*, peut être compris comme deux dochmies ou comme des iambes méliques, comportant toutefois des résolutions. Cette seconde analyse s'inscrirait bien dans la tension entre deux dictiones, l'une dochmiaque, portant la marque de l'affolement du chœur, l'autre en iambes méliques ou en métrique éolienne, liée à la tentative de formuler une prière appropriée, une hypothèse développée dans la suite de cette analyse.

La deuxième période (117-119 // 135-139), de taille équivalente à la deuxième période de la première section (12 temps marqués), allie elle aussi un vers dochmiaque à un vers iambique syncopé, se terminant dans les deux cas par un bacchée:

Période 2 = 12 / 12 (ou 14 / 14)⁴⁴

ἀλλ' ὦ Ζεῦ πάτερ	(117)	σύ τ' Ἄρης, φεῦ φεῦ,	(135)
παντελής, πάντως	(118)	ἐπώνυμον Κάδμου	(136)
I I I k I	dochmie 3	3 k I I I I	dochmie
	+ dochmie 3	3	k I k I I I
ἄρηξον δαίων ἄλωσιν.	(119)	πτόλιν φύλαξον κήδεσαι τ' ἐναργῶς.	(138/139)

42 μηχανῆ (M^{scr}).

43 ὀρόμενον est la leçon de MC $\bar{\alpha}$ a, avec celle des autres manuscrits, ὀρρόμενον, on obtient une autre forme de dochmie avec synizèse sur Ἄρεος (k I I k k a).

44 Si l'on admet la présence de spondées équivalents à un iambe, soit à deux temps marqués, on obtient:

ἀλλ' ὦ Ζεῦ πάτερ	παντελής, πάντως	116/7		σύ τ' Ἄρης, φεῦ φεῦ, ἐπώνυμον Κάδμου
I I I k I		sp + cr	4 4	k I I I I
	I k I I I	+ cr + sp	4 4	k I k I I I + ia + sp
ἄρηξον δαίων ἄλωσιν.				πτόλιν φύλαξον κήδεσαι τ' ἐναργῶς.
k I I I k I k I I		ba + cr + ba	6 6	k I k I I I k I k I I ia + ia + ba
			14 / 14	

Mais le passage des dochmies aux iambes syncopés me semble préférable en termes dramaturgiques: il mène à une organisation antistrophique de plus en plus perceptible, les séquences se faisant de plus en plus régulières.

k | l | l | k | k | l | ba + cr + ba 6 6 k | k | l | l | k | k | l | ia + ia + ba
 12 / 12

Chaque mot correspond à un *metron* iambique dans la séquence «strophique», tandis que seul le bacchée final se détache dans l'«antistrophe».

La troisième période (120-123 // 140-144), de 20 temps marqués, s'ouvre à nouveau par un jeu de croisement: la séquence dochmie + bacchée qui l'ouvre dans la «strophe» (v. 120) se retrouve dans la deuxième séquence de l'«antistrophe» (v. 141/142). Toutefois, cette séquence, qui se retrouve à l'identique au v. 122, pourrait également être interprétée comme un hipponactéen ; cette irruption de la métrique éolienne serait une anticipation du décasyllabe alcaïque qui ouvre cette période dans l'«antistrophe». La solution de West, qui scande Ἀργεῖοι comme un choriambre (l k k l), donne une *responsio* parfaite pour ce vers, le même décasyllabe alcaïque (20/20). Toutefois, l'équilibre de l'ensemble de ce couple strophique en construction dépend de l'asymétrie de ces deux séquences (22/20), et cette lecture est beaucoup plus forte en termes dramaturgiques, puisque les séquences éoliennes n'interviendraient alors que sur le nom de divinités ayant un lien fort avec cette tradition, pour l'invocation à Cypris et à Artémis, alors que les séquences correspondantes de la strophe, qui décrivent l'encerclement des remparts et la pression des assaillants avec leur musique barbare (le cri des essieux et des mors), relèveraient d'une autre rythmique et d'une autre tradition.

Période 3 = 22 / 20 (ou 20 / 20)

Ἀργεῖοι δὲ ⁴⁵ πόλισμα Κάδμου	(120)	Καὶ Κύπρις, ἄτε γένους προμάτωρ,	(140)
l l l k k l k l	dochmie + ba 5	4 l k k l k k l k l	décasyllabe alcaïque
κυκλοῦνται, φόβος δ' ἀρηῖων ⁴⁶ ὄπλων,	(121)	ἄλευσον· σέθεν ἕξ αἵματος	(141/142)
k l l k l k l k l	ba + ia + ia 6	5 k l l k k l l k l	dochmie + cr
διὰ δέ τοι ⁴⁷ γενύων ἵππειων	(122)	γεγόναμεν; λιταῖς σε θεοκλύτοις	(143)

45 L'omission de δὲ (D) n'affecterait pas la scansion dochmienne (l | l | l | k | l). M^{ss} indique un γάρ que l'on retrouve dans tous les autres manuscrits, soit deux crétiques (par abrègement de la syllabe centrale de Ἀργεῖοι).

46 Tous les manuscrits ont la leçon ἀρηῖων (Ω); la conjecture de Blomfield, ἀρειών, avec le même sens, donne une scansion en deux dochmies (ou bacchée + iambe + crétique), mais la modification du texte transmis (probablement parce que la forme est épique, ce qui se lierait à l'abrègement en hiatus nécessaire sur la syllabe centrale du crétique ἵππειων) ne me semble pas nécessaire et accentue au contraire le contraste entre strophe et antistrophe (une ébauche de plus en plus nette).

47 διὰ δέ τοι, retenu en général par les éditeurs modernes, est un ajout marginal à l'encre noire d'un correcteur de M, alors que les scholies plus anciennes de M commentent le διαδέτοι du texte, accentué ailleurs διάδετοι (ΦΙΒΟΨΔΚ), accentuation reprise par les autres scholies. Les διάδετοι χαλivoi seraient les mors bien attachés. Plutôt qu'une synizèse sur δια-, il vaut mieux conserver les trois brèves, identiques dans l'ébauche d'antistrophe. On peut lire γενύων avec synizèse, ce qui donne le même type de dochmie, mais cela n'a rien de contraignant.

k kk I k I I k I	dochmie + cr	5	5	k kk I k I	k kk kl	dochmie + ia
κινύρονται φόνον χαλινοί.	(123)			ἀπύουσαι πελαζόμεσθα.		(144)
k I I I k I k I I H	ba + cr + ba	6	6	I k I I k I k I a		cr + cr + ba

22 / 20

La quatrième période (124-126 // 145-150), à nouveau de 20 temps marqués dans la séquence «antistrophique», résout ce déséquilibre de deux temps dans sa partie finale, selon un procédé parallèle à celui que l'on a rencontré à la fin de la première section. Cette période est marquée par un nombre très élevé de séquences identiques (4 sur 6).

Période 4 (18/20)

Ἐπτά δ' ἀγήνορες				καὶ σύ, Λύκει' ἄναξ,	(145)
πρέποντες στρατοῦ (124)				Λύκειος γενοῦ	(146)
I k k I k I	dochmie	3 = 3		I k k I k I	dochmie
k I I k I	+ dochmie	3 = 3		k I I k I	+ dochmie
δορυσσόρις ⁴⁸ σαγαῖς	(125)			στρατῶ δαίῳ	(147)
πύλαις ἐβδόμαις (126)				στόνων αὐτᾶς	(148)
k I I k I	dochmie	3 = 3		k I I k I	dochmie
k I I k I	+ dochmie	3 s 3		k I k I I	+ dochmie ⁴⁹
προσίσταν-				σύ τ', ὦ Λατογένεια κούρα,	(149)

48 M insère ici le groupe Ἄρτεμι φίλα, répété au vers 154, et condamné par Seidler unanimement suivi sur ce point. C'est le moment où, après Héra, les invocations reflueraient en sens inverse, les Thébaines repassant par toutes les statues l'une après l'autre en sens inverse, selon l'hypothèse de Thalmann. La dernière statue serait celle d'Héra, invoquée au début du nouveau couple strophique; ensuite, on retrouve, dans l'ordre inverse, Artémis, Apollon (invoqué par deux épithètes dans les deux cas), Pallas Onka. C'est peut-être ce qui a causé l'erreur des copistes: Ἄρτεμι φίλα paraissait tout à fait attendu après l'adresse périphrastique à Artémis, σύ τ', ὦ Λατογένεια κούρα, alors que dans la strophe suivante, elle vient s'insérer comme un rappel dans une série de sons effrayant qui mène les Thébaines à réitérer dans l'ordre inverse et dans l'affolement leurs supplications. La reprise erronée de l'interjection ἔ ἔ ἔ ἔ au vers 154 après Ἄρτεμι φίλα est sans doute venue de la succession de ces deux segments, une fois déplacée l'invocation.

49 Comme c'était le cas pour la deuxième période de la première séquence, le début de cette période se prête également, sans que le nombre respectif des temps marqués varie, à une analyse en iambes méliques, mais l'interprétation dochmiaque augmente le nombre de correspondances entre la strophe et l'antistrophe, puisque dans ce cas trois dochmies sur quatre sont identiques, tandis que le rythme dochmiaque épouse parfaitement les côla rhétoriques. Mais dans la mesure où les iambes méliques et les séquences choriambiques sont de plus en plus fréquents à mesure que le chœur tente de discipliner ses mouvements et sa diction en accord avec sa prière, il est ici encore difficile de trancher entre les deux possibilités.

Ἐπτά δ' ἀγήνορες πρέποντες στρατοῦ 125				καὶ σύ, Λύκει' ἄναξ, Λύκειος γενοῦ	
I k k I k I k I I k I	cho + ia + cr	6 = 6		I k k I k I k I I k I	cho + ia + cr
δορυσσόρις σαγαῖς πύλαις ἐβδόμαις				στρατῶ δαίῳ στόνων αὐτᾶς	
k I I k I k I I k I	ba + ia + cr	6 s 6		k I I k I k I I	ba + ia + ba

k I I	ba	2 4	k I I k k I k I I	hipponactéen
ται πάλω λαχόντες. 126			τόξον εὐτυκάζου ⁵⁰ .	(150)
I k I k I I	+ cr + ba	4 = 4	I k I k I I H	cr + ba (ithyphallique)
		18 / 20		
Total	27+12+22+18	79 / 79	27+12+20+20	
ou	29+12+20+18			
Avec 14 pour la période 2		81 / 81		

L'analyse du v. 149 comme un hipponactéen est ici dictée par le fait que ce vers permet d'englober dans une seule unité l'ensemble de l'invocation, de même que le dochmie initial dans cette période, dont la fin est marquée par un hiatus dans la section «antistrophique».

Les deux couples suivants sont ceux que tous les éditeurs reconnaissent; l'analyse des vers et leur numérotation y font l'objet d'un consensus relatif, et la *responsio* y est presque parfaite, à quelques exceptions près, signalée dans le schéma qui suit: à un iambe résolu correspond un choriambe dans le texte transmis, par ailleurs problématique (154 ~ 161), tandis qu'un iambe correspond à un crétique dans le couple strophique β (170 ~ 178).

	[στρ. α] ⁵¹	[άντ. α]
ἔ ἔ ἔ ἔ		ἔ ἔ ἔ ἔ
ὄτοβον ἀρμάτων ἀμφὶ πόλιν κλύω·	151 = 158	ἀκροβόλων δ' ἐπάλξεων λιθάς ἔρχεται·
ῶ πότνι Ἥρα ⁵² .	152 = 159	ῶ φίλ' Ἄπολλον·
ἔλακον ἀξόνων βριθομένων χνόαι·	153 = 160	κόναβος ἐν πύλαις χαλκοδέτων σακέων·
Ἄρτεμι φίλα·	154 ~ 161	καὶ Διόθεν ⁵³
δοριτίνακτος [δ'] αἰθήρ ⁵⁴ ἐπιμαίνεται·	155 = 163	πολεμόκραντον ἀγνὸν τέλος ἐν μάχῃ,

50 δορυσσοίς (Ω) est unanimement transmis, et peut se scander avec une synizèse, ou même sans, ce qui donne un dochmie kaibelianus (k I k I k I). Mais avec la synizèse, la *responsio* est parfaite.

51 Dans le schéma des deux couples strophiques, la scansion de la strophe est indiquée au-dessus de l'antistrophe lorsqu'elles diffèrent ponctuellement; toutefois, le signe a employé en fin de vers pour indiquer une *brevis in longo* l'emporte sur le signe u lorsque la strophe présente une *brevis in longo* et l'antistrophe une longue.

52 M a la leçon ῶ πότνια Ἥρα sans élision.

53 Les manuscrits (sauf Q) donnent δοριτίνακτος δ' αἰθήρ, ce qui donnerait un dochmie de forme rare k k k I I I. Ce δ' a été athétisé unanimement par les éditeurs, rétablissant une *responsio* parfaite, car il s'articule mal avec l'invocation qui précède. Le δ' du vers 158, qui ne pose pas de problème métrique, a également été suspecté.

54 La séquence transmise par la tradition manuscrite n'est pas en *responsio* avec Ἄρτεμι φίλα (I k k k I / I k k I); le καὶ peut indiquer une nouvelle invocation, désignée uniquement de manière périphrastique, ou une deuxième manière de désigner Apollon, 'et achèvement sacré qui tranche l'issue guerrière au combat'; certains ont voulu restituer παῖ Διόθεν, qui pourrait également s'appliquer à Apollon, déjà évoqué par deux épithètes lors du premier passage devant sa statue. Pour rétablir une *responsio* parfaite, Mazon suppose un κλυθὶ Διόθεν, qui se rapporterait à Athéna Nikè, avant l'invocation à Athéna Onka.

τί πόλις ἄμμι πάσχει; τί γενήσεται;	156 = 164	σύ ⁵⁵ τε μάκαιρ' ἄνασσ' Ὀγκα, πρό πόλεως
ποιῖ δ' ἔτι τέλος ἐπάγει θεός;	157 = 165	ἐπτάπυλον ἔδος ἐπιρρῦου.

	kkkk	interjection <i>extra metrum</i>	Temps marqués
151 = 158	u kk k k k k	dochmie + dochmie	6
152 = 159	k k	dochmie	3
153 = 160	k kk k k k k	dochmie + dochmie	3
154 = 161	kk	iambe ~ k k a	choriambe 2
155 = 163	k kk k k k k	+ dochmie + dochmie	6
156 = 164	k kk k k k k	dochmie + dochmie	6
157 = 165	kk k kk k a	2 iambes	4
			Total = 30

	[στρ. β]	[άντ. β]	
ἰὼ παναλκεῖς θεοί,	166 = 174	ἰὼ φίλοι δαίμονες,	
ἰὼ τέλειοι τέλειαί τε γᾶς	167 = 175	λυτήριοι <τ'> ⁵⁶ ἀμφιβάντες πόλιν	
τᾶσδε πυργοφύλακες,	168 = 176	δείξαθ' ὡς φιλοπόλεις	
πόλιν δορίπονον μὴ προδῶθ'	169 = 177	μέλεσθέ θ' ἱερῶν δημίων,	
ἔτεροφώνῳ στρατῶ·	170 = 178	μελόμενοι δ' ἀρήξατε	
κλύετε παρθένων κλύετε πανδίκως	171-2 = 179	φιλοθύτων δέ τοι πόλεος ὀργίων	
χειροτόνους λιτάς.	173 = 180	μνήστορες ἔστε μοι.	180
166 = 174	k k k	ia + cr	4 ⁵⁷
167 = 175	k k k k	ia + cr + cr	6
168 = 176	k kk k	cr + cr	4
169 = 177	k kk k k	dochmie + cr / ba + dochmie	5
170 ~ 178	kk k k	cr + cr ~ kk k k k cr + ia	4
171-2 = 179	k kk k k kk k	dochmie + dochmie	6
173 = 180	k k k	dochmie	3
			Total 32

Un rapide examen de la composition d'ensemble de la *parodos* laisse entrevoir des équivalences rythmiques qui semblent sous-tendre le procédé dramaturgique de la «strophicité croissante»:

55 Le texte transmis presque unanimement par les mss est μάχαιοί τε, transformé en μάχαι | σύ τε par Hermann unanimement suivi, pour que l'invocation commence en début de vers, et parce qu'autrement la coordination ne fait pas sens.

56 Le τ' a été introduit par Seidler pour éviter l'hiatus.

57 Si l'on intègre ἰὼ au vers, la séquence est iambe + crétique (4 temps marqués, donc 32 pour l'ensemble). L'hypothèse d'une interjection *extra metrum* (< k | > + k | | k a), qui donnerait 31 temps marqués au lieu de 32 pour la strophe et pour l'antistrophe), a également été envisagée.

Section 1	S	A		Section 2	S	A	
P1	17	/ 17		P1	27	/ 27	ou 29 / 27
P2	12	/ 12	=	P2	12	/ 12	ou 14 / 14
P3	17	/ 15		P3	22	/ 20	ou 20 / 20
P4	24	/ 26		P4	18	/ 20	
Total	70	/ 70		Total	79	/ 79	79 / 79 ou 81 / 81
	= 140		+ 18		= 158		

Strophe / Antistrophe α	30 / 30		Strophe / Antistrophe β	31 / 31	Total
	= 60			= 62	= 122 (= section 1 - 18)
			ou	32 / 32	
				= 64	= 124

Dans la première section, P1 et P3 sont de taille équivalente, tandis que P4 représente le double de P2. Dans la deuxième section, P3 et P4 sont de taille équivalente dans la section correspondant à une antistrophe (20 / 20), la deuxième période des sections 1 et 2 sont également de même taille (12 / 12). Les deux couples strophiques proprement dits sont beaucoup plus courts que les deux sections précédentes, mais ils composent un ensemble plus bref de 18 temps marqués que la première section (140), elle-même plus brève de 18 temps marqués que la seconde. L'ensemble de la *parodos* comporte, selon cette analyse, un total de 420 temps marqués, soit 3 x 140: la somme de la deuxième section et des deux couples strophiques représente donc le double des 140 temps marqués de la première section. Le texte transmis laisse ainsi transparaître une technique très précise dans la mise en place de la «strophicité croissante» mise en évidence par M. Steinrück. Transposée en termes chorégraphiques, cette hypothèse rend compte d'un jeu scénique particulièrement remarquable: la panique du chœur est transcrite en termes physiques dans l'espace scénique par son incapacité à adopter une formation organisée, et à soumettre sa danse, trop agitée, à des correspondances exactes, une structuration à laquelle il ne parvient qu'à la fin de la *parodos*. L'analyse des équivalences, en termes de temps marqués, entre périodes correspondantes, suggère que les évolutions désordonnées du chœur suivent un mouvement progressif d'organisation dans l'espace de l'orchestra (ou du *logeion*, puisque le chœur sort de son lieu pour se jeter sur les autels des dieux), qui respecte la forme de strophe, mais en ne disciplinant leur rythme que peu à peu, jusqu'à atteindre une organisation strophique complète. Cette difficulté donne tout son relief, *a contrario*, au début du premier *stasimon*, qui repose au contraire sur la virtuosité dans le maniement des correspondances entre strophe et antistrophe, à la fois dans le chant et dans la danse.

La stabilisation du cri: de la panique à la prière

La division des éditeurs sur la question de la *responsio* a fait de ce passage l'un des textes d'Eschyle les plus atteints par la volonté de correction du texte transmis par les manuscrits. La section la plus problématique (78-150) a fait l'objet d'une étude récente de L. Lomiento⁵⁸, qui se fonde sur la colométrie établie par l'édition alexandrine, et que les manuscrits médiévaux nous auraient livrée sans modification aucune, pour associer les deux types de séquences dominant cette entrée: les dochmies et ce qu'elle appelle des «séquences mixtes». Cette étude montre que chacun des deux «filons métriques» se trouve lié à l'un des deux thèmes qui structurent le chant d'entrée du chœur, le premier au thème de la guerre, le second à celui de la prière. Il faut cependant ajouter qu'il s'agit moins d'une alternance thématique entre guerre et prière que d'une tension entre deux modes d'expression, qui constitue le ressort dramatique de la *parodos*: l'approche de l'armée ennemie provoque chez le groupe des Thébaines une terreur panique qui désorganise leur diction et leur mouvement sur scène, provoquant les différentes déviances déjà décrites. Mais le recours aux dieux, lui, est voulu par le chœur, dans l'intention d'obtenir, moins la protection réelle de la cité, que l'apaisement de sa propre terreur⁵⁹.

Un autre jeu rythmique corrobore l'hypothèse d'une strophicité croissante. Le début de la *parodos* reflète un principe d'organisation mis en évidence par l'opposition entre les dochmies et les autres séquences rythmiques. On observe, dans les vers 78 à 150, un *crescendo* continu, où les dochmies semblent peu à peu reculer pour céder la place à d'autres mètres, essentiellement iambo-choriambiques. Dans l'alternance entre dochmies et mesures «mixtes», ces dernières ne sont pas traitées de manière homogène, mais hiérarchisées en séquences reflétant une gradation entre les dochmies et les iambes résolus, les iambes réguliers, les iambes méliques ou syncopés, les séquences iambo-choriambiques, et culminant avec la métrique éolienne proprement dite. Cette gradation va de pair avec l'effort fourni par le chœur pour stabiliser sa diction et son expression corporelle, de manière à atteindre un mode d'expression approprié à la prière de supplication qu'il cherche à adresser aux dieux.

Par ailleurs, l'analyse des isomélies⁶⁰, ou contours accentuels se reproduisant à l'identique entre deux sections en *responsio* parfaite ou en correspondance

58 LOMIENTO (2004), p. 43-60.

59 L'alternance rythmique est donc plutôt liée à l'arrachement à une diction spontanée que les choreutes cherchent à remplacer par une autre, fruit d'un effort celle-là, et qui donc, par moments, échoue, ne parvenant que progressivement à se mettre en place ; la tension entre ces deux dictions a son parallèle et son contrepoint dans les évolutions spatiales à travers une *responsio* strophique difficile à atteindre, puisque le premier couple strophique complet est simultanément marqué par une recrudescence des dochmies.

60 C'est ce que j'ai montré dans «Mélorythme des dochmies chez Eschyle: des isomélies dans la *parodos* des *Sept contre Thèbes*?», lors du colloque de métrique antique «*Skhèma-Rhèma*, métrique, prosodie, musique, danse, iconographie», les 23-25 avril 2015, à l'Université de Nice Sophia-Antipolis.

imparfaite, a fait apparaître un phénomène qui ne s'explique pas sans cet outil dramaturgique propre à Eschyle qu'est la «strophicité croissante». Alors même que les séquences ne sont pas métriquement semblables, il arrive de façon récurrente que le même mélisme (la même succession de montées et de descentes sur les mêmes temps vocaliques, indépendamment de la longueur des syllabes) se reproduise et lie de manière reconnaissable pour le public deux séquences par ailleurs hétérogènes. Si ce retour était bien la marque d'une reprise de la même mélodie, alors le spectateur était amené à prendre de plus en plus nettement conscience de la correspondance qui se met progressivement en place, et qui avait un sens dramaturgique immédiat. De même, les interjections semblent avoir exclusivement pour fonction de fournir un point de repère au début des unités strophiques, alors qu'ailleurs Eschyle n'hésite pas à les placer à l'intérieur d'une strophe. Il s'agissait donc d'un dispositif dramaturgique fort donnant à entendre simultanément les efforts du chœur pour organiser sa terreur en supplication et l'encerclement de la cité par un ennemi qui se rapproche virtuellement au fur et à mesure que la *responsio* se dessine plus précisément.

Le premier épisode comme lecture rétrospective de la *parodos*

Selon une technique de composition chère à Eschyle, les effets dramaturgiques fondés sur le chant et la danse du groupe choral lors de la *parodos* font l'objet d'un déchiffrement et d'une discussion occupant tout le premier épisode⁶¹, qui nous livre autant de clés d'interprétation des rythmes. Mais, comme souvent, le chœur et le roi n'utilisent pas pour comprendre ce que le public a entendu dans la *parodos* le même cadre interprétatif, de sorte que la caractérisation du chant choral par le roi ne recouvre pas du tout l'image que le chœur construit de son propre chant.

Transgression spatiale

Étéocle dénonce en effet dans l'entrée du chœur une double transgression qui menace l'ordre civique. La première tient à la nature des évolutions

61 C'est également le cas dans les *Suppliantes*: la première scène entre Danaos et ses filles a pour double fonction de donner au public une lecture de ce qu'il vient d'entendre, et de différencier la stratégie rhétorique que le père recommande à ses filles du discours d'attaque iambique adressé par celles-ci au père Zeus, un discours qui contrevient totalement, dans la bouche des jeunes filles, aux injonctions paternelles, donnant lieu à une opposition trop souvent méconnue dans la lecture de cette scène entre père et filles.

chorégraphiques, au mode désordonné du mouvement qui domine la *parodos*, auquel il accorde une valeur anticivique: ce mouvement de panique et de course précipitée est à l'opposé du calme qu'il recommandait aux citoyens, exigeant qu'ils tinssent leur position avec calme et fermeté (στάθητε, 33, μίμνοντες, 34). La tirade qui ouvre le premier épisode met à deux reprises (181-86 et 191-94) l'accent sur la manière dont le comportement des Thébaines, leur agitation et leurs cris, est susceptible d'affecter le reste de la cité (στρατῶ... τῷδε πυργουμένω, 183), sur qui repose sa défense. Les termes du prologue sont ici repris par θάρσος, tandis que l'effet sur les citoyens est décrit comme une communication de la peur et de la lâcheté (καὶ νῦν πολίταις τάσδε διαδρόμους φυγὰς | θεῖσαι διερροθήσατ' ἄψυχον κάκην, 191-192), une idée qui revient à la fin du *kommos* épirrhématique (ἀλλ' ὡς πολίτας μὴ κακοσπλάγγνους τιθῆς, | εὐκηλος ἴσθι μηδ' ἄγαν ὑπερφοβοῦ, 236-37).

La terreur se transmet donc par la panique et le désordre dans les mouvements⁶². Si la formation «en phalange»⁶³ du chœur tragique était une manière d'assurer encore sur scène, dans l'expérience des choreutes, la cohésion du corps civique, alors même que leur voix s'aventurait dans des registres aigus comme celui du thrène, interdit dans la cité, on devine combien la mise à mal de ce dispositif de contrepoids devait être efficace sur la scène des *Sept*. Mais la dénonciation d'Étéocle ne prend tout son sens que dans la logique posée par le prologue, un système binaire qui oppose les bons assiégés aux méchants assaillants⁶⁴, comme le montre l'identité du vocabulaire désignant la gestuelle du chœur et l'avancée de l'armée ennemi, pareille à une marée ou à un flot terrestre. Le chœur se mue en ennemi du dedans, qui met en péril la cité autant que l'ennemi du dehors⁶⁵, et ébranle la frontière hermétique édiflée par le roi dans le prologue, frontière dont la traduction physique est le rempart, protection de la cité assiégée (πυργηρουμένοις, 23), qui garantit une séparation stricte entre ces deux espaces. Or c'est précisément cette séparation que subvertissent les cris et les déplacements du chœur, comme le fera, dans la scène des boucliers, Parthénopée, qui, immédiatement après le centre de la série, brouille le système

62 Or c'est bien par elle que le chœur décrit sa propre expression de la manière la plus constante : φοβερὰ μεγάλ' ἄχη (78), φόβος δ' ἀρείων ὄπλων (121), ἔδεις' ἀκούσασα (203-4), ἦρθην φόβω (213-5), ταρβοσύνω φόβω (240), δέδοικ' (249), ἀψυχία γὰρ γλώσσαν ἀρπάζει φόβος (259). Le principe désorganisateur du chant est donc bien la terreur panique qui inspire et communique la perte de courage (ἀψυχία).

63 Les reproches d'Étéocle au chœur semblent corroborer cette hypothèse soutenue par Sophie KLIMIS, «Le souffle citoyen. Inventer le chœur tragique au XXI^e siècle, Les Perses d'Eschyle, mise en scène Claudia Bosse, Théâtre du Grütli (Genève) –Theatercombinat (Wien), 13-19 novembre 2006», *Rhuthmos*, 4 avril 2014. <http://rhuthmos.eu/spip.php?article1159>

64 LUPAS-PETRE (1981), p. 19-20: les décisions des Argiens sont décrites selon le registre du complot (νυκτηγορεῖσθαι κάπιβουλεύσειν πόλει, 29) et opposées à l'*ethos* hoplitique des assiégés.

65 Cf. *Sept* 193-194 : τὰ τῶν θύραθεν δ' ὡς ἄριστ' ὀφέλλεται, | αὐτοὶ δ' ὑπ' αὐτῶν ἐνδοθεν πορθοῦμεθα.

d'antithèses tranchées sur lequel repose toute la défense d'Étéocle⁶⁶. La fuite du chœur vers les dieux est décrite avec le même adjectif (πρόδρομος ἦλθον, 211) que l'arrivée des Argiens dans la *parodos* (ῥεῖ πολὺς ὄδε λεῶς πρόδρομος ἱππότας, 80). Cet effet de miroir entre assaillants et assaillis repose aussi bien sur le mouvement désordonné et menaçant que sur les sons et la voix.

Transgression sonore

La seconde transgression que le roi dénonce est d'ordre sonore: il emploie les verbes αὔειν et λακάζειν (186), suggérant que le cri s'est substitué au langage maîtrisé; ce faisant, il s'écarte du terme par lequel le chœur désignait son propre chant, θρέομαι, 'clamer, pousser une plainte', terme réservé au registre féminin selon Chantraine, pour lui substituer deux verbes favorisant une assimilation à l'animalité, parmi lesquels λακάζειν, 'crier', formé sur λάσκω; ce mot rappelle, par dérivation lexicale, le vacarme des chars, au v. 153 (ἔλακον ἀξόνων βριθομένων χνόαι), tandis que par proximité phonique, il s'apparente au verbe κακλάζειν qui, au v. 115, évoquait le bouillonnement tumultueux d'Arès. Le scholiaste de P associe ces deux verbes aux oiseaux : ταῦτα ἐπὶ τῶν ὀρνέων λέγεται, corroborant l'idée d'une dimension d'étrangeté et de sauvagerie qui se serait infiltrée dans la cité. Le cri du chœur devient ainsi un reflet, à l'intérieur des remparts, du cri de l'assaillant⁶⁷, et ce jeu de miroir est d'autant plus fort que le bruit du mors des chevaux est lui-même décrit comme un cri (122-3: διὰ δέ τοι γενύων ἱππίων | κινύρονται φόνον χαλινοί), et que le bruit strident des moyeux dans les essieux est décrit par un emprunt au vocabulaire de la musique (σύριγγες ἔκλαγξαν ἐλίτροχοι, 205)⁶⁸. Par cette superposition d'images, le cri de l'ennemi est décrit comme une musique pervertie⁶⁹, tandis que réciproquement le chant du chœur relèverait moins de l'ordre du chant que de celui du cri, donc d'une perversion du même ordre, et selon Étéocle, tout aussi dangereuse.

66 Cf. ZEITLIN (1982), p. 100 sqq.

67 C'est sur lui que s'ouvre la *parodos*: v. 83-5, †Ἐλεδεμάστ' πεδί' ὀπλόκτυπ' ὡτί χρίμπεται βοάν; v. 89 βοὰ ὑπὲρ τειχέων. Le chœur s'interroge au v. 100 pour savoir s'il entend réellement le fracas des boucliers (ἀκούετ' ἢ οὐκ ἀκούετ' ἀσπίδων κτύπον; «entendez-vous ou n'entendez-vous pas le fracas des boucliers?»), et le mot κτύπος se retrouve au v. 104 dans une expression paradoxale très commentée: κτύπον δέδορκα· πάταγος οὐχ ἐνὸς δορός, «j'ai vu le fracas: le vacarme d'une multitude de lances».

68 Eschyle prend le mot au sens technique de «moyeu d'un char», mais conserve la suggestivité musicale du mot σύριγξ, dont le sens originel est « flûte de Pan ». Comme l'a bien montré PERROT (2009), alors que l'adjonction, à une racine pouvant évoquer le sifflement par onomatopée, d'un suffixe expressif, particulièrement productif dans le domaine musical, permet d'ordinaire d'évoquer un sifflement doux, Eschyle retient au contraire l'idée d'un tuyau produisant un son strident, appartenant au registre aigu qui caractérise dans ce drame le vacarme de la guerre.

69 Voir à ce propos HALDANE (1965), p. 33-41.

Transgression rituelle

Chose remarquable toutefois, cette perversion a lieu à l'insu du chœur, qui presque à aucun moment ne décrit sa propre voix comme un cri. Alors qu'Étéocle le fait en couplant le registre de la plainte à celui de l'animalité, avec l'idée d'une complaisance dans le gémissement (τοιαῦτ' ἐπεύχου μὴ φιλοσπόνως θεοῖς, 279), et de halètements sauvages (μηδ' ἐν ματαίοις κάγριοις ποιφύγμασιν, 280), le chœur dans la *parodos* prétend au contraire rejeter les vaines lamentations au profit du recours aux dieux (ἀκμάζει βρετέων ἔχουσθαι· τί μέλλομεν ἀγάστονοι; 99). Le seul passage qui pourrait faire allusion à sa voix dans un vocabulaire apparenté à la plainte, aux v. 145-6, est un passage de compréhension difficile qui a fait l'objet de nombreuses conjectures. Dans la leçon des manuscrits⁷⁰, Λύκειος γενοῦ στρατῶ δαίῳ σπόνων ἀϋτᾶς, les cris se rapportent à l'armée ennemie et non aux femmes du chœur. Si c'est bien le cas, cela signifie que le chœur n'a pas conscience de préférer des gémissements, et que la similitude entre ses cris et ceux de l'armée ennemie lui échappe. Les interjections sont elles-mêmes moins nombreuses qu'on n'aurait pu s'y attendre, et sont intégrées à une parole de supplication; la forme que l'on retrouve le plus souvent est ἰὼ, triplée au v. 86, ἰὼ ἰὼ ἰὼ θεοί, 96, ἰὼ μάκαρες εὐεδροί, 166-7, ἰὼ παναρκεῖς θεοί | ἰὼ τέλειοι τέλειά τε... // 174, ἰὼ φίλοι δαίμονες ; 135, φεῦ φεῦ. Les seules interjections *extra metrum* servent d'introduction au premier couple strophique nettement marqué, et servent donc à signaler la présence d'une *responsio* complète: ἔ ἔ ἔ ἔ. Le registre que le chœur attribue à sa voix est donc celui de l'appel: λιταῖς σε θεοκλύτοις ἀπύουσαι πελαζόμεσθα (142-3), οὐ ἀπύουσαι a le sens d'appeler à haute voix⁷¹. Cela devient encore plus clair dans la partie strophique de la *parodos*: 171, κλύετε παρθένων κλύετε πανδίκως | χειροτόνους λιτάς⁷².

Il se pourrait donc que la double transgression, spatiale et sonore, que le roi reproche en termes violents au chœur des Thébaines, cache en réalité une troisième transgression, cette fois d'ordre rituel, et qui repose sur une double erreur de genre: comme l'a montré G. O. Hutchinson⁷³, la censure

70 Le texte, de compréhension difficile, n'est pas impossible à traduire : on peut comprendre ἀϋτᾶς comme un génitif de spécification dépendant de Λύκειος: «sois dieu-loup d'une guerre de gémissements pour l'armée adverse». Deux conjectures intéressantes sont proposées par Franco Ferrari, σπόνων ἀϋταῖς, «et toi, dieu des Loups, sois un loup pour l'ennemi envahisseur, animé par le hurlement de nos sanglots», et par Douglas Young, qui pense à σπόνω' ν ἀϋταῖς, avec aphérèse de *epsilon* sur la préposition ἐν : «Et toi, ô seigneur des loups, montre-toi loup pour l'armée adverse, dans la clameur de la mêlée» (LOMIENTO 2004, p. 54). Mazon donne σπόνων ἀντίτας, «et toi, dieu qui détruis les loups, détruis l'armée de nos ennemis, fais-leur payer nos sanglots».

71 Le texte a été modifié pour établir une *responsio* strophique avec le v. 124 en ἀϋτοῦσαι πελαζόμεσθα (κ | | | κ | κ | |).

72 La conjecture de Mazon, κλυθι (161), s'ajouterait à cette liste, mais nous ne l'avons pas retenue.

73 HUTCHINSON (1985), p. 73-75. Cette hypothèse y est étayée par un rapprochement avec l'*Illiade*, où Cassandre et ses compagnes ne supplient les statues des dieux qu'à la chute de Troie, tandis que, lorsqu'elle était encore debout, Hector ordonnait aux vieilles femmes d'accomplir une ὀλολυγή et non une supplication. Le comportement du chœur est donc répréhensible en ce qu'il dénote une terreur et un désespoir prématurés.

d'Étéocle n'a pas pour cible une religiosité opposée à la sienne, mais le recours anticipé à la supplication, normalement réservée au moment où tout espoir d'aide humaine s'est évanoui. La forme de cette supplication porte la marque d'une deuxième erreur: si l'énonciation est bien celle d'une prière, à n'en pas douter, la désorganisation dans l'espace des évolutions chorégraphiques que reflètent les dochmies et le déplacement sonore de l'ordre du chant dans celui du cri suraigu sont deux caractéristiques du thrène, déplacées dans le registre de la prière⁷⁴.

Du chant au cri: le premier *stasimon* comme tentative d'obéissance au roi

Durant tout le premier épisode, Étéocle a pour premier souci de réduire au silence le groupe choral (232, 250, 262-3). La plupart des commentateurs considèrent qu'il ne réussit que très partiellement, puisque la terreur des femmes reprend de plus belle dans chant suivant. Le *kommos* épirrhématique est ainsi généralement lu, par la seule analyse des propos, comme un affrontement infructueux où la position d'aucun des deux adversaires n'est en fin de compte ébranlée. Pourtant, entre la *parodos* et le premier *stasimon*, se produit une modification sensible dans le chant du chœur et dans sa danse: le changement est le fruit de l'affrontement entre le roi et les Thébaines, dont le *kommos* épirrhématique forme le premier volet, la stichomythie le deuxième. Où et comment se produit la victoire du roi?

Ordre et désordre (scène épirrhématique, 203-241)

L'examen de la composition métrique des strophes du chœur montre que le procédé de gradation entre les différents types de séquences déjà utilisé dans la *parodos* est repris. Dans le premier couple strophique (203-207 = 211-215), l'alternance entre deux diction qui caractérisait la *parodos* se trouve poussée à son paroxysme par la juxtaposition sans transition des formes de dochmies les plus malléables, avec surabondance des résolutions, et des formes les plus maîtrisées, celles qui relèvent de la métrique éolienne.

74 HUTCHINSON (1985), p. 73-75. Cette hypothèse y est étayée par un rapprochement avec *Illiade*, où Cassandre et ses compagnes ne supplient les statues des dieux qu'à la chute de Troie, tandis que, lorsqu'elle était encore debout, Hector ordonnait aux vieilles femmes d'accomplir une *όλολυγή* et non une supplication. Le comportement du chœur est donc répréhensible en ce qu'il dénote une terreur et un désespoir prématurés.

<p>XO Ἦ φίλον Οἰδίπου τέκος, ἔδεις'ἀκού- σασα τὸν ἀρματόκτυπον ὄτοβον ὄτοβον ὄ τί τε σύριγγες ἔκλαγξαν ἐλίτροχοι, ἵππικῶν τ'ἀγρύπνων πηδαλίων διὰ στόμα πυριγενετᾶν χαλινῶν.</p> <p>203 = 211I k k I k I k k I k I 204 = 212I k k I k I k k k k k k 205 = 213k k I I k k I k k I k I 206a = 214a I k I I k I 206b = 214b I k k I k I k I 207 = 216 k k k I k I I</p>	<p>XO Ἄλλ' ἐπὶ δαιμόνων πρόδρομος ἦλθον ἀρ- χαῖα βρέτη, θεοῖσι πίσυρος, νιφάδος 205 ὄτ' ὀλοᾶς νιφομένας βρόμος ἐν πύλαις 206a δὴ τὸτ' ἦρθην φόβῳ 214a 206b πρὸς μακάρων λιτάς, πόλεως ἴν' ὑπερέχουεν ἀλκάν. 215</p> <p>dimètre dochmiaque 6 dochmie + dochmie 6 crétique + ibycéen 6 crétique + crétique 4 choriambe + iambe 4 iambe + bacchée 4 Total = 30</p>
<p>ET Τί οὖν; ὁ ναύτης ἄρα μῆς πρῶραν φυγῶν πρύμνηθεν ἠῦρεν μηχανὴν σωτηρίας, νεῶς καμουύσης ποντίῳ πρὸς κύματι;</p>	<p>ET Πύργον στέγειν εὐχεσθε πολέμιον δόρυ· 210 οὐκοῦν τάδ' ἔσται πρὸς θεῶν; ἀλλ' οὖν θεοῦς τοὺς τῆς ἀλούσης πόλεος ἐκλείπειν λόγος.</p>

Ce couple strophique condense à lui seul bien des effets de la *parodos*, et les reprises littérales s'y multiplient: τὸν ἀρματόκτυπον ὄτοβον ὄτοβον reprend ainsi le v. 100, ἀκούετ' ἢ οὐκ ἀκούετ' ἀσπίδων κτύπον. Le chœur réitère donc à l'identique l'expression de son effroi et la description du fracas de l'armée ennemie, et cet effet de répétition du même se double d'un effet comique, puisque la scène d'affrontement commence par un écho déformé au v. 100, dans la bouche d'Étéocle cette fois: Ἦκουσας ἢ οὐκ ἦκουσας, ἢ κωφῆ λέγω;

Le deuxième couple strophique (219-222 = 226-229) est composé de trois dimètres dochmiaques et d'un ibycéen (I k k I k k I k I) à la clausule. Trait remarquable: sur six dochmies, trois (quatre dans la strophe) pourraient dans l'absolu être lus comme une forme éolienne⁷⁵; le dernier (k I I k I) est un dochmie attique.

<p>XO Μήποτ' ἐμόν κατ' αἰῶνα λίποι θεῶν ἄδε πανάγουρις, μηδ' ἐπίδοιμι τάνδ' 220 ἀστυδρομουμέναν πόλιν καὶ στρατεύμ' ἀπτόμενον πυρὶ δαίῳ.</p> <p>219 = 226I k k I k I I k k I k a 220 = 227I k k I k I a k k I k a 221 = 228I k k I k I k I I k I</p>	<p>XO Ἔστι· θεοῦ δ' ἔτ' ἰσχύς καθυπερτέρα· πολλάκι δ' ἐν κακοῖσι τὸν ἀμήχανον κάκ χαλεπᾶς δύας ὑπερθ' ὀμμάτων κριμναμενᾶν νεφελᾶν ὀρθοῖ.</p> <p>dimètre dochmiaque 6 dimètre dochmiaque 6 dimètre dochmiaque 6</p>
--	--

75 Cette séquence (I k k I k I) est appelée *dodrans* B dans la tradition anglo-saxonne, basilique par l'école française depuis J. Irigoien, hémiasclépiade II par celle de B. Gentili.

222 = 229I k k I k k I a I

ibycéen

4 Total = 22

ET Μή μοι θεούς καλοῦσα βουλευού κακῶς
πειθαρχία γάρ ἐστι τῆς εὐπραξίας
μήτηρ, γύναι, σωτήρως ὧδ' ἔχει λόγος.

ET Ἄνδρῶν τάδ' ἐστὶ σφάγια χρηστήρια 230
θεοῖσιν ἔρδειν πολεμίων πειρωμένους
σὸν δ' αὖ τὸ σιγᾶν καὶ μένειν εἴσω δόμων.

L'ensemble est donc assez régulier et organisé de manière à préparer la clausule par la forte présence de la forme de dochmie la plus proche de la métrique éolienne, en termes de métrique verbale. C'est dans ce moment que se concentre l'affrontement entre deux types de piété. La strophe exprime le souhait de ne pas voir la cité prise et abandonnée des dieux, l'antistrophe l'idée d'une toute puissance divine qui se traduit par la réversibilité du destin humain. Cette stabilisation de la diction permet au chœur de justifier son attitude: avoir recours aux dieux pour calmer sa terreur et assurer le salut de la cité, face à Étéocle qui attribue le succès à la discipline et place la piété du côté de l'offrande d'hécatombes réservée aux hommes.

Le troisième couple strophique (233-235 = 239-241) commence, comme le premier, par un dimètre dochmiaque fortement résolu, suivi d'un dimètre qui redouble la forme «choriambique» centrale dans le couple précédent, avec une clausule iambique.

XO Διὰ θεῶν πόλιν νεμόμεθ' ἀδάματον XO
δυσμενέων δ' ὄχλον πύργος ἀποστέγει
τίς τάδε νέμεσις στυγεῖ ; 235

Ποταίνων κλύουσα πάταγον ἀνάμιγα
ταρβοσύνω φόβω τάνδ' ἐς ἀκρόπολιν,
τίμιον ἔδος, ἰκόμαν. 241

233 = 239k t I k I k kk kk k a

dimètre dochmiaque

6

234 = 240 I k k I k I I k k I k I

dimètre dochmiaque

6

235 = 241I k kk k I k I

lécythe

4 Total = 16

ET Οὔτοι φθονῶ σοι δαιμόνων τιμᾶν γένος
ἀλλ' ὡς πολίτας μὴ κακοσπλάγχχνους τιθῆς,
εὐκῆλος ἴσθι μὴδ' ἄγαν ὑπερφοβοῦ.

ET Μὴ νυν, ἐὰν θνήσκοντας ἢ τετρωμένους
πύθησθε, κωκυτοῖσιν ἀρπαλίζετε·
τούτῳ γὰρ Ἄρης βόσκεται, φόνῳ βροτῶν.

Par la diction et par le thème, on a l'impression d'être revenu au point de départ sans que rien n'ait changé dans l'attitude du chœur. Pourtant, par le mécanisme de la *responsio*, le premier vers, qui correspond à l'expression la plus mouvementée, construit un lien virtuel, par superposition rythmique, entre l'action des dieux (strophe) et le rappel du fracas qui a poussé le chœur à se jeter au pied des statues (antistrophe). La clausule iambique met en regard la revendication du droit à prier (τίς τάδε νέμεσις στυγεῖ; 235) et les termes qui décrivent leur recours aux dieux (τίμιον ἔδος, ἰκόμαν, 241). Grâce à cette forme, le chœur défend donc la logique de sa propre piété et construit un rapport d'équivalence entre sa ruée vers les dieux, et la protection de la divinité toute puissante, sans passage par l'action humaine pour obtenir le salut, en posant

la terreur comme force motrice du chant. De ce point de vue, le dialogue n'avance pas, et le roi se trouve confronté à l'immobilisme d'un groupe choral que la circularité de ses réponses ramène finalement à son point de départ.

Toutefois, la logique de la scène est double. Si le premier ressort repose sur la mise en scène d'un groupe choral par un chœur incapable d'argumenter et qui se contente de répéter à l'identique l'attitude qu'on lui reproche, la scène repose simultanément sur l'évolution du rapport de force par la proportion des prises de parole respectives. Le *kommos* est bâti selon un principe de réduction progressive des strophes du chœur, contraint de battre en retraite face aux réprimandes du roi, alors que les trois trimètres de ce dernier, qui reviennent invariablement, marquent la stabilité de sa position dans l'échange. À la fin de chaque vers figure le décompte des temps marqués, unité qui permet de comparer entre eux les vers méliques et les trimètres iambiques, donc de cerner l'évolution du rapport de force entre les deux opposants : 27/18, 22/18, 16/18. Au troisième couple strophique, il apparaît donc nettement que le rapport s'est inversé, et qu'au terme du *kommos*, le chœur est comme contraint de passer du cri dochmiaque à la parole en trimètres iambiques⁷⁶. Mais la forme de la stichomythie qui suit est un second indice qui confirme la victoire d'Étéocle sur le chœur, et qui devrait servir de clé pour comprendre le premier *stasimon*.

Du cri au silence: la stichomythie

Après un premier couple de répliques qui tourne court (245-246), le reste du dialogue est comme encadré par un anneau extérieur⁷⁷: les femmes du chœur invoquent les lamentations du peuple face à la ville encerclée par les ennemis (ὥς κυκλουμένων, 247), et le verbe στένει (247), cible principale des reproches d'Étéocle, trouve sa réponse au dernier vers de la stichomythie, où le verbe σιῶ (263), à l'ouverture du dernier trimètre, donc à la même position métrique, exprime la promesse des femmes de faire cesser ces gémissements; la mention des citoyens (πόλισμα, 247), dont le chœur exprimait les plaintes, est elle aussi reprise dans sa décision de subir silencieusement le sort commun (σὺν ἄλλοις, 263). Ce

76 Cette technique est reprise à l'identique par Eschyle dans le *kommos* qui oppose les Danaïdes à Pélasgos dans les *Suppliantes*: là encore, la réduction des strophes du chœur montre que, contrairement à ce que pourraient suggérer les paroles des Danaïdes, ce ne sont pas elles mais bien le roi qui a l'avantage dans cette section de l'échange.

77 Les correspondances dans la stichomythie, désignées ici par le terme d'« anneau », ne sont pas des structures annulaires au sens traditionnel, fondées sur de strictes répétitions lexicales. Ce système d'écho, indiqué par des couples de lettres de type (a a'), sert simplement à décrire la forme du *tropos* dans le dialogue, où ce qui est ressenti est d'abord le centre puis l'écho extérieur, tandis que c'est la direction du mouvement qui crée une équivalence entre les moments où des échos lexicaux forts ne sont pas présents. Ces échos lexicaux, souvent avec inversion de sens, apparaissent soulignés ou en gras.

double écho montre nettement que l'issue du dialogue est un succès pour Étéocle, puisque l'enjeu en était pour lui de faire cesser les gémissements des Thébaines, la superposition de la prière et de la forme du thrène créant un brouillage qu'il considère comme le danger suprême pour la cité, puisqu'il fait du chœur l'ennemi intérieur. Entre ces deux extrêmes, il s'est donc produit un renversement, qui mène à la défaite du chœur. L'inversion du rapport de force a lieu en un point précis de la stichomythie, son centre, où une réplique redoublée⁷⁸ permet au roi de reprendre la main et de diriger toute la fin du dialogue, tandis que le chœur répond à cette exclamation en modifiant le sens donné à γένος γυναικῶν par l'adjectif μοχθηρόν (257), qui le replace dans le contexte de la ville assiégée⁷⁹:

Χο.	καὶ μὴν ἀκούω γ' ἰππικῶν φρυαγμάτων.	245
Ετ.	μὴ νυν ἀκούουσ' ἐμφανῶς ἄκου' ἄγαν.	
Χο.	a <u>στένει πόλισμα γῆθεν ὡς κυκλουμένων.</u>	
Ετ.	οὐκοῦν ἐμ' ἀρκεῖ τῶνδε βουλευεῖν πέρι.	
Χο.	b δέδοικ', ἀραγμός δ' ἐν πύλαις ὀφέλλεται.	
Ετ.	οὐ σῖγα μηδὲν τῶνδ' ἐρεῖς κατὰ πτόλιν;	250
Χο.	c <u>ὦ ξυντέλεια, μὴ προδῶς πυργώματα.</u>	
Ετ.	d οὐκ ἐς φθόρον σιγῶσ' ἀνασχῆση τάδε;	
Χο.	e θεοὶ πολῖται, μὴ με δουλείας τυχεῖν.	
Ετ.	αὐτὴ σὲ <u>δουλοῖς</u> κάμῃ καὶ πᾶσαν <u>πόλιν</u> .	
Χο.	f ὦ παγκρατὲς Ζεῦ, <u>τρέψον</u> εἰς ἐχθροὺς βέλος. 255	
Ετ.	f' ὦ Ζεῦ, γυναικῶν οἶον ὥπασας γένος.	
Χο.	e' μοχθηρόν, ὥσπερ ἄνδρας ὦν <u>ἀλῶ πόλιν</u> .	
Ετ.	d' παλινστομεῖς αὖ θιγγάνουσ' ἀγαλμάτων;	
Χο.	c' <u>ἀψυχία γὰρ γλῶσσαν ἀρπάζει φόβος.</u>	
Ετ.	b' αἰτουμένω μοι κοῦφον εἰ δοίης τέλος.	260
Χο.	λέγοις ἂν ὡς τάχιστα καὶ τάχ' εἴσομαι.	
Ετ.	a' σίγησον, ὦ τάλαινα, μὴ φίλους φόβει.	
Χο.	σιγῶ· σὺν ἄλλοις πείσομαι τὸ μόρσιμον.	263

À partir de ce point central du dialogue, le rapport de force s'inverse, et les

78 On retrouve la même technique dans la première stichomythie des *Suppliantes* (293-323), lorsque les Danaïdes prouvent leurs origines à Pélasgos: la double dénomination du taon leur permet d'inverser le mouvement du dialogue (307-308). Ici, c'est l'invocation adressée à Zeus par le chœur pour le salut de la cité (ὦ παγκρατὲς Ζεῦ, 255), qui est répétée et inversée par Étéocle, en un reproche à Zeus pour le fléau qu'il a infligé aux hommes en leur donnant la femme (ὦ Ζεῦ, γυναικῶν οἶον ὥπασας γένος, 256).

79 Cf. ZEITLIN (1982), II, *Génos: System of Family / System of Language*, p. 23-29, et III, *Mythos – Pólis/Génos: Autochthony / Incest*, p. 29-33.

couples de répliques, maintenant dirigés par Étéocle, forcent le chœur à repasser pas à pas par toutes les étapes de la première partie, en sens inverse. Immédiatement après le renversement central (255-256), les récriminations d'Étéocle envers Zeus pour avoir infligé aux hommes le fléau de la femme reprennent l'accusation lancée en 254 aux femmes de réduire elles-mêmes la cité en esclavage. Le chœur, lui, déplore en 257 le malheur d'une cité prise (μοχθηρόν, ὥσπερ ἄνδρας ὧν ἀλῶ πόλις, 257), reprenant son injonction aux dieux de ne pas le livrer en esclavage en 253 : μή με δουλείας τυχεῖν (e e'). La nouvelle dénonciation par le roi des plaintes féminines (παλινστομεῖς αὔ, 258) reprend en l'inversant, avec le même tour grammatical, son injonction brutale au silence de 252 : οὐκ ἐς φθόρον σιγῶσ' (d d'). L'idée que la terreur bride la langue du chœur (259) intervient ainsi à une position où elle devrait faire écho à l'invocation aux dieux en 251 de ne pas livrer la ville (c c') ; or la fin du *kommos* épirrhématique vient de rappeler que la terreur est pour le chœur le moteur premier de ses invocations aux dieux. C'est donc bien un signe d'inversion du rapport de force, puisqu'au lieu d'invoquer une nouvelle divinité, le chœur a la langue bridée, début de victoire pour Étéocle. Le couple de répliques 249-250, où le chœur se justifiait par la terreur tandis que le roi l'enjoignait de se taire, s'inverse dans le couple 260-261, où il lui demande une grâce qu'il ne nomme pas et obtient l'attention du chœur qui l'enjoint de parler pour voir s'il pourrait la lui accorder (b b'). La forme atténuée de l'optatif et du participe apposé (αἰτούμένω μοι κοῦφον εἰ δοίης τέλος, 260), reprend la litote οὐ σῖγα en 250, non sans un certain adoucissement dans l'expression. Les deux couples de répliques qui encadrent cette partie du dialogue se répondent eux aussi en s'inversant : au gémissement de la cité tout entière (στένει πόλισμα) le roi opposait sa maîtrise de la situation (οὐκοῦν ἔμ' ἄρκεῖ τῶνδε βουλευεῖν πέρι), puisqu'il suffit à prendre les mesures nécessaires (247-248), tandis que dans les deux répliques finales (263-263), le chœur accepte de se taire (σίγησον... σιγῶ) et de partager le sort commun sans plus répandre la terreur au cœur des siens (a a'). Le centre de cette composition (f f') est donc l'invocation adressée par le chœur à Zeus tout puissant, qui lui demande de «détourner les traits ennemis», et son détournement par Étéocle en un reproche à Zeus venu de Sémonide (ὦ Ζεῦ, γυναικῶν οἷον ὥπασας γένος, 256), qui brise le mouvement et l'inverse. Selon un procédé traditionnel dans l'épopée homérique⁸⁰, et fort apprécié d'Eschyle, un mot indiquant un tour, de la famille de τρόπος (τρέψον, 255) marque le point de renversement du dialogue. Au terme de cette stichomythie, la victoire du roi sur les femmes du chœur ne pouvait plus faire de doute pour le public. Le premier *stasimon* constitue donc, de la part du chœur, une tentative de conformer sa diction aux ordres d'Étéocle (εὐχου τὰ κρείσσω, ξυμμάχους εἶναι θεούς, 266). Le ressort dramatique de ce chant réside

80 Cf. STEINRÜCK (1997).

donc dans la question suivante: réussira-t-il ou non, et dans quelle mesure?

L'agôn symbolique du chœur (premier *stasimon*)

L'examen du premier couple strophique (287-303 = 304-320) y apporte une réponse. Par sa composition métrique, qui recouvre d'assez près l'organisation thématique de la strophe et de l'antistrophe, il se divise nettement en trois sections:

1^{ère} section

1	μέλει φόβω δ' οὐχ ὑπνώσσει κέαρ,	287 = 304	ποῖον δ' ἀμείψεσθε γαίας πέδον
2	γείτονες δὲ καρδίας	288 = 305	τᾶσδ' ἄρειον, ἐχθροῖς
3	μέριμναι ζωπυροῦσι τάρβος	289 = 306	ἀφέντες τὰν βαθύχθον' αἶαν
4	τὸν ἀμφιτειχῆ λεῶν,	290 = 307	ὔδωρ τε Διρκαῖον, εὐ-
5	δράκοντας ὥς τις τέκνων	291 = 308	τραφέστατον πωμάτων
6	ὑπερδέδοικεν λεχαι-	292 = 309	ῶσων Ἴησιν Ποσει-
7	ων δυσευνήτορας	293 = 310	δὰν ὁ γαίαχος
8	πάντρομος πελειάς ;	294 = 311	Τηθύος τε παῖδες ;

1^{ère} séquence

1	k k k k	iambe + crétique + crétique	6
2	k k	crétique + bacchée	4
3	k k k	bacchée + crétique + bacchée	6
4	k k k	iambe + crétique	4
5	k k k	+ iambe + crétique	4
			24

2^{ème} séquence

6	k k k	iambe + crétique	4
7	k k	+ crétique + crétique	4
8	k k	crétique + bacchée	4
			12
		Total =	36

Le chœur entonne ce chant en un effort d'obéissance manifeste, mais qui s'ouvre sous le signe d'un échec: il a trop peur pour se calmer et chanter un chant de victoire (μέλει φόβω δ' οὐχ ὑπνώσσει κέαρ, 287), les manifestations physiques de la terreur entravent le chant (γείτονες δὲ καρδίας μέριμναι ζωπυροῦσι τάρβος, 288)⁸¹. Pourtant son expression a changé. Les dochmies ont disparu, au profit d'iambes syncopés, dimètres, trimètres et tétramètres en

81 Voir aussi au sujet des manifestations physiques de la terreur SCHNYDER (1995), qui prolonge l'étude déjà proposée par J. de Romilly sur la « crainte et l'angoisse » chez Eschyle (DE ROMILLY, 1958).

alternance. Le chant s'ouvre ainsi sur une dissociation entre les affirmations renouvelées de terreur et la forme de ces affirmations, qui renouent, rythmiquement, avec les iambes syncopés qui avaient joué le rôle de forme stabilisée dans la *parodos*. S'il n'y a aucune amélioration d'un point de vue thématique, le chœur fait au moins preuve d'une plus grande maîtrise de sa diction⁸²: il est entré dans l'ordre du chant, et ce changement confirme *a posteriori* le dysfonctionnement de son expression dans la *parodos*. On observe un progrès sémantique du même ordre dans le début de la strophe: l'assaut argien qui encercle les murailles de Thèbes n'est plus évoqué par la reproduction des sons venus de l'extérieur, mais par une métaphore qui renoue avec l'arrière-plan homérique sur lequel s'ouvrait le discours initial d'Étéocle. L'image du sommeil⁸³ qui ne doit pas engourdir la paupière du chef devient ici l'impossibilité de fermer l'œil sous l'effet de la terreur, créant presque un effet de dégradation comique. L'image de la colombe menacée par un serpent renvoie elle aussi à Homère; la comparaison fait coup double, puisqu'elle reprend à *l'Iliade* le présage de la prise de Troie assiégée par les Argiens au terme de neuf années révolues⁸⁴, mais, en même temps, opère une inversion saisissante en assimilant l'envahisseur au serpent (δράκων), traditionnellement une figure symbolique de Thèbes, du fait de son origine mythique. Enfin, le détour par cette comparaison pour exprimer leur situation d'assiégées implique une distanciation impossible dans la terreur qui dominait jusque-là la parole du chœur.

La section suivante consiste en une série de six phérécratiens, qui crée un remarquable effet sonore par la répétition lancinante d'un vers lui-même tronqué par rapport à la forme pleine du glyconien. L'effet de circularité obtenu par ce choix rythmique a une efficacité mimétique, voire dramatique immédiate: au moment même où le chœur évoque l'encerclement de l'armée ennemie, contrevenant aux ordres du roi, les choreutes le miment musicalement et sans doute chorégraphiquement par ce que je serais tentée de décrire comme une

82 LUPAS & PETRE (1981) mettent en évidence, de la *parodos* au premier *stasimon*, le passage d'une terreur panique extériorisée par les gestes et les cris à une «peur intériorisée» qui se manifeste à travers l'angoisse ôtant le sommeil au cœur.

83 Le rapprochement est en outre souligné par le retour du même verbe, mais dans un contexte bien différent: le v. 3 d'Étéocle, βλέφαρα μὴ κοιμῶν ὑπνῶ, «sans laisser dormir ses paupières», réapparaît cette fois dans l'expression φόβῳ δ' οὐχ ὑπνώσσει κέαρ, «mais l'épouvante ne laisse pas dormir mon cœur».

84 Cf. Homère, *Iliade*, II, 308-316, où Ulysse rapporte le présage interprété par Calchas à Aulis; l'image du serpent est reprise et inversée par Sophocle, comme l'ensemble de la *parodos* des *Sept contre Thèbes*, dans la *parodos* d'*Antigone*, où, au v. 126, dans la partie «eschyléenne», l'image du δράκων renvoie à Thèbes menacée par un assaillant représenté comme un aigle sanguinaire. Sophocle superpose au passage homérique repris par Eschyle un autre présage, au chant XII, 200-209, au moment où Hector lance les troyens contre le mur qui protège le camp des Grecs: un aigle tient dans ses serres un énorme serpent rouge qui se tord et le mord à la gorge, l'aigle blessé s'élance en criant vers le ciel et laisse tomber le serpent, présage que Polydamas interprète comme le signe que le combat n'est pas souhaité par Zeus.

tour de phérécratiens.

2^{ème} section

9	τοὶ μὲν γὰρ ποτὶ <u>πύργους</u> ⁸⁵	295 = 312	πρὸς τὰδ', ὧ πολιοῦχοι
10	<u>πανδημεὶ πανομιλεῖ</u>	296 = 313	θεοί, τοῖσι μὲν ἔξω
11	στείχουσιν· τί γένωμαι ;	297 = 314	<u>πύργων</u> ἀνδρολέτειραν
12	τοὶ δ' ἐπ' ἀμφιβόλοισιν	298 = 315	κάκαν, ῥίψοπλον ἄταν
13	<u>ἰάππουσι πολίταις</u>	299 = 316	<u>ἐμβάλοντες</u> , ἄροισθε
14	χερμάδ' ὀκρίόεσαν.	300 = 317	<u>κῦδος τοῖσδε πολίταις</u> .

9	I a I k k I I	phérécratien	4
10	a I I k k I I	phérécratien	4
11	I I I k k I I	phérécratien	4
12	a I I k k I I	phérécratien	4
13	u a I k k I I	phérécratien	4
14	I k I k k I I	phérécratien	4

Total = 24

L'effet d'encerclement créé par cette série de phérécratiens est renforcé par un jeu particulièrement frappant sur la *responsio*. De la strophe à l'antistrophe, les différents éléments du siège sont repris terme à terme, mais à une place différente dans la série : πύργους au v. 295 devient πύργων au v. 314, πανδημεὶ πανομιλεῖ est repris à la fin de la séquence adverse par κῦδος au v. 317, tandis que πολίταις au v. 299 s'est décalé d'un rang et réapparaît au v. 317 avec τοῖσδε πολίταις. Grâce à ce décalage, les éléments rythmiquement placés en vis-à-vis se répondent et se neutralisent. On a l'impression qu'ils réalisent dans un ordre à la fois rythmique et verbal une image symbolique du combat : face aux remparts assiégés (πύργους, 295) se dressent les dieux chargés d'en assurer la protection (πολιοῦχοι, 312), l'omniprésence du mouvement de masse (296) s'oppose à la présence toute puissante des θεοί (313), au pluriel des assaillants (στείχουσιν, 297) répond celui des remparts (πύργων, 314), tandis que la menace du jet de pierre (ἰάππουσι, 299) est annulée par une action qui en est la réplique inversée, les dieux déversant (ἐμβάλοντες, 316) la débâcle sur l'ennemi, non sans un passage frappant du concret à l'abstrait.

La dernière séquence de la strophe est réalisée par deux choriambes suivis de deux crétiques, avec pour clausule un aristophanien. L'appel au secours des dieux se détache donc comme un petit médaillon de clôture, bien distinct de ce qui précède, de manière peut-être à redoubler l'efficacité de cette demande, un peu à la manière d'un *epithymion*. La répartition entre ces deux sections est exactement parallèle, par le changement de thème comme par le nombre de

85 Les termes soulignés sont ceux qui réapparaissent dans l'antistrophe à une position différente.

temps marqués, aux deux séquences de la section initiale : 24 + 12 // 24 + 12.

3^{ème} section

15	παντί τρόπῳ Διογενεῖς	301 = 318	καὶ πόλεως ῥύτορες <ἔστ'>
16	θεοὶ πόλιν καὶ στρατὸν	302 = 319	εὐέδροι τε στάθητ'
17	Καδμογενῆ ῥύεσθε.	303 = 320	όξυγόοις λιταῖαν.
	15	I k k I I k k I	deux choriambes 4
	16	I k I I k I	crétique + crétique 4
	17	I k k I k I I	aristophanien 4 Total = 12

Au terme de cet affrontement symbolique, le chœur utilise donc les trois vers finaux pour y loger par deux fois, dans la strophe et dans l'antistrophe, sa prière aux dieux. La mise en scène du combat réalisé grâce à la *responsio* semble du même coup accomplir l'équivalent de la prière rituelle exigée par le roi⁸⁶, en dépit de l'impuissance du chœur. Cependant l'argumentation se poursuit de manière linéaire dans l'antistrophe. Les iambs méliques du début reprennent un argument d'Étéocle, lorsqu'il incitait les Thébaines à se fier aux remparts de la ville⁸⁷: l'intérêt des dieux consiste à ne pas désertir leur cité, un type de raisonnement jusque-là entièrement étranger à la vision du chœur. Cette continuité thématique de la strophe à l'antistrophe a d'ailleurs incité P. Masqueray⁸⁸ à y voir une maladresse de composition, un défaut de correspondance, puisque

86 En fin de compte, l'équivalence à laquelle elles parviennent opère un déplacement dans l'ordre du symbolique, mais l'effet dramatique sur lequel il repose par sa mise en œuvre de la *responsio* me semble, *a contrario*, favoriser l'hypothèse déjà évoquée d'un jeu sur la forme strophique dans la *parodos*, parfaitement décrit par l'expression de «strophicité croissante». Toutefois, la suite du chant montre que les jeunes filles ne tiennent pas dans cette direction, et reviennent à leur terreur en évoquant sur le mode de l'irréel implicite (οἰκτρὸν γάρ, «il serait pitoyable»), puis du réel, la prise de la ville ; les mètres éoliens me semblent dans ce couple strophique l'indice d'une puissance mélique qui confère une puissance presque hallucinatoire à cette vision, faisant basculer la fin du chant dans une description au présent du pillage, sur un rythme trochaïque cette fois.

87 Cf. *Sept*, 216-8:

ET Πύργον στέγειν εὐχέσθε πολέμιον δόρυ· οὐκοῦν τάδ' ἔσται πρὸς θεῶν ; ἀλλ' οὖν θεοὺς	Priez que nos remparts repoussent l'armée ennemie: cela sera-t-il pas de l'intérêt des dieux? Car les dieux
τοὺς τῆς ἀλούσης πόλεος ἐκλείπειν λόγος.	d'une cité prise la désertent, dit-on.

88 Cf. MASQUERAY (1895), p. 110. La succession des idées suit un ordre linéaire au lieu d'épouser le parallélisme de la forme strophique, puisque la prière aux dieux qui commence dans la troisième section de la strophe se poursuit dans l'ensemble de l'antistrophe, brisant le lien thématique entre la terreur du chœur et l'appel aux dieux. La deuxième section de la strophe, consacrée à l'évocation de l'ennemi qui encercle la ville, n'a pas davantage de lien logique avec la demande de secours aux dieux. Le lien thématique ne se rétablit que dans la troisième section, où deux invocations se répondent, mais sans qu'un lien logique de cause à effet soit établi entre elles.

les idées de chaque partie ne se répondent pas «rationnellement» de la strophe à l'antistrophe. Or, si l'on modifie ces critères strictement thématiques en tenant compte de la dynamique qui traverse le chant, pris comme réponse à la scène qui précède, ce défaut de correspondance apparaît comme une technique dramaturgique qui fait progresser l'action, et a valeur d'événement dramatique.

Mais si le chœur parvient à produire un chant qui amène efficacement la victoire, ce succès est fugace, parce que le pouvoir évocateur du chant, s'il a effectivement réussi à mettre à distance la terreur, devient vite trop suggestif, au point de se transformer en vision hallucinatoire et de ramener dans le présent la prise de la ville encore purement fictive et qui d'ailleurs n'aura pas lieu. Il y aurait beaucoup à dire sur l'évolution des rythmes dans les deux derniers couples strophiques, mais je voudrais plutôt revenir sur l'expression ὄξυγόοις λιπαῖσιν, 320, qui rattache explicitement le chant au registre de la plainte, du cri ou du gémissement aigu. C'est à nouveau l'indice, dans la diction du chœur, d'un brouillage entre les genres, puisque la prière aux dieux est réalisée avec les accents du thrène, sur le mode de la plainte mélodieuse. Si les deux transgressions, spatiale et sonore, qui leur étaient reprochées, ont été réparées, la troisième subsiste. Du côté d'Étéocle, le brouillage est encore plus fort dans la manière dont il demande au chœur d'accompagner ses prières: ὄλολυγμὸν ἱερὸν εὐμένῃ παιώνισσον, | Ἑλληνικὸν νόμισμα θυσιάδος βοῆς (268-69). Brouillage entre univers masculin et féminin, puisque le péan est en principe entonné par les hommes, alors que tout l'épisode tendait à séparer hermétiquement les deux en réservant à chacun son rôle; brouillage aussi parce que l'*ololugmos* demandé aux femmes est réversible, et qu'il peut relever lui aussi du registre du thrène. Il accompagne ici la chute des victimes propitiatoires, mais sera finalement entonné dans le 3^{ème} *stasimon* sur la mort d'Étéocle (κάπολολύξω, 825), de la même manière que celui-ci, dans le prologue, détournait le verbe ὑμνέω pour désigner la rumeur de condamnation qui poursuit le chef responsable de la défaite: ὑμνοῖθ' ὑπ' ἄστων φροίμοις πολυρρόθοις | οἰμῶγμασὶν θ' (7-8). Ces hymnes grondants et ces gémissements dont il voulait préserver la cité sont ironiquement repris à deux niveaux: ils décrivent parfaitement le chant d'entrée du chœur, mais aussi celui que le même chœur entonnera à la fin de la tragédie sur la mort de son roi. Le thrène final est d'ailleurs réalisé sur un rythme essentiellement dochmiaque, indice de plus de cette inquiétante réversibilité du chant à l'intérieur de laquelle s'inscrit le destin d'Étéocle.

Le thrène final devient ainsi une réinterprétation du chant initial. La dissonance entre le chant du chœur qui croit prononcer des prières comme il se doit et ce qu'entend Étéocle, qui n'y voit que des cris animaux, fait signe vers une autre modalité de la voix mélodieuse, qui n'est pas assumée de manière consciente par les choreutes: prier les dieux dans une forme aussi agitée, aussi débordante, où la terreur est portée à son paroxysme incontrôlable, c'est déjà entrer dans le registre du thrène. Les Danaïdes d'Eschyle savent bien cela, qui, dans la *parodos* des *Suppliantes*, recourent à cette forme après des strophes

composées avec virtuosité; si elles l'intègrent à leur stratégie de supplication, c'est en toute conscience, en affirmant: ζῶσα γόοις με τιμῶ, «Vivante je célèbre mon deuil par mes gémissements». Il y a donc une «erreur» de genre de la part du chœur des *Sept*, comme il y aura «erreur» de la part d'Étéocle. L'aveuglement du héros face à la malédiction correspond momentanément à un dysfonctionnement de la voix mélodieuse, mais qui sert le dessein tragique par un effet d'annonce saisissant, fondé sur la réversibilité, non seulement du chant, mais aussi de la panique qu'il engendre et que les jeunes filles ou femmes du chœur savent si bien transmettre.

Conclusion

Au terme de ce parcours, il est maintenant possible de proposer un autre regard sur la question de l'inversion potentielle des rôles entre Étéocle et le chœur. Qu'il y ait inversion des rôles entre le premier et le second *kommos* épirrhématique, la métrique le confirme, puisque les strophes du chœur se font de plus en plus longues face aux trois trimètres constants d'Étéocle, tandis que leurs dochmies, hautement réguliers et répétitifs, bien loin de manifester encore une émotion incontrôlable, comme on l'a souvent cru, s'apparentent à un refrain et sont employés comme une arme destinée à faire pression sur l'interlocuteur. Mais cette inversion n'est pas due à un renversement d'ordre psychologique qui ferait du roi la victime d'une passion sanguinaire incontrôlable, comme les Thébaines l'étaient de la terreur. Elle s'inscrit dans le double parcours que suivent le chœur et le roi d'un versant à l'autre de la tragédie, autour du centre que constitue le catalogue des boucliers: les dochmies et la strophicité croissante de la *parodos*, ainsi que l'erreur rituelle dont ils sont le signe, marquent l'incompétence d'un chœur dépossédé de ses moyens durant toute la première partie du drame. Le premier *stasimon* introduit un progrès dans l'ordre du chant, mais substitue à l'incompétence émotionnelle et rituelle une incompétence interprétative ou herméneutique, puisque le chœur «prophétise» la prise de la ville qui n'aura jamais lieu. Ce n'est qu'après le départ d'Étéocle à la septième porte qu'il reconquiert, dans le second *stasimon*, sa compétence interprétative, en dévoilant l'action de l'Érinys familiale, tandis que le thrène final lui restitue sa compétence à la fois émotionnelle et rituelle, mais confirme que sa voix était, sinon celle de l'ennemi du dedans, du moins celle de l'Érinys. Cette évolution n'est elle-même que le revers du parcours qui mène Étéocle d'une compétence totale dans ses prises de décisions militaires, à la découverte de son aveuglement, chacune de ses décisions rationnelles n'ayant été que la mise en œuvre détournée de la malédiction, de l'Érinys paternelle. Rythmes, schémas strophiques imparfaits puis parfaitement virtuoses, et formes du chant, sont donc autant d'outils dramaturgiques pour un Eschyle qui fait entendre, durant toute la première partie du drame, la voix de l'Érinys encore masquée

à travers les dochmies du chœur, qui s'en fait le contre-parole involontaire, l'ennemi intérieur que combat Étéocle, mais pour lui retirer ce rythme aussitôt l'Érinys dévoilée, alors même que les deux frères s'entretuent pendant le second *stasimon*, et que les dochmies n'eussent pas déparé dans le thrène final.

Bibliographie

Éditions

MAZON P., *Eschyle, Tome I, Les Suppliantes – Les Perses – Les Sept contre Thèbes*, Les Belles Lettres, Paris, 1920-1925 (rééd. 1935, 12e tirage revu par J. Irigoin en 1997, 14e tirage 2002).

MURRAY G., *Aeschyli septem quae supersunt tragoediae*, Oxford, 1937 (2e éd. 1955).

PAGE D. L., *Aeschyli septem quae supersunt tragoediae*, Oxford, 1972.

WEST (M. L.), *Aeschyli Tragoediae cum incerti poetae Prometheus*, Stuttgart, 1990 (2e éd. 1998).

SOMMERSTEIN A., *Aeschylus. Persians, Seven against Thebes, Suppliants, Prometheus Bound, Edited and Translated by A. H. S.*, vol.1, The Loeb Classical Library 145, Harvard University Press, Cambridge, 2008.

Éditions commentées

HUTCHINSON G. O., *Seven against Thebes, Edited with Introduction and Commentary*, Oxford, 1985.

LUPAS L. ET PETRE Z., *Commentaire aux Sept contre Thèbes d'Eschyle*, Bucarest – Paris, 1981.

Études citées

ANDREATTA L., *Il verso docmiaco : fonti e interpretazioni*, Suppl. n. 28 al *Bollettino dei classici*, Accademia nazionale dei Lincei, Rome, 2014

CALAME C., «De la poésie chorale au Stasimon tragique. Pragmatique de voix féminines», *Metis* 12, 1997, 181-203.

CONACHER D. J., *Aeschylus: The Earlier Plays and Related Studies*, University of

Toronto Press, Toronto – Buffalo – Londres, 1996.

DEMONT P., LEBEAU A., *Introduction au théâtre grec antique*, Paris, 1996.

DE ROMILLY J., *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*, Les Belles Lettres, Paris, 1958.

GARELLI M.-H., *Danser le mythe, La pantomime et sa réception dans la culture antique*, Bibliothèque d'Études Classiques, Peeters, Louvain – Paris – Dudley, 2007.

GÖDDE S., *Das Drama der Hikesie. Ritual und Rhetorik in Aischylos' Hiketiden*, Aschendorff – Münster, 2000.

HALDANE J. A., "Musical Themes and Imagery in Aeschylus", *Journal of Hellenic Studies* 85 (1965), 33-41.

HENRICHS A., " 'Why should I dance?'; Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy", *Arion* 3.1, 1994/5, 56-111.

HENRICHS A., "Warum soll ich denn tanzen?"; *Dionysisches im Chor der griechischen Tragödie (Lectio Teuberiana 4)*, Stuttgart – Leipzig, 1996.

IRIGOIN J., *Le poète grec au travail*, Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, Tome 39, Paris, 2009.

KRAUS W., *Strophengestaltung in der griechischen Tragödie I : Aischylos und Sophokles*, Rudolf M. Rohrer, Vienne, 1957.

LOMIENTO L., "L'antica colometria di Aesch. Sept. 78-150. Con alcune considerazioni di semantica metrica", *Lexis* 22, 2004, 43-60.

LOMIENTO L., "Aesch. *Suppl.* 335-467. Studio sulla struttura lirica e drammaturgica", *Bolletino dei Classici*, Accademia nazionale dei Lincei, 2009.

MASQUERAY P., *Théorie des formes lyriques de la tragédie grecque*, Klincksieck, Paris, 1895.

MUÑOZ A.-I., *Rythmes et dramaturgie du chœur dans les Suppliantes d'Eschyle*, thèse de doctorat soutenue à l'Université de Rouen sous la direction des Pr. P. Demont et Ph. Brunet, 2010.

MUÑOZ A.-I., « ἀντίστροφος comme figure dansée et chantée du mariage dans

les Suppliants d'Eschyle (825-910) », in *Corps et voix dans les danses du théâtre antique*, dir. Marie-Hélène DELAUDAUD-ROUX, Presses Universitaires de Rennes, 2019, 71-126

PERROT S., «Eschyle et l'héritage musical du VI^e siècle », in « La tragédie grecque, texte et contextes, journée d'études autour des *Sept contre Thèbes* d'Eschyle», <http://www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=2228>

PICKARD-CAMBRIDGE A., *The Dramatic Festivals of Athens*, 2^e éd., Clarendon Press, Oxford, 1968.

PRALON D., «La prière tragique (parodos des *Sept contre Thèbes* d'Eschyle)», in *Prières en Méditerranées*, Colloque d'Aix sur la prière, avril 1998, éd. Dorival G. & Pralon D., Aix-en-Provence, 2000, 73-85.

PRALON D., « La composition des *Sept contre Thèbes* d'Eschyle », in *Philomythia, Mélanges offerts à Alain Moreau, Cahiers du GITA n°16*, Presses Universitaires de la Méditerranée, Montpellier, 2008, 123-181.

PRETAGOSTINI R., «Il docmio nella lirica corale», in *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, New Series, vol. 2 (1979), 101-117

SCHNYDER B., *Angst in Szene gesetzt, Zur Darstellung der Emotionen auf der Bühne des Aischylos*, Classica Monacensia, Tübingen, 1995.

SOMMERSTEIN A., *Aeschylean Tragedy*, Levante Editori, Bari, 1996.

STEINRÜCK M., *Kranz und Wirbel: Ringkompositionen in der Büchern 6–8 der Odyssee*. Georg Olms Verlag (*Spudasmata* 64), Hildesheim – Zürich – New York, 1997.

STEINRÜCK M., “ Heard and unheard strophes in the parodos of Aischylos' *Seven against Thebes*”, *Studia Humaniora Tartuensia*, texte proposé lors de la rencontre CorHaLi 1999, publié en 2002 sur le site de l'Université de Tartu: <http://www.ut.ee/klassik/sht/steinrueck1.pdf>

STEINRÜCK M., *À quoi sert la métrique? Interprétation littéraire et analyse des formes métriques grecques: une introduction*, Grenoble, 2007.

TAPLIN O., *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford, 1977.

THALMANN G. W., *Dramatic Art in Aeschylus' Seven Against Thebes*, New Haven-London, 1978.

WILAMOWITZ-MOELLENDORFF (U. von), *Griechische Verskunst*, Weidmann, Berlin, 1921.

ZEITLIN F., *Under the sign of the shield, Semiotics and Aeschylus' Seven against Thebes*, Rome, 1982.

Dossiê Ésquilo/ Aeschylus/

Ideas from the Oresteia

Alan H. Sommerstein
University of Nottingham, England

Abstract

The Oresteia of Aeschylus is a work that I have studied, on and off, for the whole of my professional life, and in which I have never ceased to find new depths of creativity and perception. In this paper, I have chosen to focus on the thoughts it stirs – and was designed to stir – about some broader questions that were vital then and are still vital now.

Keywords: Aeschylus, The Oresteia, War, Justice.

Resumo

A Oresteia, de Ésquilo, é uma obra que estudei, intermitentemente, durante toda a minha vida profissional, e na qual nunca deixei de encontrar novos abismos de criatividade e percepção. Neste artigo, escolhi focar os pensamentos que a obra desperta - e foi criada para despertar - sobre algumas questões mais amplas que eram vitais naquela época e ainda são vitais agora.

Palavras-chave: Ésquilo, Orestéia, Guerra, Justiça.

The *Oresteia* of Aeschylus is a work that I have studied, on and off, for the whole of my professional life, and in which I have never ceased to find new depths of creativity and perception. I could have written about its complex web of imagery, its amazing exploitation of limited theatrical resources, its daring theology, or the way it adapts an already ancient myth to plug it directly into topical issues crucial to Athens at the moment of its production in 458 BC – to name only a few possibilities. I have chosen instead to focus on the thoughts it stirs – and was designed to stir – about some broader questions that were vital then and are still vital now.

First, briefly, an idea of what the *Oresteia* is and what it is about. It is formally a trilogy of dramas, but the links between them are so close that it is best regarded as a single play in three (or perhaps four) acts. King Agamemnon of Argos, returning home after his conquest and destruction of Troy, is murdered in his bath by his wife Clytaemestra, who has been carrying on an affair with Agamemnon's cousin Aegisthus. Both have past wrongs to avenge: Agamemnon had offered his daughter, Iphigeneia, as a human sacrifice to enable the fleet to sail for Troy, and his father, Atreus, had killed Aegisthus's two brothers and tricked their father, his own brother Thyestes, with whom he had a feud, into

eating their flesh. Agamemnon's son, Orestes, had been banished as a child by his mother; on reaching manhood he returns and takes revenge for his father by killing both his mother and Aegisthus, as the god Apollo had ordered him to do on pain of the most terrible punishments. He is pursued all over Greece by his mother's avenging Furies, until Apollo instructs him to go to Athens, where he stands trial – the first murder trial ever held – and is acquitted, on a tied vote, by direction of the president of the court, the goddess Athena. The Furies are enraged, and threaten to cast a blight on Athens, but Athena persuades them instead to take up residence there, where they will in future receive worship as the 'Awesome Goddesses'.

Now to the issues. All statements made about the *Oresteia* have support in its text, and I give selected references below. The three parts of the *Oresteia* may not originally have had separate titles, but already in antiquity they had come to be known as *Agamemnon*, *Choephoroi* ('Women bringing liquid offerings to a tomb') and *Eumenides* ('the Kindly Ones', a euphemistic name for the Furies).

The morality of war. The war against Troy is presented as a just war. The Trojan Paris had not only abducted Helen, but also taken with him a good deal of valuable property (*Ag.* 534, cf. *Iliad* 3.69-72); Helen's husband Menelaus, and his brother Agamemnon, were fully entitled to punish him and his city for this, and it was the will of Zeus and the other gods that they should (*Ag.* 355-369, 813-821). (To be sure, Agamemnon and Menelaus also had earthier motives like glory, booty, and the consolidation of their hegemonic position in Greece, but ancient Greeks weren't as hung up as we sometimes are on purity of motive.) Nevertheless, it was wrong for them to go to war (and old and wise heads in Argos were saying so at the time, *Ag.* 799-804): the war was certain to cause many Greek deaths (in the end, of the thousand ships that went to Troy, only one came home, *Ag.* 650-670), and it brought little actual benefit to any Greek except Menelaus (who got his wife back) and Agamemnon (who got some plunder and also the Trojan princess Cassandra as his concubine).

So far, so dovish. But any discussion of the morality of war also had a topical edge. In 458 BC Athens was engaged in the biggest war, or set of wars, in her history so far. She had been fighting Persia for over twenty years, latterly in order to take revenge for the Persian sack of Athens and burning of Greek temples in their invasion of 480, and had just sent an expedition to Egypt which was the biggest Greek armed force to fight on non-Greek soil since mythical times; and she had also recently engaged, by her own choice, in war within Greece, in alliance with Argos, against the powerful bloc headed by Sparta. In one twelve-month period she had lost nearly two thousand citizen soldiers and sailors, from a total population no greater than that of Iceland today: we have an inscribed list of the members of just one of Athens' ten civic tribes who died in six campaigns on three continents 'in the same year', and it contains 177 names. Were *these* wars justified, either ethically or pragmatically? Aeschylus seems to think they were. When the *Oresteia* reaches Athens, there are several

fairly obvious allusions to these wars, and they all seem favourable. Three times Orestes, or Apollo on his behalf, promises the Athenians an eternal alliance with Argos (*Eum.* 289-291, 667-673, 762-777). The Furies, after accepting a new home in Athens, praise the Athenians as ‘protectors of the altars of Greece’ – altars that the Persians had desecrated – and say they are cherished by *Zeus and by Ares* (the god of war) (*Eum.* 918-921). Most strikingly, Athena, having expressed the wish that Athens may be spared the sufferings of civil strife, at once goes on ‘Let there be external war – and there will be plenty of it!’ (*Eum.* 864-5) – and this is apparently meant to be taken as a blessing. If the Trojan War was bad, why are Athens’s current wars good? We are not told; but there is some reason to suppose that the answer we are meant to give is ‘because the Athenian people, knowing the risks, voted for them’ – whereas the Trojan War was launched by a decision of the leaders alone. Does that mean that a democracy can never be wrong? Or does it just mean that when a decision has been democratically taken by a community, it becomes the decision of the *whole* community and should be endorsed and acted on even by those who opposed it in debate? And is either of these propositions valid? These are questions we are still asking.

The rationale of punishment. During most of the *Oresteia*, all punishment is private revenge. When someone is grievously wronged, he, or his next of kin, with such allies as they can muster, takes violent retribution for the wrong, retribution which may fall on the wrongdoer, or his kin, or (as in the case of Troy) his entire community. This retribution then itself constitutes a wrong to be avenged in its turn, and so on and so on. Thus when Thyestes seduced the wife of his brother Atreus, Atreus took revenge, as we have seen, by causing him to eat the flesh of two of his sons; for which a third son, Aegisthus, took revenge by seducing the wife of Atreus’s son Agamemnon, and later having a hand in Agamemnon’s murder; for which Agamemnon’s son took revenge by killing Aegisthus... This process is summed up in the motto *drasanta pathein*, ‘he who does must suffer’ or ‘as you have done, so shall it be done to you’ (*Cho.* 313), a principle which, we are told, will remain valid as long as Zeus remains on his throne (*Ag.* 1563-4).

Only it doesn’t, and Zeus himself is the agent of change, instructing Apollo to give protection to Orestes and ensure, if possible, that he does *not* suffer for the terrible thing he has done (*Eum.* 616-621, 797-9). The Furies, the goddesses of retribution, are, well, furious about this; but they don’t just fume against it – they also argue. Until now, no one has thought it necessary to do this. They have merely said: this is what you did to my father, or my daughter, or whoever; therefore it is my right and duty to do likewise to you. Orestes specifically names ‘my great grief for my father’ as one of the reasons that make him determined to kill his mother and Aegisthus (*Cho.* 300). Nobody has yet suggested that such revenge does anyone any good, unless it be to appease anger, whether the anger of the avenger himself or of the previous victim’s ghost. But the Furies

bring a new perspective. If Orestes is not punished, they claim, everyone will feel free to commit all kinds of violence (*Eum.* 490-516). Fear is an essential component of a good society; no one will respect justice if he feels he has nothing to fear (*Eum.* 517-525). Almost the same words are later repeated by Athena (*Eum.* 698-9) when she establishes a new judicial tribunal, the Council of the Areopagus, for the trial and punishment of murder; and both she and the Furies imply by juxtaposition that if men do not fear the consequences for themselves of their anti-social actions, the community will either fall into anarchy or fall into the hands of a despot (*Eum.* 526-8, 696-7). But whereas the Furies assumed that only they, by inspiring individual avengers, could provide the necessary element of fear, Athena has created a new mechanism for the purpose. Punishment has been taken out of the hands of individuals and made the responsibility of the state. Retribution has been set aside; deterrence rules.

I cannot count the number of times I have heard well-meaning people assert, or presuppose, that since the retributive instinct is irrational, since two wrongs don't make a right, therefore the only valid rationale for punishment is reform or rehabilitation – eliding deterrence entirely. Aeschylus, contrariwise, ignores rehabilitation. He is right. Of course we ought to do all we can, once offenders are in our hands, to turn them into good citizens. But what we do for this purpose is not punishment; it is education, a special kind of remedial education. And we must always bear in mind that there are other offenders, or potential offenders, who are not in our hands, and be careful not to compromise the basic message of the penal system that crime does not pay. I once saw a flyer, probably produced by the Campaign for Nuclear Disarmament or an anarchist group, with the slogan 'A world without fear'. Such a world would be fearful indeed. Athena gets it better: 'From these fearsome faces [of the Furies] I foresee great benefit for my citizens here' (*Eum.* 990-1).

When a draw is better than a win. Throughout the first two parts of the *Oresteia* almost all interactions are treated by those involved as 'zero-sum': if one side wins, the other must lose. Sometimes the loser is completely or almost completely destroyed, as Troy was, or at least reduced to utter impotence, like the predecessors of Zeus (*Ag.* 168-175). More typically, however, the loser either survives to fight another day (as Atreus does against Thyestes, and his sons against Paris and the Trojans) or leaves a substitute who can take revenge; the normal substitute avenger is a son, but Iphigeneia, who dies a virgin, is avenged by her mother, and Cassandra, who also has no offspring, hopes to be avenged by Orestes (*Ag.* 1279-84. And when the loser, or his/her substitute, becomes a winner, it generally does not occur to them that next time the tables will be turned again; or if they are made to think of the possibility, as Clytaemestra and Aegisthus are (*Ag.* 1563-7, 1646-8, 1667), they brush or bluster it aside (*Ag.* 1649-53, 1668) or try vainly to avert it by prayer and sacrifice (*Ag.* 1568-76). In *Agamemnon* all the leading characters are aiming for victory – complete and permanent victory – and it is only the audience who are aware that this is unattainable.

In *Choephoroi* Orestes is seeking victory over his father's murderers, but until it is achieved he uses the family of words built on *nikē* 'victory' only once, and then (*Cho.* 499) he speaks of a victory for his father, not for himself. It is the chorus of palace slaves who speak most prominently of victory (*Cho.* 478, 868, both times as the last word of a choral utterance). After that victory, they expect Orestes to live in peace and opulence as ruler of Argos (863-5, 964-7). He himself has no such expectation. Only once before he takes his revenge does he speak of what may follow it, and then (438) it is to say 'when I have removed her, may I die'. And after the deed is done, on the one occasion when he speaks of it as a victory he has gained, he says that this victory has brought him 'unenviable pollution' (1017).

But if Orestes knows – and apparently knew all along – that the fruits of victorious revenge would be bitter, neither his divine patron Apollo nor his divine enemies the Furies seem to know it: the Furies' implacable hatred of Orestes, and of Apollo for protecting him, is fully matched by Apollo's contempt and loathing of the Furies. Even while the Athenian judges are voting (*Eumenides* 722), Apollo is sure his cause will triumph: it has, after all, the backing of Zeus himself (616-621, 713). And then the urns are emptied (742-3); both he and the Furies see that the judges are divided in their opinions. Apollo nervously warns the tellers to make an accurate count: a single vote may make all the difference (748-751). The actual result, announced a moment later, shows that every single vote has made a decisive difference: it is a tie. Apollo departs in disgruntled silence; the Furies seethe with rage; but to Orestes this drawn battle has given what his total victory over Clytaemestra could not, the right to, as I put it a moment ago, live in peace and opulence (757-8) as ruler of Argos.

But Athens is in danger, unless Athena can pacify the Furies. Her first attempt fails badly (794-807): her argument that the Furies haven't really been defeated because the votes were equal (795-6) sounds as hollow as its modern equivalent 'well, after all, you didn't lose the actual game of football, only the penalty shoot-out'. It is no good, in such circumstances, merely to tell the losers that they haven't lost; what one needs to do is to *treat* them like a team that hasn't lost. And this Athena does, as we shall see in the next section.

In the end the drawn result is a far better outcome than a clear victory for either side would have been. It restores to Orestes his home, his city, and his inheritance. It gives the Furies (or the Awesome Goddesses, as they are now to be called) a settled abode (which they have never had before) and cultic honours 'such ... as [they] would never get from any other race of mortals' (*Eum.* 856-7). And it gives Athena and her people all the many blessings that these goddesses can confer, and an eternal alliance with Argos into the bargain.

The principle applies just as much today: when there is a dispute, look for a non-zero-sum resolution, one in which nobody will feel like a loser. Those who do so are not showing weakness; like Athena, they are showing wisdom.

The assimilation of threatening newcomers. Athena, coming home to Athens, finds Orestes and the Furies in her temple. The Furies have such a ghastly

appearance – aged, festooned with snakes, their eyes dripping blood – that Athena comments on it to their faces, before reminding herself that one does not ‘speak ill of another when he has done no wrong’ (*Eum.* 413-414). Both they (433) and Orestes (469-470) then ask Athena to be the judge of their dispute; she, knowing the Furies can be exceedingly nasty if they don’t get their way (476-9), thinks that the Athenian people, who may suffer as a result, ought to have a say in the process, and sets up the Council of the Areopagus to give them one. The jury’s vote, as we have seen, is equally divided, and as Athena has already ruled (741) that a tie is to be resolved in favour of the defendant, Orestes is acquitted. The Furies behave exactly as Athena had anticipated: they rage against the Athenians who have despised them, and the ‘younger gods’ (Apollo and Athena) who have ‘ridden roughshod’ over their rights and privileges, and threaten Athens with a poisonous blight that will destroy all vegetation and all animal and human fertility (778-793).

There would have been two wrong ways to deal with the danger the Furies represented to Athens. One would have been to appease them by abandoning Orestes to his fate. Athena had been given a speciously plausible opportunity to do this when the Furies offered Orestes a challenge to decide the case by a contest of oaths (429-432): they will swear that he killed his mother; will he swear that he didn’t? Athena has already perceived that the real issue is not *whether* Orestes committed this act but *why*, and she will have none of the Furies’ ploy: ‘You seem to be more concerned with the appearance than the reality of justice... I say you must not use oaths to gain an unjust victory.’ She knows that this course of action will involve risks for Athens, but that will not frighten her into denying Orestes a fair trial.

The other wrong way would have been to try and expel the Furies by force, or worse. If Athena had wanted to do this, she would have been able to. She is the favourite daughter of Zeus, and she has access to the keys of the safe where he keeps his thunderbolts (826-8). She could have destroyed the Furies in an instant – and she lets them know as much. But, she adds at once, there is no need to do so. She asks them to stay in Athens, where they will receive reverent worship, and in whose future greatness they will share. She gives a new meaning to the slogan *drasanta pathein* by applying it to reciprocity in good treatment:

Such is the choice that now I offer you,
To share this land most god-beloved of all,
Well doing and well done by and well honoured (867-9).

(I cannot so much as type these lines without tears coming to my eyes.) It takes her four honeyed speeches, while the Furies sound out their rage over and over again, but she persuades them in the end, and they accept permanent residence at Athens, on the terms that they will bless all Athenians who respect justice and destroy all who do not. The trilogy ends as they are escorted by Athena and her people to their new home in a procession that combines

elements of two great annual processions in real-life Athens, one in honour of the newly-renamed Awesome Goddesses and one in honour of Athena.

Whether we mere mortals will always be able to handle analogous situations as fairly and skilfully as Athena does is as uncertain today as it was in Aeschylus' time. But try we must, if and when such situations arise.

An earlier version of this article appeared in December 2008 on the blog of the late Norman Geras, and can be found at <https://normblog.typepad.com/normblog/2008/12/writers-choice-183-alan-h-sommerstein.html>.

Dossiê Ésquilo/ Aeschylus/

The Sequence of the Trial Scene
in *Eumenides*

Oliver Taplin
Magdalen College Oxford

Abstract

When I was invited by Norton Critical Editions to produce a new translation of the *Oresteia*, I and my co-editor Joshua Billings decided that, since this was to be primarily for student use, we should retain the traditional transmitted order of the text. We did, however, include an appendix restating the case for re-ordering much more briefly, and, I believe, more strongly. This is reprinted here with the kind permission of W. W. Norton and Co.

Keywords: Aeschylus, Translation, Philology, *Eumenides*.

Resumo

Quando fui convidado pelo Norton Critical Editions para produzir uma nova tradução do Oresteia, eu e meu co-editor Joshua Billings decidimos que, como seria principalmente para uso dos alunos, deveríamos manter a ordem tradicional do texto transmitido. No entanto, incluímos um apêndice reafirmando o caso de um reordenamento muito mais breve e, creio eu, mais forte. Isso está reproduzido aqui com a gentil permissão de W. W. Norton and Co.

Palavras-Chave: *Ésquilo*, Tradução, Filologia, *Eumênides*.

In my *Stagecraft* book, written more than forty years ago, I argued at length that there has been a major textual disruption of the Trial Scene, and that Athena's speech at lines 681ff. should come near the beginning not the end.¹ While not widely accepted (of course!), this case did at least win a citation in Martin West's *apparatus criticus* to lines 681-710.² When I was invited by Norton Critical Editions to produce a new translation of the *Oresteia*, I and my co-editor Joshua Billings decided that, since this was to be primarily for student use, we should retain the traditional transmitted order of the text. We did, however, include an appendix restating the case for re-ordering much more briefly, and, I believe, more strongly. This is reprinted here with the kind permission of W. W. Norton and Co.³

The texts of our complete Ancient Greek tragedies (and comedies) have been transmitted to us across the intervening 2500 years in a form that is in all probability pretty close to that of the original first production. Editors do not often feel that there is a good case for positing that some major passage is missing or added or that the

1 *The Stagecraft of Aeschylus* (Oxford University Press, 1977) pages 395-40.

2 Teubner edition, Stuttgart 1991.

3 *Aeschylus The Oresteia* (Norton, New York, 2018) pages 127-8.

text is somehow seriously disordered.⁴ It is, however, worth considering whether the central trial scene in *Orestes at Athens* (lines 566-777) might have somehow become disrupted.

The sequence as transmitted in our manuscripts is accepted without question by nearly all modern editors; as this fact indicates, the standard text is not so problematic or dislocated as to be indefensible. There are, however, some substantial considerations to prompt the theory that Athena's speech at 681ff. was originally positioned about a hundred lines earlier, soon after the opening of the scene.⁵ If this re-ordering were to be adopted then the whole scene is radically transformed. It has to be admitted that it is not easy to see any obvious explanation of why or how this disruption of the original sequence came about. But, if this theory is right, it happened early enough in the history of the text for some later editor to make some small adjustments so as to make the new order fit in rather better.

There are three main arguments in favour of this major re-ordering:

1. The first is far the most important. At lines 570-73 Athena says she is about to offer her "charter" or "ordinances" (the Greek word is *thesmous*) for the new homicide court. But it is only in the speech transmitted much later at 681ff. that she actually delivers this as promised – the singular of the same word, *thesmon*, is used of her speech at line 681. Her declaration sets out the function, location and principles of the court of the Areopagus. All this seems to belong at the beginning of proceedings, not near the end. If the speech is rightly to be transposed back more than 100 lines to after line 573, then it has to be supposed that the last two-and-a-half lines of the speech (708-10) have been added in order to accommodate it to the later context and to lead into the voting.

2. Apollo's arrival and Athena's response to it, as transmitted at 574-5, are perplexingly abrupt and discourteous. If the text has been disrupted by the displacement of Athena's big speech from after line 573, then it would mean that a few lines giving Apollo's arrival more of a formal setting have been lost in the process.

3. In the transmitted text the prosecution and defense are concluded at 673, and yet the voting does not begin until 711ff. Once Athena's big speech is removed from intervening in this place, then her couplet at 674-5 emerges clearly as her instruction for the voting

4 An exception is the end of Aeschylus' *Seven against Thebes*, where it is widely accepted that changes have been made to the closing lines and that a later final scene of some 70 lines has been added.

5 A detailed case was put forward in Taplin *Stagecraft* 395-401. This proposed re-ordering was adopted in Tony Harrison's translation, staged in London in 1981.

to begin (and 708-10 are a duplicated instruction added after the big speech had got in the way). This means, then, that 674-5 should be taken as a command rather than as a question, as has been supposed by most recent editors. Consequently the two couplets 676-7 and 679-80 become the first two of the sequence of couplets, which accompany the voting, and thus make a smooth continuity with 711-33. (Line 678 is hard to make sense of in either version.) This seems much more satisfactory than their being separated off before the foundation speech.

I was later invited by the Liveright imprint of Norton to reissue my translation in a “trade” edition (i.e. for general non-academic readership). This provided a golden opportunity to publish the entire Trial Scene incorporating the proposed textual re-ordering. With the kind permission of Liveright Publishing Corporation, this is now re-printed here.⁶

[ATHENA reenters with jurors, who bring on benches and two voting urns. It emerges that the scene is now set on the hill of the Areopagus.]

[ATHENA] Now let the herald call the people here to order;
and let the piercing trumpet ring out loud and clear.
For as this council is assembled, silence is appropriate 570
so that the city as a whole may listen to my charter.
This will stand for all of future time,
so justice may be well decided here. 573
Now listen to my charter, citizens of Athens, 681
you who are the judges in this trial,
the first trial ever held for bloodshed.
This just assembly shall hold good
“for my Athenians for evermore.
It shall convene upon this outcrop,
the encampment of the Amazons,
when they invaded and then fortified
this citadel confronting the Acropolis.
And here they sacrificed to Ares, which is why
this hilltop has been named the Areopagus. 690
And here the sense of awe and inborn fear
shall keep my citizens by day and night
from doing wrong—provided they themselves

6 *The Oresteia* (Liveright, New York, 2018) pages 144-152. The marginal line-numbers indicate the textual transpositions; the angled brackets round the lines just before line 574 mark added lines of my own composition.

do not revise and tamper with the laws.
If you pollute clear water with bad effluent
and dirt, you'll never find it good to drink.
So I advise my citizens to venerate a way of life
that's neither anarchy nor yet oppression either.
And do not expel the element of fear
entirely from the city—who can live a life
that's just, with no deterrent fear at all?
If you maintain this kind of just respect, 700
you'll have protection for both land and city
of a strength no other humans have achieved.
So this assembly here—immune from love of gain,
full of respect and fierce in righteous anger,
wakeful over those who sleep—
this I establish as a fortress for the land.
I have dwelled long on this advice 708
for all my citizens for all of future time.
<But now, before proceedings are begun,
it is the proper time for witnesses
to be assembled. Are there any here
who wish to take their stand before our court?

[Enter APOLLO.]

[APOLLO] Yes, queen Athena, I have come in haste,
departing from my shrine at Delphi
to be present here.

[ATHENA] It's only right, my lord Apollo, that you
exercise your power in your own province. 574
How is this issue of concern to you?

[APOLLO] I've come to act as witness for this man:
he is my suppliant who looked for refuge at my hearth,
and there I purified him after bloodshed.
And I shall speak on his behalf,
since I am answerable for the killing of his mother. 580
So begin proceedings, and conduct
the case as you know best.

[ATHENA] I do hereby begin proceedings.
[To the Erinyes.]
It is for you to make your case,

since it is proper for the prosecution to be first to speak,
and to explain the issue from the start.

[CHORUS LEADER] We may be many, yet we shall each speak incisively.

[To ORESTES.]

And you must give your answers point by point.

So this first: did you kill your mother?

[ORESTES] I killed her, yes. There is no way I can deny the deed.

[CHORUS MEMBER 1] Three falls are needed—that's already one!

[ORESTES] You claim that, but I'm not yet on the floor. 590

[CHORUS MEMBER 2] Then next you have to say: how did you murder her?

[ORESTES] I say I drew my sword and slit her throat.

[CHORUS MEMBER 3] And who persuaded you? Whose plan was this?

[ORESTES] The oracle of this god here, as he's my witness.

[CHORUS MEMBER 4] The prophet authorized your mother-killing?

[ORESTES] Yes—and, thus far, I stand by what has happened.

[CHORUS MEMBER 5] But when the vote entraps you, then you'll change your tune.

[ORESTES] I keep on trusting. And my father helps me from the grave.

[CHORUS MEMBER 6] You kill your mother, and then pin your faith on corpses!

[ORESTES] I do, because she had been doubly stained. 600

[CHORUS MEMBER 7] What do you mean? Explain this to the judges.

[ORESTES] In murdering her husband, she destroyed my father too.

[CHORUS MEMBER 8] But you are still alive: she's been absolved through death.

[ORESTES] So, when she was alive, why did you not chase after her?

[CHORUS MEMBER 9] She did not share his blood, the man she killed.

[ORESTES] And do I share my mother's blood?

[CHORUS LEADER] Of course you do. She nurtured you within her womb, you loathsome murderer. Would you deny your mother's blood, the nearest to your own?

[ORESTES] *[turning to APOLLO]*

Please stand, Apollo, as my witness now: 610
explain if I had justice on my side in killing her.
I can't deny I did it—that's a fact—
but give your judgment if my shedding of this blood
was justified or not.

[APOLLO] Then I declare to you, who represent
this mighty charter set up by Athena:

it was justified.

I am a prophet and can never lie:

from my prophetic throne I've never said a thing,

concerning man or woman or a city,

not one word which was not authorized

by great Olympian Zeus.

I would advise you to appreciate

just how supreme this justice is,

and act in concert with the father's will— 620

there is no oath that binds more strongly than does Zeus.

[CHORUS LEADER] So Zeus, by your account, conveyed to you this oracle,
which told Orestes to take vengeance for his father's death,
and to account his mother's claims as valueless?

[APOLLO] Just so—because they're not to be compared.

This was the killing of a noble man,

distinguished by the scepter, gift of Zeus;

and, what is more, it was a woman laid him low—

yet nothing like the arrow of some warlike Amazon.

No, listen how it was, Athena,

and you jurors sitting here to give your votes. 630

When he had come back from the war,

where he had managed mostly well,

she welcomed him with lavish words;

and then, as he was lying in the bath,

she tented him inside a robe,

and, with him fettered in this crafty cloak of cloth,

she struck.
This is the sad tale of his death,
a man revered by all, commander of the fleet.
I emphasize this so the people gathered
to decide this case may feel the sting of it.

[CHORUS LEADER] According to your version, then, you claim that Zeus accords 640
a father's death the heavier weight.
Yet he himself tied up his ancient father, Cronus.
Is not that a blatant contradiction?
I call upon you listeners to confirm this point.

[APOLLO] You loathsome, god-detested monsters!
Zeus could loose mere chains—there is a mass of ways
of getting those unlocked, with no harm done—
but once the soil has gulped the life-blood of a man,
there is no way to stand him up again.
My father can reverse all other things
by turning them this way and that, without much effort, 650
but for this he has composed no counterspell.

[CHORUS LEADER] Now think what your defense of this man means.
He's spilled his mother's blood upon the ground,
his own shared blood: how can he then
inhabit his ancestral home in Argos?
How could he stand by altars that are communal?
What brotherhood could have him at their rites?

[APOLLO] I shall explain this; and you'll see that I am right.
The person who is called the mother
is no parent of the child, merely the feeder
of the new-implanted embryo. 660
The true begetter is the one who thrusts;
and she is like a stranger acting for a stranger:
she keeps the seedling safe, provided no god injures it.
I offer an exhibit that will prove the point
and show a father can give birth without a mother:
here stands the daughter of Olympian Zeus as witness.
She was never cultured in the darkness of a womb.
And I, Athena, shall so far as I am able
make your city and its people great.
I've guided this man to your hearth
so that he may stay loyal for all of future time, 670

and you may gain him and those after him as allies,
ever standing firm as pledges for the children of these men.

[ATHENA] Now I instruct these jurors to apply
their honest judgment, and to cast their votes.
Enough has now been argued.

[The jurors proceed to vote in the course of the following dialogue.]

[CHORUS LEADER] Well, we have fired off all our arrows,
So we wait to see what way the issue is decided.

[APOLLO] You've heard what you have heard,
So, strangers, when you vote, revere your oath. 680

[CHORUS MEMBER 1] *[to the jurors]*
I would advise you not to underrate our claims:
we could become a harmful presence for this land. 711

[APOLLO] I tell you to feel fearful of my oracles from Zeus,
and not to leave them barren.

[CHORUS MEMBER 2] *[to APOLLO]*
If you embark on bloodshed—matters not your business,
the temple of your oracle will not stay pure.

[APOLLO] Was Zeus then in the wrong when he assessed
the case of Ixion, the world's first homicide?

[CHORUS MEMBER 3] Whatever you may say, if we don't win this case,
we shall stay on to be a menace for this land. 720

[APOLLO] You have no standing with the younger gods,
nor with the older. I shall win.

[CHORUS MEMBER 4] You did this kind of thing back when you coaxed
the Moirai to release Admetus from mortality.

[APOLLO] Was it not right to do a favor for that virtuous man,
especially in his hour of need?

[CHORUS MEMBER 5] You upset age-old functions when you fooled
those ancient goddesses with wine.

[APOLLO] Well, soon, when you have lost this case,
you shall be spewing toxic bile—
although it cannot harm your enemies.

730

[CHORUS MEMBER 6] A younger god, you try to trample over me, the old,
and so I'll stay to hear the outcome of this trial,
still undecided whether I should turn my anger on this city.

[The jurors' voting is now complete.]

Dossiê Ésquilo/ Aeschylus/

“Ouviste a verdade”: o discurso do
Arauto no *Agamêmnon* de Ésquilo¹

“You have heard the truth”:
the Herald’s speech in Aeschylus’
Agamemnon

Beatriz de Paoli
Professora Adjunta de Língua e Literatura Grega
da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo

No segundo episódio do *Agamêmnon* de Ésquilo, entra em cena o Arauto anunciando a tomada de Troia e o iminente retorno do rei. Sua fala pode ser caracterizada como uma *angelía*. É justamente nas *angelíai* que, na tragédia grega, o discurso propriamente narrativo pode ser mais facilmente identificado. As narrativas do Arauto, embora analépticas por natureza – visto que se referem a acontecimentos que ocorreram e que ele vem em primeira mão relatar – carregam consigo, como poderemos observar, sinais prolépticos que prenunciam o trágico destino de Agamêmnon, gerando, dessa forma, ambiguidade e tensão dramática, tão características da tragédia esquiliana.

Palavras-chave: Tragédia grega, Ésquilo, *Agamêmnon*, Mensageiro, Narrativa.

Abstract

In the second episode of Aeschylus' Agamemnon, the Herald announces the fall of Troy and the upcoming arrival of the victorious king. His speech can be characterized as an angelía. In Greek tragedy, the narrative discourse is commonly found in angelíai. The Herald's speech, although analeptic by nature – since it refers to past events – carries with it, as we shall see, proleptic signs of the upcoming death of Agamemnon. This narrative expedient creates ambiguity and builds up the dramatic tension, so characteristic of Aeschylean tragedies.

Keywords: Greek tragedy, Aeschylus, Agamemnon, Messenger, Narrative.

1 Este artigo é fruto da conferência intitulada “Drama e narrativa: a cena do Arauto no *Agamêmnon* de Ésquilo”, proferida no V Colóquio do Grupo de Pesquisa *Estudos sobre o Teatro Antigo*, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, em 2014. Algumas passagens constam da minha tese de doutorado *A adivinhação na tragédia de Ésquilo* (Doutorado em Letras Clássicas, USP, 2015).

Introdução

No segundo episódio (vv. 488-680) do *Agamêmnon*, de Ésquilo, o Arauto vem confirmar o que o sinal de fogo avistado pelo Vigia no prólogo – e por ele descrito como “clarão mensageiro”² (v. 30) – já havia sinalizado: a notícia de que Troia foi por fim tomada pelo exército argivo. Essa notícia, porém, ao mesmo tempo em que dissipa as dúvidas do Coro quanto à veracidade dos sinais de fogo orquestrados por Clitemnestra, torna ainda mais sombrio e temeroso, tanto a seus olhos quanto ao dos espectadores, o destino do herói conquistador da cidade de Príamo.

O segundo episódio estrutura-se da seguinte forma: o Coro anuncia a chegada do Arauto, que, por sua vez, anuncia a vitória argiva e o iminente retorno de Agamêmnon. Segue-se uma breve esticomitia entre o Arauto e o Coro e um discurso do Arauto sobre a guerra de Troia. O Coro então anuncia a entrada de Clitemnestra, em cujo discurso ela transmite uma mensagem ao marido, para logo sair de cena. Em seguida, dá-se um diálogo entre o Arauto e o Coro, em que este pergunta sobre o paradeiro de Menelau, tema da última fala do Arauto e fim do episódio.

Pensemos esse segundo episódio – para fins da leitura proposta por este artigo – constituindo-se de uma troca de mensagens: Agamêmnon envia a mensagem da conquista de Troia e de sua iminente chegada através do Arauto, e Clitemnestra, por sua vez, envia, através do mesmo Arauto, uma enganosa mensagem a Agamêmnon, a de que venha o mais rápido possível e de que esteja certo de que encontrará nela a mesma esposa fiel. Poderíamos ainda acrescentar a essas duas mensagens principais a tentativa vã do Coro de transmitir ao Arauto uma mensagem velada de que há algo de errado no palácio.

Essas mensagens – narrativas, no sentido mais amplo do termo³ – permitem um primeiro nível de interpretação, o da comunicação interna – isto é, a

2 ὁ φρυκτὸς ἀγγέλλων

3 Tal como o utilizado por Goward (1999, pp. 12-3), para quem “each tragic text is an intelligible communication, a narrative”, e, portanto, outros discursos além dos discursos de mensageiros podem ser investigados em suas propriedades narratológicas.

comunicação entre os personagens (o Arauto e o Coro, o Arauto e Clitemnestra etc.) – e um segundo nível de interpretação, o da comunicação externa – isto é, entre os personagens e a audiência⁴. Sendo assim, podemos perceber que, entremeada à narrativa da gloriosa vitória do exército, há uma segunda narrativa, que fala das transgressões do rei e dos homens em seu comando, do desfavor divino que marca o seu retorno e que lhe sugere um destino sombrio; igualmente, entremeada à narrativa que descreve a expectativa de uma esposa fiel, há uma segunda narrativa, a da expectativa pelo inevitável cumprimento de uma vingança cuidadosamente calculada.

No que concerne às falas do Arauto, que podem ser caracterizadas como *angelíai* e em que o discurso propriamente narrativo na tragédia pode ser mais facilmente identificado⁵, é preciso considerar, ainda, que tais mensagens narrativas se circunscrevem a uma tradição poética que remonta a Homero, constituindo um tipo específico de discurso, com características próprias.

Barrett (2002, pp. 41) observa que, tradicionalmente, a narrativa dos mensageiros é considerada uma espécie de “janela transparente”⁶ através da qual se podem ver as ações acontecerem quase que por si mesmas. O mensageiro, ao discursar, traria à cena dramática uma suposta distância e impessoalidade própria da narrativa épica. Assim, ao mesmo tempo em que é uma *dramatis persona* e que alega, na maioria das vezes, ter sido uma testemunha dos acontecimentos por ele narrados, ao longo de sua narrativa a sua personalidade tende a se desvanecer. É como se ele estivesse presente e ausente ao mesmo tempo, em todo lugar e em lugar algum, alegando ter visto tudo com seus próprios olhos, mas possuindo um conhecimento dos fatos narrados que muitas vezes extrapola o que seus olhos poderiam ver – ele assume, assim, em diversos momentos, uma voz extradiégética. Isso conferiria a seu discurso uma autoridade própria àqueles que possuem um conhecimento privilegiado dos acontecimentos. Porém, enquanto *dramatis persona*, o mensageiro é geralmente um personagem marginal, humilde, anônimo, designado apenas pela sua função. Assim, a verdade de seu discurso precisa ser legitimada, o que geralmente é feito de duas formas: por sua alegação de ser testemunha ocular dos fatos narrados e por sua asserção de narrar a história toda, completa.

O modelo por excelência desse mensageiro, segundo Barrett, seria o dos *Persas* de Ésquilo: ele está ora em meio a batalha naval, ora ao lado de Xerxes observando do alto o combate, ora no confronto na ilha de Psitália – onde, ele

4 Cf. De Jong, 1991, p. 119.

5 Como observa Barret (2004, p. 235), a dificuldade na tarefa de identificar e demarcar seções puramente narrativas na tragédia de Ésquilo advém do fato de que há uma variedade de formas de discurso no texto esquiliano e essas diferentes formas dão lugar umas às outras, muitas vezes sem que se perceba ou se possa distingui-las. Uma distinção particularmente difícil de fazer é entre diálogo e narrativa, que podem se fundir na forma de narrativa dialógica, embora pouco frequente em Ésquilo, em que mais comum são seções de narrativas monológicas intercaladas pelo diálogo entre narrador e narratário.

6 O termo é, na verdade, utilizado por Michelini (1982).

narra, todos morrem e sua própria sobrevivência é inexplicável –; ele sabe de todos os fatos ocorridos durante a guerra, dos quais é testemunha ocular; ele sabe dizer quem ali morreu, quem viveu, quem fugiu.

O discurso do Arauto no *Agamêmnon*, embora não seja exemplar como o do Mensageiro nos *Persas*, mantém algumas dessas características apontadas por Barrett, como se poderá observar em nossa análise. Para tanto, dividimos o discurso do mensageiro em três partes. Na primeira parte (vv. 503-37), ele inicia sua fala com uma saudação aos deuses, à sua terra e aos seus heróis, seguida da notícia do iminente retorno de Agamêmnon e da captura e destruição de Troia. Na segunda parte (vv. 551-82), descreve seus sofrimentos no curso da guerra, mas termina rejubilando-se pela vitória por fim conquistada. Na terceira parte (vv. 634-80), respondendo à pergunta do Coro sobre o paradeiro de Menelau, relata o que sucedeu após a tomada de Troia: a terrível tempestade que destruiu e dispersou a frota grega em seu retorno à pátria.

Primeira parte: Ag. 503-37

Após sua entrada em cena, extensamente anunciada pelo Coro ao longo de quatorze versos, o Arauto faz uma emotiva saudação à sua terra, aos deuses, aos heróis, ao palácio de seus senhores e às estátuas sagradas, saudação esta em que se exprimem a gratidão pelo retorno à pátria e os votos de melhores dias e de boa acolhida a seu senhor, o rei Agamêmnon:

*Ió, solo ancestral da terra argiva,
nesta luz do ano décimo retornei a ti,
perdidas muitas esperanças, logrei uma,
pois nunca supus que nesta terra argiva
morto teria parte no túmulo dos meus. (Ag. 503-7)*⁷

Primeiramente, o Arauto se dirige ao solo de sua terra – “terra argiva”⁸ (v. 503). Ele reforça essa referência espacial dois versos depois: “nesta terra argiva”⁹ (v. 506). O solo de sua pátria, a que ele retorna no “ano décimo”¹⁰ (v. 504) – referência temporal – é seu primeiro interlocutor. Nesse ansioso retorno, o Arauto vê cumprir-se a esperança de, morto, ter parte no túmulo dos seus. Nessa expressão emotiva de júbilo e gratidão, o particípio “morto”¹¹ (v. 507) em posição inicial de verso e a expressão “túmulo dos meus”¹² (v. 507) ecoam as expecta-

7 Todas as citações do *Agamêmnon* de Ésquilo correspondem à tradução de Jaa Torrano (2004).

8 Ἀργείας χθονός

9 ἐν Ἀργείᾳ χθονί

10 δεκάτου ... ἔτους

11 θανών

12 φιλτάτου τάφου

tivas sombrias que pairam desde o início da tragédia sobre o retorno de Agamêmnon, tingindo-se, dessa forma, de um sentido ominoso.

Prossegue o Arauto:

Agora, salve, terra, salve, luz do Sol,
Zeus, o senhor desta região, e o Rei pítio,
com o arco não nos lances mais flechas,
junto ao Escamandro foste adverso demais,
agora, porém, sê-nos salvador e médico,
Rei Apolo. (...) (Ag. 508-13)

O Arauto se dirige à terra, ao Sol, a Zeus e a Apolo, denominando-o Rei pítio¹³ (v. 509), epíteto que evoca a sua atuação como deus adivinho, senhor do oráculo de Delfos, uma atuação fundamental no desenvolvimento da trilogia¹⁴. O Arauto roga que o deus não seja tão adverso quanto fora em Troia – numa alusão a acontecimentos passados, que evocam os relatados no livro I da *Ilíada*, quando Apolo com suas flechas disseminou a peste entre o exército – e que “agora”¹⁵ (v. 512) – retornando então ao momento presente – ele seja benévolo.

Prosseguindo, o Arauto diz:

(...) Interpelo a todos os Deuses
conjuntos, ao meu patrono Hermes,
querido arauto, pelos arautos venerado,
e aos heróis emissores, benévolos de novo
recebei o exército preservado da lança. (Ag. 513-7)

Aqui, interpelando todos os deuses em conjunto, ele destaca Hermes em sua atuação como o patrono, venerando e venerado, dos arautos. É interessante porque essa referência a Hermes como arauto¹⁶ (v. 515), ao mesmo tempo em que chama atenção para o papel que o Arauto, o personagem, vem desempenhar, confere sacralidade e legitimidade à sua atuação e ao que ele vem comunicar.

Em seguida, ele pede que também os heróis, sendo novamente benévolos, recebam o exército preservado da lança, isto é, os sobreviventes. Observe-se que ele ainda não mencionou Agamêmnon ou comunicou a conquista de Troia. Até este momento, o destino do rei e o desfecho da guerra permanecem em suspenso.

Prossegue o Arauto:

Ió, palácio dos reis, domicílio querido,
augustas sedes, Numes defronte do Sol,
como outrora, com esses claros olhos,
recebei em ordem o rei, passado tempo,

13 ὁ Πύθιός τ' ἄναξ

14 Cf. Roberts, 1984, p. 65.

15 νῦν

16 Ἑρμῆν ... κήρυκα

pois vem trazendo-vos luz dentro da noite
e a todos esses luz comum, Rei Agamêmnon. (Ag. 518-23)

O Arauto interpela o próprio palácio, os assentos dos reis e as estátuas sagradas voltadas para o nascente, que adornam a fachada do palácio, pedindo-lhes que recebam bem, depois de tanto tempo, o rei. É, portanto, somente no décimo nono verso de sua fala que ele anuncia o retorno de Agamêmnon, cujo nome, no entanto, só figura ao final do vigésimo primeiro verso. E, durante toda essa sua fala inicial, o Arauto tem por interlocutores somente os deuses e as figurações do sagrado a quem dirige sua saudação e suas preces. Só então o Arauto se dirige aos seus interlocutores em cena, exortando o Coro de anciãos argivos:

Eia, bem o saudai, pois assim convém,
ele revolveu Troia com a enxada de Zeus
portador de justiça, lavrado está o solo.
Altars desaparecidos e estátuas de Deuses,
e semente da terra toda está perecendo: (Ag. 524-8)

Finalmente, o Arauto anuncia a tomada de Troia e o faz mediante o uso de uma metáfora agrícola, em cujas imagens, quase que inadvertidamente, evidencia-se e enuncia-se uma grave ofensa aos deuses: o comportamento sacrílego do exército e de seu comandante¹⁷. Em vista disso, pode-se dizer que o Arauto, sem o saber e utilizando-se de uma mesma imagem poética, anuncia simultaneamente a vitória e a condenação de seu rei: o solo está lavrado, mas a semente da terra toda, em vez de brotar, perece. A destruição de Troia é tão completa que, através de suas palavras, vê-se um triste retrato da cidade conquistada: apenas a terra, estéril e revolvida, no lugar onde outrora estava construída uma cidade com seus templos e estátuas de deuses.

Seu discurso, no entanto, como porta-voz do rei, é feito da perspectiva da conquista guerreira, de modo que, para ele, o fato de ter obtido a vitória em Troia significa favor divino, por isso ele afirma que seu rei retorna à pátria com “bons Numes”¹⁸ (v. 530) e interpela o Coro para que honre “o mais digno dos mortais”¹⁹ (v. 531):

lançou tal jugo ao redor de Troia
o rei Atrida sênior e com bons Numes

17 O desrespeito a templos e estátuas de deuses aparece aqui claramente como uma transgressão pela qual pagam e irão pagar os que a perpetraram. É esse mesmo comportamento sacrílego que, nos *Persas*, figura como causa dos males sofridos e ainda por sofrer pelo exército comandado por Xerxes em seu retorno à pátria (*Pe.* 809-14). A mesma suscetibilidade à punição divina por causa de uma atitude sacrílega a templos e altares consagrados figura nas *Histórias* de Heródoto. Temístocles, dirigindo-se aos atenienses após a vitória em Salamina, atribui a derrota do exército persa ao comportamento sacrílego de seu comandante (*Hdt.* VIII, 109).

18 ευδαίμων ἀνήρ

19 ἀξιώτατος βροτῶν

vem. Honrai o mais digno dos mortais
de hoje. (...) (Ag. 529-32)

Ora, da perspectiva de seus interlocutores – tanto internos, isto é, os membros do Coro, quanto externos, ou seja, os espectadores –, dificilmente se poderia crer que Agamêmnon, em vista do que acabou de ser dito, retorna ao palácio com bons numes e a exaltação excessiva que o Arauto faz do rei soa mais ominosa que auspiciosa, porque, conforme o Coro refletira no primeiro estásimo, “grave é o grande alarde / de glória”²⁰ (vv. 468-9).

O motivo, porém, de o Arauto solicitar que assim se honre Agamêmnon é porque Páris e seu país foram duplamente castigados ao perderem tanto sua presa, isto é, Helena, como ao terem sua cidade devastada:

(...) Nem Páris nem o consorciado país
alardeiam feito maior que o sofrido,
pois condenado por rapina e furto
perdeu sua presa e colheu devastados
o palácio ancestral e a terra mesma:
os Priamidas tiveram duplo castigo. (Ag. 532-7)

Uma vez mais, há um vislumbre da totalidade da devastação de Troia: vê-se novamente uma cidade vazia, uma cidade-fantasma, em que o palácio – isto é, a moradia dos Priamidas e também a sede do governo – assim como a terra mesma estão devastados. Porém, da mesma forma que Páris e os troianos foram tão violenta e completamente punidos por sua transgressão, não seria a violência e a completude dessa punição uma transgressão em si mesma? Agamêmnon estaria assim retornando à sua pátria tanto na condição do rei vitorioso que pune a transgressão como na condição do transgressor aguardando punição²¹.

Note-se que o Arauto diz que nem Páris nem sua cidade poderiam alardear “feito maior que o sofrido”²² (v. 533). Nesses versos parecem ecoar a célebre doutrina do *páthei máthos*, “saber por sofrer” (v. 177), que, ao final do párodo lírico, o Coro assim explicita: “Justiça impõe que a saibam / os que a sofrem”²³ (vv. 250-1); e que, ao final da tragédia, no quinto episódio, adquire um valor legal nos seguintes versos do Coro: “sofre quem faz: essa é a lei”²⁴ (v. 1564). Os Priamidas fizeram (*tò drâma*) e sofreram (*tò páthos*): a justiça de Zeus lhes foi imposta e tiveram seu duplo castigo. Tudo parece apontar para que também Agamêmnon pague por seus feitos: essa é a lei.

20 τὸ δ' ὑπερκόπως κλύειν εὖ / βαρὺ

21 Cf. Goldhill, 2004, p. 26.

22 τὸ δράμα τοῦ πάθους πλέον

23 Δίκαια δὲ τοῖς μὲν παθοῦ- / σιν μαθεῖν ἐπιπρέπει

24 παθεῖν τὸν ἔρξαντα· θέσμιον γάρ

O Arauto, no entanto, inadvertido das funestas consequências que suas palavras prenunciam, considera a chegada à pátria a salvo junto de seu vitorioso rei um bem tão grande que aceitaria de bom grado a morte (v. 539), como informa ao Coro.

Na breve esticomitia entre o Arauto e o Corifeu, que segue a primeira parte do discurso do Arauto, o Corifeu transmite uma mensagem velada, a de que, ausentes rei e tropas, a situação no palácio é tal que o silêncio tem sido a melhor forma de evitar o mal. Quando o Arauto parece compreender e pergunta se o Corifeu temia alguém durante a ausência de Agamêmnon e o Coro, retomando a frase dita pelo Arauto, mas resignificando-a, responde: “A ser, dissesse, grande graça a morte agora”²⁵ (v. 550), o Arauto não compreende o novo sentido das palavras do Corifeu e interrompe o diálogo, ignorando os temores do Coro. Há portanto uma falha no nível da comunicação interna, isto é, a comunicação entre o Arauto e o Coro²⁶.

Segunda parte: Ag. 551-82

O Arauto inicia então a segunda parte de seu discurso fazendo uma reflexão sobre a instabilidade da condição humana:

Está bem feito: em um longo tempo,
umas coisas se diriam bom lances,
outras repreensíveis. Quem senão Deuses
fica incólume todo o tempo de vida? (Ag. 551-4)

Essa reflexão é sinistramente apropriada ante a atual conjuntura: nada é estável para os mortais; como bem prevenira ou previra Clitemnestra, o vencedor, vencendo, pode se tornar por sua vez vencido (vv. 338-47). Mas essa consideração a respeito das vicissitudes a que estão sujeitos os mortais serve também de ocasião para que o Arauto relate os seus próprios padecimentos durante a guerra e, através desse relato²⁷, narra-se, em breves cenas sucessivas que se alteram rapidamente, a expedição a Troia.

Nessa narrativa – uma analepse externa, isto é, a narrativa de acontecimentos que ocorreram fora dos limites temporais da história principal –, cenas curtas são justapostas umas às outras, como *flashes*, e há uma rápida mudança espacial e temporal:

Se eu contasse as fadigas e desconforto,
estreito convés e áspero leito, o que
sem gemer nem acolher a cota do dia?

25 ὡς νῦν, τὸ σὸν δῆ, καὶ θανεῖν πολλὴ χάρις

26 Cf. Goldhill, 2004, p. 51.

27 Cf. Leahy, 1974, pp. 1-23.

Já em terra firme, ainda mais horror:
repouso era junto a muros de inimigos,
do céu e da terra pingavam no prado
gotas de orvalho, contínuo estrago,
pondo bicho na penugem das vestes.
Se falassem do inverno, mortal às aves,
intolerável, que a neve do Ida trazia,
ou o verão, quando o mar ao meio-dia
sem onda nem vento dormia aquietado... (Ag. 555-65)

O verso “estreito convés e áspero leito”²⁸ (v. 556) remete ao universo do navio, do mar, da longa viagem rumo a Troia. Em seguida, há um deslocamento espacial e temporal: o verso “já em terra firme”²⁹ (v. 558) remete à chegada dos navios ao solo da cidade inimiga, enquanto que em “junto a muros de inimigos”³⁰ (v. 559) focaliza-se uma localização espacial específica (“terra firme”, que é Troia, e em seguida um *zoom*, “junto a muros”), que evoca a imagem do assédio às muralhas de Troia, do combate acirrado, em que as tropas não abandonam seu posto ante os muros da cidade assediada. Depois, o Arauto fala da umidade ocasionada pelas gotas de orvalho: “contínuo estrago / pondo bicho na penugem das vestes”³¹ (vv. 561-2), que é uma imagem tanto da precariedade e da dificuldade de condições enfrentadas pelo guerreiro quanto do desgaste, da passagem do tempo (*émpedon*, v. 561, adjetivo que tem uma conotação temporal). Essa passagem do tempo é em seguida reforçada: o Arauto menciona o intolerável inverno (vv. 563-4), associado à neve recobrando o monte Ida (v. 564), e o verão, associado à ausência de ventos e à calmaria do mar na hora mais quente do dia (vv. 565-7). Há, assim, uma alusão à alternância das estações, mas ele nomeia somente as estações mais rigorosas, as que trazem, evidentemente, mais dificuldades durante a guerra: o inverno e o verão. Então, nessa breve e entrecortada narrativa, o Arauto focaliza as mazelas sofridas durante a expedição a Troia.

Note-se que aqui podemos observar algumas das características que Barrett aponta como próprias aos discursos dos mensageiros. O Arauto inicia sua narrativa incluindo-se nela, o que se constata pelo uso da primeira pessoa do singular – “Se eu contasse...”³² (v. 555). O efeito é o de uma proximidade com o que vem a ser narrado, ao se incluir em sua narrativa e descrever menos os fatos e mais os efeitos causados pelos acontecimentos a que ele alude. Mas o desvanecimento da presença do mensageiro ao longo de sua narrativa, algo

28 σπαρνὰς παρήξεις καὶ κακοστρώτους

29 αὐτε χέρσω

30 δηῖων πρὸς τείχεσιν

31 ἔμπεδον σίνος / ἔσθημάτων, τιθέντες ἔνθηρον τρίχα

32 εἰ λέγοιμι

típico, como observa Barrett, de fato ocorre: alguns versos depois o Arauto diz “Se falassem...”³³ (v. 563), passando para uma construção impessoal: a terceira pessoa do singular tendo um pronome indefinido como sujeito.

Apesar de narrar as mazelas sofridas, o Arauto faz uma reflexão acerca desses males e os relativiza:

Por que pranteá-lo? Pretéritos males,
pretéritos, de modo a nem importar
aos mortos nunca mais ressurgir (Ag. 567-95)

A repetição é enfática: do ponto de vista do Arauto, trata-se de males passados. Todavia, como notabilizou Jacqueline de Romilly (1971, p. 28), “no teatro de Ésquilo, o passado nunca é inteiramente passado”³⁴. Essa asserção do Arauto contrasta ironicamente com os temores do Coro, que, justamente pelos fatos passados, teme o porvir, e contrasta com as palavras pronunciadas por Calcas na sua interpretação do auspício das aves, nas quais se diz que “permanece pavorosa ressurgente / Caseira astuta: mêmora Cólera filivíndice”³⁵ (vv. 154-5); ou seja, os males estão longe de encontrar seu termo e de serem esquecidos no passado. E, quanto ao fato de os mortos nem se importarem em não mais ressurgir, é preciso lembrar que entre esses mortos está Ifigênia e que, curiosamente, essa declaração do Arauto encontrará uma espécie de refutação nas palavras do servo no terceiro episódio das *Coéforas* ao comunicar a morte de Egisto: “Digo que os mortos matam os vivos”³⁶ (Co. 886).

Prossegue o Arauto:

e para nós, o resto do exército argivo,
o ganho prevalece, dor não contrapesa.
Por que fazer a contagem dos mortos
e condoer-se o vivo da sorte adversa? (Ag. 573-4, 570 e 571)

Ao ponderar sobre os dissabores da vida humana e da guerra, mas ao final concluir que tudo valeu a pena em vista da vitória conquistada, o Arauto expressa a perspectiva dos vencedores, que vai tomar forma e voz na entrada em cena do próprio Agamêmnon. O Arauto então retoma o júbilo pela vitória:

Estimo amplo regozijo ante os fatos
já que nos convém a esta luz do sol
sobrevoar mar e terra e alardear:
“Vencedor de Troia, o exército argivo
“aos Deuses fixou nos templos gregos
“estes espólios, prístino esplendor”. (Ag. 572, 575-9)

33 εἰ λέγοι τις

34 No original: *dans le théâtre d'Eschyle [...] le passé n'est pas entièrement passé.*

35 μίμνει γὰρ φοβερὰ παλίνορτος / οἰκονόμος δολία μνάμων μῆνις τεκνόποιος

36 τὸν ζῶντα καίειν τοὺς τεθνηκότας λέγω

Há um enaltecimento do grande feito militar, e o Arauto focaliza, ao exclamar a possível dedicatória dos espólios de guerra oferecidos aos templos gregos pelos argivos, um valor particularmente heroico, o *kléos*: esse é o ganho que prevalece.

Prosseguindo, o Arauto diz:

Quem ouve isto deve louvar o país
e os chefes militares, e a graça de Zeus
autora disto se honrará. Tenho dito. (Ag. 580-2)

Ao finalizar seu discurso, o Arauto dirige-se a seus interlocutores e à sua condição de narratários: “Quem ouve isto”³⁷ (v. 580) e dita a disposição com que a mensagem que ele acaba de transmitir deve ser recebida ou a atitude que esta deve suscitar. Suas últimas palavras chamam atenção para seu papel de narrador; ele diz: “Tenho dito”, ou, numa tradução literal: “Tens a palavra toda”³⁸ (v. 582).

Como aponta Barrett (2002, p. 25-6; 56), uma das marcas do mensageiro épico que sobrevive no trágico é a de que ele diz, disse ou dirá tudo. A completude da mensagem transmitida é um sinal tanto de que o mensageiro executou apropriadamente a sua missão quanto um indicativo da veracidade de suas palavras. Dizer tudo é dizer toda a verdade.

Clitemnestra entra então em cena, escarnecendo dos que não acreditaram na veracidade do sinal de fogo a anunciar a vitória argiva e, desdenhando da mensagem trazida pelo Arauto, diz que do próprio rei há de ouvir “a palavra toda”³⁹ (v. 599). Ou seja, o relato completo – e, por associação, a verdade – ela ouvirá do próprio rei e não de um mensageiro. No momento, em vez de ouvir a mensagem enviada por Agamêmnon através do Arauto, ela prefere enviar uma mensagem a Agamêmnon através dele. Ela então comanda: “Anuncia ao marido”⁴⁰ (v. 604). É uma demonstração de poder e de controle sobre o processo comunicativo. Ela não só determina o que e de quem ouvir como o que deve ser ouvido por outros.

A mensagem que Clitemnestra ordena que seja entregue ao marido, como se sabe, é marcada pela ambiguidade. Vernant (2005, p. 75) estudou detalhadamente este e o discurso de boas-vindas a Agamêmnon feito pela rainha e demonstrou sua exemplaridade para entender um tipo de ambiguidade trágica:

Trata-se de subentendidos utilizados de maneira plenamente consciente por certas personagens do drama, para dissimular, no discurso que elas dirigem a seu interlocutor, um segundo discurso, contrário ao primeiro, cujo sentido é perceptível por aqueles que dispõem, na cena e no público, dos elementos de informação necessários.

37 τοιαῦτα ... κλύοντας

38 πάντ' ἔχεις λόγον

39 πάντα ... λόγον

40 ταῦτ' ἀπάγγειλον πόσει. Observe-se o uso do imperativo.

Note-se que ela encerra seu discurso reclamando a veracidade de suas palavras: “Tal é o alarde: cheio de verdade”⁴¹ (v. 613). O Coro imediatamente acusa o golpe: “Ela assim falou transparente palavra / se por claros intérpretes a entendes”⁴² (vv. 615-6), comparando, assim, sua fala a um enigma, cujo sentido verdadeiro só se poderia perscrutar mediante o recurso a “claros intérpretes”⁴³ (v. 616). Curiosamente, o Coro, ante o silêncio enigmático de Cassandra no quarto episódio, acredita que também a profetisa precisaria de um intérprete, ao dizer: “A hóspeda parece carecer de intérprete claro”⁴⁴ (v. 1062). E, assim como Clitemnestra, Cassandra também reclama a veracidade de suas palavras. Ela quer provar ao Coro que ela não é uma “falsa adivinha”⁴⁵ (v. 1195) e sim uma “adivinha veraz”⁴⁶ (v. 1241). Ambas falam por enigmas e ambas reivindicam a verdade de seu discurso.

Terceira parte: Ag. 634-80

Apesar de o Arauto ter afirmado que entregou a “palavra toda” a seus interlocutores, há mais a ser dito. Quando o Coro pergunta se Menelau retorna juntamente com o exército, o Arauto titubeia, mas informa que Menelau e seu navio se perdeu do restante da esquadra argiva. O Coro pede que o Arauto narre o que aconteceu, perguntando “Procela veio à esquadra / e deu-lhe fim, pelo rancor dos Numes?”⁴⁷ (vv. 634-5). O Arauto irá confirmar isso: “procela por ira divina contra aqueus”⁴⁸ (v. 649).

A ideia de que aqueles que ofenderam os deuses de alguma forma encontram punição durante uma viagem marítima com uma tempestade que destrói os navios e afoga os homens é um *tópos* na literatura grega antiga⁴⁹ e um *tópos* particularmente associado ao retorno à pátria dos heróis conquistadores de Troia como castigo por comportamento sacrílego⁵⁰.

O Arauto inicia então a terceira parte do seu discurso com uma longa introdução em que ele reflete sobre a sua própria atuação enquanto mensagei-

41 τοιόσδ' ὁ κόμπος, τῆς ἀληθείας γέμων

42 αὕτη μὲν οὕτως εἶπε μανθάνοντί σοι / τοροῖσιν ἔρμηνεῦσιν εὐπρεπῶς λόγον

43 τοροῖσιν ἔρμηνεῦσιν

44 ἔρμηνέως ... τοροῦ

45 ευδόμαντις

46 ἀληθόμαντις

47 χειμῶνα ... δαιμόνων κότῳ

48 χειμῶν' Ἀχαιῶν οὐκ ἀμήνιτον θεοῖς

49 Cf. Mchardy, 2008, pp. 6-7.

50 Na *Odisseia*, Nestor narra a Telêmaco a destruição da frota argiva como punição por um comportamento nem “sensato” nem “justo” (*Od.* 3.130-5). Nas *Troianas*, de Eurípides, o mesmo motivo aparece no diálogo entre Atena e Posídon, no prólogo, em que a deusa lhe pede que, juntamente com a tempestade e os raios de Zeus, cause a ruína da esquadra grega no mar, pois os gregos, principalmente Ajax, tiveram um comportamento *hybristés* para com ela e seus templos. (*Tro.* 69-97).

ro e sobre as consequências do que ele vem anunciar para o país e seus cidadãos, num extenso comentário metanarrativo:

Fausto dia conspirar com más notícias
não convém, a cada Deus a sua honra.
Quando um mensageiro com rosto triste
traz ao país dor nefanda por tropa caída,
uma só úlcera pública atingiu o país,
muitos homens expulsos de muitos lares
pelo dúplice açoite que Ares ama,
bigúmea erronia, sangrenta parelha;
quando oprimido por tais dores
convém dizer este peã das Erínies.
Quando o bom mensageiro da salvação
vem a jubiloso e próspero país,
como ligar bens aos males falando
de procela por ira divina contra aqueus? (Ag. 636-49)

Ele reluta conspirar um dia fausto, propício⁵¹ (v. 636), com uma língua que traz más notícias⁵² (vv. 636-7). Ele se encontra, pois, em uma situação difícil e esse é o principal objeto de sua reflexão: como ele, sendo um *euágelos* (v. 646), isto é, um mensageiro que traz boas novas, pode misturar males aos bens que veio anunciar ao falar da tempestade que, por cauda da ira divina, abateu-se sobre os aqueus? Essa foi a dificuldade em que a pergunta do Coro sobre o paradeiro de Menelau o colocou.

Essa reflexão do Arauto ao longo de quatorze versos, nesse comentário metanarrativo, chama a atenção por diversas razões. Primeiramente, porque ele retarda a resposta à pergunta do Coro sobre o que aconteceu a Menelau, prendendo a atenção de seus interlocutores ao chamar a atenção para a importância de sua função e do que ele está a ponto de comunicar: um mensageiro pode trazer com suas palavras júbilo ou dor nefanda a um país inteiro. Assim, ele retém esse suspense até o décimo quarto verso, quando finalmente confirma a suspeita do Coro de que o destino de Menelau é incógnito por causa da tempestade que arruinou e dispersou a esquadra argiva.

Em segundo lugar, o seu temor de conspirar com más notícias um dia jubiloso pelas boas notícias que ele traz é um temor que, dentro de tudo que foi dito até então, é ironicamente dramático. Sem o perceber, ele já conspirou o dia com más notícias ao narrar a destruição dos templos e das estátuas dos deuses. Ele já fez o que agora mais teme ter de fazer: misturar bens aos males, dizer o “peã das Erínies”⁵³ (v. 645).

51 εὐφημον ἦμαρ

52 κακαγγέλω γλώσση

53 παιᾶνα ... Ἐρινύων

Por último, essa difícil tarefa de trazer a notícia da vitória e em seguida ter de falar de uma tragédia marítima que se abateu sobre o exército vitorioso e fez desaparecer Menelau, separando o “par de Atridas honrado / por Zeus com dois tronos e dois cetros”⁵⁴ (vv. 42-3), vem ressaltar e reafirmar a ambivalência da vitória grega sobre Troia, uma ambivalência que está presente desde o início da tragédia.

O Arauto passa então à narrativa propriamente dita dos fatos:

Conjuraram, sendo antes inimigos,
fogo e mar, e mostraram o pacto
destruindo a mísera esquadra argiva. (Ag. 650-2)

O Arauto apresenta aqui o fato, o resumo do que aconteceu. Em seguida, ele vai se deter no relato de *como* isso aconteceu:

À noite, saltaram tormentórios males.
Ventos trácios destroçaram os navios
uns contra outros, cornos contra cornos
com procela túrbida e pesadas bâtegas
desapareceram no vórtice de mau pastor.
Ao ressurgir brilhante luz do Sol
vemos florir o mar Egeu com cadáveres
de aqueus e com restos de naufrágios. (Ag. 653-60)

Primeiramente, ele situa temporalmente a sua narrativa: esse mal aconteceu “à noite”⁵⁵ (v. 653). Em seguida ele descreve o que ocorreu: ventos trácios, isto é, ventos vindos do norte (dado espacial) destroçaram os navios ao fazê-los se chocar um contra os outros sob uma escura tempestade e fortes pancadas de chuva, o que os fez desaparecer no mar. Então o Arauto assinala uma passagem de tempo: “Ao ressurgir brilhante luz do sol”⁵⁶ (v. 658), o que não só situa sua narrativa no dia seguinte à tormenta, como permite que se veja sob a clara luz do sol o resultado desastroso do mal que ele narra: o mar está repleto de cadáveres e de restos de naufrágio.

Sobre os versos “vemos florir o mar Egeu com cadáveres / de aqueus e com restos de naufrágios”⁵⁷ (vv. 658-9) podemos fazer duas observações: 1) o Arauto situa espacialmente a sua narrativa de forma mais precisa: o mar sobre o qual sopram os ventos frios vindos do norte é o mar Egeu; 2) o Arauto vinha nos versos anteriores atuando como um narrador externo (ou extradiegético) e, ao utilizar a primeira pessoal do plural com um verbo de percepção (*horómen*), ele se inclui na narrativa (narrador interno ou intradiegético). Ele não apenas cria uma maior dramaticidade pela proximidade com os eventos narrados

54 διθρόνου Διόθεν καὶ δισκήπτρου / τιμῆς ὄχυρὸν ζεῦγος Ἄτρειδᾶν

55 ἐν νυκτὶ

56 ἐπεὶ δ' ἀνήλθε λαμπρὸν ἡλίου φάος

57 ὀρῶμεν ἀνθοῦν πέλαγος Αἰγαῖον νεκροῖς / ἀνδρῶν Ἀχαιῶν ναυτικοῖς τ' ἐρειπίοις

como legítima sua narrativa ao se posicionar como uma testemunha ocular dos fatos por ele relatados.

Ele prossegue incluindo-se na narrativa: começa o verso seguinte com o pronome pessoal de primeira pessoa do plural – “Nós mesmos” (*hemâs*) – e prossegue atribuindo a própria salvação e a salvação de seu rei e companheiros – que, se deduz, estão incluídos nesse “nós” – à intervenção divina:

Nós mesmos e o navio com intacto casco,
ou furtaram-nos ou pediram por nós,
um Deus, não homem, tomando leme:
Sorte salvadora quis sentar-se no navio
para não ter bâtegas de onda ancorado
nem encalhar por pedregosa terra.
Tendo evadido de Hades marítimo
num límpido dia, não fiados na sorte,
pastoreávamos aflitos a recente dor
da frota perdida e maligna ruína. (Ag. 661-70)

Observe-se que, enquanto narrador interno, o Arauto exprime um ponto de vista condizente com sua perspectiva de homem mortal e com as restrições impostas pela sua condição de testemunha ocular. Não se discute que uma tal tormenta marítima seja a manifestação de um descontentamento divino. Ele o anuncia de antemão: procela por ira divina contra aqueus. Na salvação mesma – que seu navio tenha escapado ileso da tempestade – também se vê a atuação divina: quer o navio tenha sido furtado à tempestade, quer por ele se tenha rogado, o que se vê não é a intervenção de um homem, mas de um deus ou da boa fortuna, que, assumindo o controle da situação, possibilitou sua sobrevivência. De seu ponto de vista, no entanto, que define a perspectiva de sua narrativa, que define os limites do conhecimento a que ele tem acesso, não há como nomear a divindade: é “um deus”⁵⁸ (v. 663), é a “Sorte salvadora”⁵⁹ (v. 664), ou simplesmente a “sorte”⁶⁰ (v. 668).

Essa mesma limitação da perspectiva do Arauto se explicita no desconhecimento do paradeiro de Menelau e do restante de seus companheiros, condicionado pela desgraça sucedida mas também pela própria limitação humana:

E agora se deles alguém está vivo
fala de nós como de mortos, não é?
Nós assim também os imaginamos. (Ag. 671-3)

Dentro dessa limitação imposta pela própria condição humana, o que resta são os votos de que aconteça o melhor e de que, se Menelau ainda vive, Zeus permita que ele regresse ao palácio:

58 θεός τις

59 τύχη ... σωτήρ

60 τύχη

Aconteça o melhor! Quanto a Menelau,
antes e sobretudo espero que venha.
Se algum raio de Sol o contempla
vivendo e vendo a luz, por artes de Zeus
não ainda propenso a destruir a casa,
há esperança de regressar ao palácio. (Ag. 674-9)

O Arauto finaliza seu discurso com a assertiva: “Tanto ouviste e sabe: ouviste a verdade”⁶¹ (v. 680). Como observa Barrett (2002, p. 11), essa conclusão sugere que a alegação de que sua narrativa é verdadeira (*alethê*) se baseia num dado quantitativo (*tosaûta*, tanto, tão numeroso). Na conclusão da segunda parte de seu segundo discurso, ele havia dito: “Tens a palavra toda”⁶² (v. 582). Ainda que agora, ao concluir a terceira e última parte de seu discurso, ele não declare ter contado a história toda, ele no entanto continua a basear o valor de sua narrativa em seu aspecto quantitativo. A verdade de seu discurso se apoia na completude de sua narrativa, que, por sua vez, baseia-se na sua condição de testemunha ocular dos fatos narrados: por ele ter visto (*horómen*, v. 658) os acontecimentos, ele é capaz de dizer tudo quanto aconteceu (*pánta* e *tosaûta*, v. 582 e 680) e por isso seu discurso é verdadeiro (*alethê*, v. 680).

Considerações finais

É interessante observar que, até o início do segundo episódio, o Coro questiona a veracidade dos sinais de fogo controlados por Clitemnestra que trazem a mensagem da conquista de Troia, de modo que, para os anciãos argivos, o Arauto é quem determinará de uma vez por todas se os sinais de fogo são “verazes”⁶³ (v. 491), como o Coro diz ao avistar o Arauto:

Logo saberemos se o fulgor dos lampejos
luminosos e as transmissões do fogo
são verazes ou se à maneira dos sonhos
esta luz veio alegre e iludiu o espírito. (Ag. 489-92)

O Arauto vem e “diz tudo” (v. 582), de forma que, quem ouve, ouve a verdade – o que, como vimos, é uma qualidade do bom mensageiro –, e se opõe assim à incerteza e falta de confiabilidade que o Coro atribui ao sinal de fogo, a que faltam palavras.

A mensagem que eles trazem é a mesma: a vitória do exército argivo em Troia. Ironicamente, mesmo após ouvir o confiável arauto e de ter portanto se

61 τοσαῦτ' ἀκούσας ἴσθι τάληθῆ κλυών

62 πάντ' ἔχεις λόγον

63 ἀληθεῖς

certificado da veracidade dos sinais de fogo, o temor pelo destino de Agamêmnon, ao invés de diminuir, aumenta, porque o que a audiência interna e externa do Arauto pode perceber em suas palavras – mas do que o Arauto mesmo mostra-se profundamente inconsciente – são os sinais prolépticos que prenunciam males para o Atrida e, conseqüentemente, para o palácio.

O discurso do Arauto é analéptico por natureza, visto que ele traz uma mensagem de acontecimentos que ocorreram e que ele vem em primeira mão relatar, mas, ao mesmo tempo, imiscuem-se em seu discurso sinais prolépticos que apontam para a futura morte de Agamêmnon. Através do Arauto expressa-se assim um ponto de vista humano e mortal, que anuncia uma grande conquista, narrando a vitória esmagadora de seu rei e que, apesar dos males padecidos, veicula uma perspectiva otimista da guerra e de suas conseqüências, mas se expressa também, de forma inadvertida, um ponto de vista numinoso, que fala do destino de Agamêmnon, do cumprimento da justiça divina, e que prenuncia conseqüências funestas para o rei, conseqüências estas que já começaram a se revelar, como o confirma a narrativa da tempestade que atingiu as naus em seu retorno à pátria e fez desaparecer Menelau. Cada um desses pontos de vista, cada uma dessas narrativas, tem o seu próprio grau de verdade e de cada um se pode dizer – como diz o Arauto, como diz Clitemnestra, como irá dizer Cassandra – que são verdadeiros ou não. O efeito dramático obtido, porém, é de um aumento gradual da tensão, que irá culminar com a tão prenunciada e esperada morte de Agamêmnon.

Referências bibliográficas

AESCHYLUS. *Agamemnon*. Edited with a commentary by Eduard Fraenkel. 3 vol. Oxford, Clarendon Press, 1982.

_____. *The Oresteia*. Translated with notes by Hugh Lloyd-Jones. Berkeley, University of California Press, 1993.

BAL, Mieke. *Narratology – Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto, University of Toronto Press, 1997.

BARRETT, James. *Staged Narrative – Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*. Berkeley, Los Angeles and London, University of California Press, 2002.

_____. Aeschylus. In: NÜNLIST, R. & BOWIE, A. (Eds.) *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature*. Leiden, Brill, 2004, pp. 235-264.

DE PAOLI, B. *A adivinhação na tragédia de Ésquilo*. 416 ff. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Departamento de Letras Clássicas e Vernácula, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

ESCHILO. *Agamennone*. Edizione critica, traduzione e commento a cura di Enrico Medda. 3 vol. Roma: Bardi Edizioni, 2017.

ESCHYLE. *L'Agamemnon d'Eschyle. Le texte et ses interpretations*. Jean Bollack et Pierre Judet de la Combe. 3 vol. Cahiers de Philologie, v. 6, 7 e 8. Lille, Maison des sciences de l'homme, 1981.

ÉSQUILO. *Oresteia*. Estudo e tradução de J.A.A. Torrano. 3 vol. São Paulo, Iluminuras / FAPESP, 2004.

_____. *Tragédias: Os Persas, Os Sete contra Tebas, As Suplicantes, Prometeu Cadeeiro*. Estudo e tradução de J.A.A. Torrano. São Paulo, Iluminuras, 2009.

GENETTE, Gerard. *Narrative Discourse – An Essay in Method*. New York, Cornell University Press, 1980.

GOLDHILL, Simon. *Aeschylus: The Oresteia*. Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

GOWARD, B. *Telling Tragedy – Narrative Technique in Aeschylus, Sophocles and Euripides*. London, Duckworth, 2004.

GRETHLEIN, Jonas & RENGAKOS, Antonios. *Narratology and Interpretation – The Content of Narrative Form in Ancient Literature*. Berlin, Walter de Gruyter, 2009.

HOGAN, J. C. *A Commentary on the Complete Greek Tragedies: Aeschylus*. Chicago, The University of Chicago Press, 1984.

JONG, I. J. F. de. *Narrative in Drama: The Art of the Euripidean Messenger-Speech*. Leiden, Brill, 1991.

LEAHY, D. M. The Representation of the Trojan War in Aeschylus' *Agamemnon*. *AJPh*, 95 (1), 1974, pp. 1-23.

MCHARDY, Fiona. The 'trial by water' in Greek myth and literature. *Leeds International Classical Studies*, 7 (1), 2008, pp. 1-20.

MICHELINI, Ann N. *Tradition and Dramatic Form in the Persians of Aeschylus*. Leiden, Brill, 1982.

ROBERTS, Deborah H. *Apollo and his Oracle in the Oresteia*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1984.

ROMILLY, Jacqueline de. *Le temps dans la tragédie grecque*. 2. ed. Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1995.

TAPLIN, O. *The Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Oxford, Clarendon Press, 1990.

TORRANO, J. Sacralidade e violência: estudo de *Agamêmnon*. In: *Oresteia*. Estudo e tradução de J.A.A. Torrano. vol 1. São Paulo, Iluminuras / FAPESP, 2004, pp. 17-100.

VERNANT, J.-P. & VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo, Perspectiva, 2005.



Huguianas

Huguianas

Voltar

Hugo Rodas

Acordei e ouvi uma palavra que sempre me provocou muitas dúvidas, voltar.

É bom e é ruim, não sei. Sempre prefiro ir. E não voltar. Ir ao encontro e não voltar a encontrar, ir ao trabalho e não voltar a trabalhar, ir ao bar para beber com amigos e não voltar a beber com eles.

Voltar me provoca um cansaço infinito, um retrocesso ao passado: prefiro encontrar o passado a voltar a ele, por isso me resulta terrível ouvir dizer, “quando voltaremos à normalidade que reinava até faz bem pouco”, se aquilo se pode chamar de normalidade?

Talvez fosse melhor pensar como podemos fazer para conquistar a normalidade que desejamos e não aquela que sempre nos voltam a impor como tal e em a qual não encontramos nenhuma mudança.

Em definitivo, sou daquelas pessoas que prefere encontrar os velhos amores nas novas coisas que encontro pelo caminho e não como diz aquele velho tango: “volver con la frente marchita, las nieves del tiempo blaquearon mi sien”.

Arriba e até o próximo brinde,
até o próximo encontro.

Brasília, 12 de agosto de 2021



Textos e versões

Textos e versões

Cadio, de Georges Sand
& Paul Meurice

Carlos Alberto da Fonseca
Tradução e notas

Cadio



George Sand

Resumo

Tradução e notas do drama *Cadio*, de Georges Sand. a partir de eventos da Revolução Francesa.

Palavras-chave: Georges Sand, *Cadio*, Revolução Francesa.

Abstract

Translation and notes from the drama Cadio, by Georges Sand. from events of the French Revolution.

Keywords: Georges Sand, Cadio, French Revolution.

Cadio

George Sand & Paul Meurice

Drama em 5 atos e 8 quadros

Representado pela primeira vez
na reabertura do Théâtre de la Porte-Saint Martin
no sábado, 3 de outubro de 1868¹

Adaptado do “romance dialogado” de George Sand de mesmo título²

Tradução e notas de
Carlos Alberto da Fonseca

Personagens:

Cadio	Coeur-de-roi
Saint-Gildas	Moustache
Capitão Alain	Laribalière
Conde de Sauvières	Tenente Beaulieu
Delegado da Convenção	Comissário do Exército
Rebec	Mézières
Motus	La Korigane
De Lusson	Jacqueline de Sauvières
Chaillac	Madame du Rozeray
Tio Corny	Roxane
Mâcheballe	Javotte
Tirefeuille	

1 Direção de Raphael Félix, música de Albert Vizentini, *mise-en-scène* de Josse.

2 *Roman dialogue*, escrito entre 1867-1868, nota prévia sobre sua produção na REVUE DES DEUX-MONDES, 1867; 1ª ed. Paris, Michel Lévy Frères, 1868. Contendo 11 partes, com 96 cenas. Publicação dedicada “ao Sr. Henri Charisse”.

1793-1795. Vendeia³, Bretanha⁴.

Prefácio de **George Sand**, 01 junho 18675

Não pretendi aqui escrever a história da Vendeia; ela se faz na medida do possível, e se faz dificilmente, pois há sempre uma parte da história que escapa às investigações mais conscienciosas. As guerras civis, como as grandes epidemias, gotejam em seus fluxos exterminadores mil detalhes tenebrosos ou sublimes, virtudes ignoradas, crimes impunes. Dentre eles, quero citar um único exemplo *en passant*.

Nos dias de junho de nossa última revolução, a guarda nacional de uma cidadezinha que eu poderia nomear, comandada por chefes que não nomearei, partiu para Paris sem qualquer outro projeto senão o de restabelecer a ordem, máxima elástica para uso de todas as guardas nacionais, seja qual for a paixão que as domina. Aquela era composta de burgueses e artesãos de todas as opiniões e de todas as nuances, na maioria honestos, de bom humor e pais de família. Chegando em Paris no meio da luta, não sabiam o que fazer, a quem se ligar e como passar pelos grupos sem serem suspeitos para uns, esmagados pelos outros. Finalmente, à tarde, reunidos num posto que lhes fora indi-

3 A **guerra da Vendeia** (1793-1796) foi uma guerra civil e contrarrevolução ocorrida na Vendeia, região costeira localizada no sul do vale do Loire, oeste da França. Aconteceu durante a Revolução francesa e mais particularmente durante a Primeira República, quando houve enfrentamentos entre católicos e realistas (*royalistes*, monarquistas), de um lado, e republicanos, de outro. A insurreição está ligada intimamente à *chouannerie* (cf nota 4), que também opôs revolucionários republicanos e realistas da França e teve lugar na Bretanha, no norte do país. O conjunto desses dois conflitos é às vezes referido como Guerras do Oeste. A *chouannerie* se desenrolou na margem direita do Loire, enquanto a guerra da Vendeia teve lugar na margem esquerda. O conflito se desenvolveu entre as antigas províncias de Poitou, Anjou e Bretanha, ultrapassando amplamente, portanto, os limites do departamento da Vendeia. Alcançou também o sul do baixo Loire, o sudoeste de Maine-et-Loire e o noroeste de Deux-Sèvres, tendo sido contida pelos redutos republicanos de Nantes, Angers, Saumur, Thouars, Parthenay, Luçon, Fontenay-le-Comte e Les Sables-d'Olonne. Ao longo de três anos, a guerra passou por várias fases, com um breve período de paz na primavera de 1795. Terminou no início de 1796, resultando em cerca de 170 000 mortes e muita destruição.

4 **Chouannerie**: guerra civil que opôs republicanos e royalistas no oeste da França, na Bretanha, no Maine, em Anjou e na Normandia durante a Revolução francesa. Uma primeira tentativa de insurreição foi desencadeada a partir de 1791 pelos bretões com vistas à defesa da monarquia e ao restabelecimento das leis e dos costumes particulares da Bretanha suprimidos em 1789. Mas o levante de uma parte importante da população do oeste e sua derrota na contrarrevolução se deve principalmente à constituição civil do clero e da arregimentação de 300.000 homens pela Convenção Nacional (regime político que governou de 21.09.1792 a 26.10.1795, durante a Revolução francesa). Os primeiros enfrentamentos explodiram em 1792, evoluindo como uma *jacquerie* (revolta) camponesa, depois como uma guerrilha e finalmente em batalhas de campo antes de terminar com a vitória dos republicanos em 1800. O romance *Les Chouans*, de Honoré de Balzac, de 1829, incluído nas "Cenas da vida militar", dá conta de fatos e motivos desse fato histórico (trad. portuguesa *Os Chouans*, trad. brasileira *A Bretanha em 1799*).

5 Tanto este prefácio de George Sand quanto o avant-propos de Paul Meurice, a seguir, foram extraídos, com o texto da peça, de *Théâtre-documentation Pézenas*, 2011. Acessível em mirondeladelsarts.com

cado e envergonhados por servirem para nada, interromperam a caminhada de um passante que, para sua infelicidade, vestia um camisã; eram duzentos contra um. Sem interrogatório, sem julgamento, eles o fuzilaram. Era preciso fazer alguma coisa para acalmar os aborrecimentos da véspera. Eles eram tão pouco militares, que nem mesmo souberam matá-lo; estendido numa estrada, o pobre estertorou até o amanhecer, implorando o golpe de misericórdia.

Quando eles entraram triunfantes na cidadezinha, entenderam que não haviam feito outra coisa senão assassinar um homem que tinha cara de insurgente. Quem me contou esse fato me disse o nome do assassino principal, e acrescentou: “Nós não ousamos impedir uma coisa como aquela.”

Aí está um fato histórico dos mais característicos; ele resume e denuncia uma época: nenhum jornal falou dele, nenhum lamento, nenhuma reflexão foi admitida. A vítima jamais teve seu nome revelado; o crime não foi investigado; o assassino viveu tranquilo, os bons burgueses e os bons artesãos que se permitiram desonrar sua campanha em Paris se comportam bem, vão todos os dias ao café, leem seus jornais, cultivam seu excesso de peso e não sentem um pinga de remorso.

Isso é só uma gota d’água no oceano de atrocidades que as guerras civis acarretam. Eu poderia encher uma taça de amarguras; mas essas coisas ainda estão bastante perto de nós para serem lembradas sem fazer apelo às paixões e aos ressentimentos; e esse não é o objetivo do trabalho de um artista.

A arte é fatalmente imparcial; ela deve julgar tudo, mas também tudo compreender, e procurar no encadeamento dos fatos o das crises que se operam nos espíritos. O romance, colocado no quadro de uma luta social tão intensa e tão difusa quanto a da Vendaia, pode resumir no transcurso de poucos meses as transformações intelectuais e morais mais inesperadas. Foi nesse estudo de psicologia revolucionária que nos detivemos,⁶ pouco preocupados em mostrar personagens

6 Neste ponto, a autora pode estar implicando o romance de sua autoria que ela e Paul Meurice adaptaram, com um rebaixamento bastante sensível da abrangência dos fatos narrados, talvez delegando à direção/interpretação dos atores a realização dos objetivos da adaptação consignados no início e no final deste prefácio. Convém destacar aqui que esse “romance dialogado”, tal como caracterizado em sua edição em 1868, tem a forma e a estrutura de uma verdadeira peça de teatro cuja encenação durasse ali umas 24 horas, feito talvez impensável no século 19 mas de algum modo possivelmente fantasiado pela autora, experiência que nosso teatro contemporâneo já experimentou com as poucas 9 horas do *Mahâbhârata* de Peter Brook e Jean-Claude Carrière, de 1989, e com *The life and times of Joseph Stalin*, de Bob Wilson, 1973 (encenada no Brasil em 1974 com o título *The life and times of Dave Clark* por causa da censura), com exatas 24 horas. Aliás, atrevemo-nos a pensar que no romance *Cadio*, estruturado em cenas bem desenhadas, semelhando fotografias de momentos da história narrada (a fotografia já dava passos firmes como documentação e impressão artística), a autora já flertava sem pudores com a ideia de fotografia com movimento, o que algumas décadas depois, se chamaria cinema (cf. Eisenstein sobre Zola). A proposta das cenas, com batalhas que cumprem a narrativa com a ocupação da praça de aldeias, a morte cênica de um sem número de personagens e toda sorte de conteúdos que formatavam a luta entre os partidos envolvidos naquela guerra civil, se cumpre com ousadias cênicas de que haveria de dar conta um teatro espetaculoso e espetacular que encenou Jules Verne e suas vinte mil léguas submarinas (um teatro de efeitos bem ao modo do helicóptero que invade o palco no musical *Miss Saigon*, de Alan Boublil e Claude-Michel Schönberg, também de 1989, ou ao motim de 1832 e

históricas já diversamente apreciadas por todos os grupos e em contar de novo eventos mil vezes já contados de todos os pontos de vista, mas curiosos em procurar em alguns tipos prováveis o contragolpe interno do movimento exterior. Entrando naquele movimento histórico de uma maneira geral, pudemos nos dispensar de fazer comparecerem à nossa frente os mortos célebres e lhes atribuir sentimentos e ideias complacentemente adaptadas à nossa fantasia. Tratamos de reconstituir pela lógica as emoções que devem ter sofrido determinadas naturezas colocadas em situações inevitáveis, em luta com o terrível tormento do momento e o contínuo deslocamento de todas as verossimilhanças relativas. Quando se trata de aventuras, é possível supor tudo, pois o que era aparentemente impossível se produziu durante aquele período extraordinário; então, para todos os vícios e para todas as virtudes, todos os crimes e todos os atos de dedicação, existiram motivos em que a consciência humana se desenhava, nem sempre segundo a luz que ela havia recebido anteriormente, mas segundo as forças boas ou más que a eletricidade dispersa na atmosfera intelectual desenvolvia em si sem o saber. Em nenhuma outra época houve menos livre arbítrio, e parece que todos os esforços do indivíduo para satisfazer suas inclinações naturais o mergulharam mais fatalmente nas correntes impetuosas da vida coletiva.



Imagem 1. Émeute en Vendée, óleo sobre tela, Évariste Carpentier, séc. 19.

as barricadas da rue Saint Denis do ato II de *Les misérables*, do mesmo Claude-Michel Schönberg e letras do mesmo Boublil e de Herbert Kretzmer, de 1980). Refere-se aqui também a tradição do teatro indiano clássico na encenação pelas ruas da cidade do épico *Râmâyana* durante dias a fio em que se considerava o tempo real da ação dos fatos, com destaque para a procissão dos espectadores que seguiam o amado príncipe Râma até o exílio na floresta. E as inúmeras peças de longuíssimos 14 atos, de que o *Mrcchakatikâ* é bom exemplo, “Carrinho de argila” que atilou a expectativa de Gerard de Nerval, representado em Paris a 13-05.1850 no Théâtre de l’Odéon em redução para 5 atos, que sobrepõe uma intriga amorosa a uma intriga política com um golpe de estado em pleno andamento e carruagens trocadas num jardim.

O texto integral do “romance dialogado” de George Sand será estampado nesta revista no próximo número. Que fique como proposta de ins-piração teatral...

Prólogo de Paul Meurice, s.d.

Quando li na *Revue des Deux Mondes* o romance diálogo *Cadio*, fiquei impressionado com aquele grande assunto, com aquela grande ideia: a Revolução numa alma.

Aquela prodigiosa Revolução só pode ser abordada de frente pela história, ela escapa à ficção. Onde estão os atores que figurariam os Titãs? Em que teatro tão vasto e tão sólido representar o desmoronamento de um mundo? Daquele tumulto formidável a arte só pode fornecer o eco; mas o eco pode conter todo o barulho. *Cadio* me parecia poder ser a concha em que se ouve o rumor do grande mar.

Cadio é o povo. Ele nasce, criança abandonada, não se sabe onde; cresce ao léu, robusto e nu, mais selvagem do que a média; sua verdadeira mãe e sua ama de leite foram a Natureza. A primeira voz que escuta e à qual obedece foi a do vento. Queria aprender música; procura os monges, depositários de toda ciência. Mas os monges só sabem a língua morta, o latim. Querem fazer de Cadio um monge, cortar-lhe os cabelos, trancá-lo. Cadio foge correndo.

A senhora do castelo ajuda-o piedosamente. Dá-lhe pão e uma gaita de foles, em troca da qual Cadio devota à filha de sua benfeitora sua alma e sua vida.

Ainda não aspira a pensar e a querer; contenta-se em amar e sonhar. É o que se chama um inocente e um simples. A aprendizagem daquela consciência acontece, no romance, de uma maneira bastante profunda e bastante surpreendente.

La Rochefoucauld disse: “não se pode olhar de frente nem o sol nem a morte.” Foi, entretanto, olhando a morte que Cadio viu a vida, foi àquela luz estranha do outro mundo que começou a conhecê-lo. Em seu doce instinto ingênuo, ele é tímido e se acredita covarde. Numa primeira vez, é posto em face da morte: é preciso que traia, ou seja morto; ele sente medo, pede perdão – mas prefere morrer. A segunda prova é mais terrível: para salvar o homem que seu coração transformou num amigo, ele não só tem que receber a morte, mas deve dá-la, é preciso que ele mate. Toda essa dilaceração perdura em seu pensamento dissimulado. Finalmente, como recompensa de um grande favor que presta, um assassino o atinge com uma facada. Ah! a consciência então se revela a ele por meio de sua cólera, ele se reergue, e a indignação o faz homem. Não foi assim que de iniquidades e de crueldades do Ancien Régime brotou a Revolução?

Esse é, por assim dizer, o drama interior. A grande situação do livro não me parecia exprimir com menos felicidade e originalidade o antagonismo do plebeu e do *gentilhomme*, da raça nova e da raça terminada, de Cadio e de Saint-Gildas. A luta se trava entre eles no amor, e pela singular aventura de um duplo manejo, possível apenas naquele momento inaudito.

No auge do Terror e da guerra civil, a jovem nobre a que Cadio se devota, é obrigada, para salvar sua vida, a esposar um homem do povo diante do juiz de paz. Esse casamento sem altar não tem validade para sua religião. Ela pede

a Cadio que se case com ela, como ela lhe pediria a mão para atravessar uma torrente. Depois disso, ela vai, sem escrúpulos, se casar diante de um padre com um homem de sua casta e de sua classe.

Mas esse último casamento é nulo de fato e de direito. O padre que a abençoou é um padre juramentado, quer dizer, aos olhos de Jacqueline de Sauvières, um padre sacrílego, um falso padre. Das duas leis em presença e em conflito, a lei nova é a verdadeira e a boa. Invocando o casamento que ela consagrou, o plebeu Cadio salva uma segunda vez aquela que o patrício Saint-Gildas perdera duas vezes.

Cadio, o covarde, se tornou, no intervalo, Cadio, o herói. Ele não teve, para se transfigurar, senão se atirar na grande corrente revolucionária que tudo carrega, tudo renova e muda todo chumbo vil em ouro puro. Isso não é fantasia, é história. Hoche, Marceau, Kléber⁷ e muitos outros estão aí para prová-lo, testemunhas imortais. Cadio, antes atrás de Saint-Gildas vários séculos, realmente pôde encontrá-lo e ultrapassá-lo em alguns meses. Bastou para essa transformação um toque da varinha mágica da última e mais maravilhosa das fadas: a Liberdade.

O que vocês querem? As *féeries* existem!

O rival de Cadio, Saint-Gildas, tem, entretanto, sua grandeza. Ele não deveria permanecer no drama tão perverso e tão odioso quanto no romance; George Sand era da opinião de que era preciso suavizar no teatro aquela personagem rude, bem como La Korigane, sua feroz escrava. La Korigane, com uma expressão e uma ação completamente opostas, tornou-se a parêntese e a gêmea de Cadio. Saint-Gildas, ímpio e insensível, permanece um daqueles furiosos de amor conhecidos naquela época agitada⁸: Mirabeau, Danton, Charette.⁹

7 Três generais franceses ativos durante as guerras revolucionárias: Louis Lazare **Hoche** (1768-1797), François-Séverin **Marceau** Desgravières (1769-1796), Jean Baptiste **Kléber** (1753-1800).

8 A Primeira República Francesa foi proclamada no dia 21 de setembro de 1792, através da Convenção Nacional, como processo da Revolução francesa. Ela se organiza entre grandes grupos burgueses, tendo Robespierre como uma das figuras de destaque. Ela marcou o fim da monarquia constitucional e o início do republicanismo como modelo político, que no próximo século passaria a vigorar em grande parte das nações. Durante sua existência, a Primeira República sofreu com intensas disputas pelo poder, que afetou em muito a vida dos franceses. Além da queda da hegemonia monárquica e da Convenção Nacional, o período pode ser compreendido também através do Terror, da criação do Diretório e do Consulado. Em 1799, Napoleão Bonaparte lidera o golpe conhecido como 18 *Brumário*, que posteriormente acaba transformando a República no *Primeiro Império Francês*, no ano de 1804.

9 Honoré Gabriel Riqueti, conde de **Mirabeau** (1749-1791), com vida amorosa complexa e apaixonada, foi jornalista, escritor, político e grande orador parlamentar francês; Georges Jacques **Danton** (1759-1794), advogado e político francês de grande atuação nos primeiros movimentos da Revolução francesa; François Athanase de **Charette** (1763-1796), militar francês e líder da insurreição contrarrevolucionária da Vendéia composta de realistas, tanto do campesinato quanto da classe média e nobreza contra a República e o Diretório durante a Revolução Francesa.

Mas o amor, a sensação, a embriaguez, ele os busca ardentemente e em vão ao seu redor e no seu nível, entre as nobres “salteadoras”¹⁰. Aquele Don Juan da guerra civil não se digna procurar no baixo, aos seus pés, na sombra, o único ser que o ama com um amor perturbado, acreditando detestá-lo. Ele desconhece e despreza a humilde moça, e zomba dela, até que um dia ela morra para salvá-lo. Então, diante da prova irrecusável e sublime, esse outro cego vê claro, ele também, esse incrédulo acredita em tudo o que aquela criança disse, essa revolta faz tudo o que aquela criança quis. Cadio não deve mais se bater contra ele. Saint-Gildas já está vencido por aquela morte.

Um duelo mais ou menos novo, mais ou menos pitoresco, entre aqueles rivais não teria provado que a sorte, a habilidade ou a força de um dos dois, as verdadeiras vitórias são, e serão cada vez mais, as vitórias morais, as vitórias sem derramamento de sangue.

Saint-Gildas, o passado, tudo vai terminar num suicídio cavalheiresco; Cadio, o futuro, vai viver e combater pelo direito e pela liberdade.

Do ponto de vista político, *Cadio* desejaria exprimir o horror e a execração da guerra e, em particular, da guerra civil, que não se deve confundir com a insurreição. A insurreição, explosão da cólera de um povo indignado, é amiúde o mais sagrado dos deveres; a guerra civil, revolta contínua e obstinada, é quase sempre um crime.

Seria preciso, entretanto, representar os monarquistas como celerados e covardes? As planuras do *bocage* francês¹¹ sem dúvida viram muitos bandidos semelhantes a Mâcheballe e Tirefeuille. Mas a história e a arte ordenavam deixar passar, mesmo nos inimigos da Revolução, seus traços humanos. De Lussion é um espírito estreito e Sauvières um caráter fraco, mas são desinteressados; Saint-Gildas, cético, zombador, cheio de orgulho e de tédio, permanece audacioso e valente. A coragem, na realidade, não faz falta em qualquer lado naquela guerra fratricida, que por nada seria chamada de “guerra dos gigantes”.

A bravura, que acrescenta ao homem um côvado, estava nos dois lados...

No primeiro choque com os vendeanos, os mayenceanos,¹² que acabavam de combater a Europa, gritavam: Está na cara que eram franceses!

A conclusão de Cadio não tem uma justiça menos severa. Os adversários do direito e da pátria são todos punidos com a morte. Os republicanos, Cadio, Alain e o Delegado da Convenção – puros, devotados, irrepreensíveis – vivem, se engrandecem e triunfam.

10 No original, *brigandes*, feminino de *brigand* (que ocorre muitas vezes no texto, para designar com vieses os insurgentes; na tradução, optou-se por variantes do termo *brigão*).

11 **Bocage**: uma extensão de terra coberta de floresta mista e pastagens típica de partes do norte da França, sul da Inglaterra, Irlanda, Holanda e norte da Alemanha, em regiões onde a agricultura pastoril é a atividade dominante.

12 Natural ou residente em Mayence, nome francês de Mainz, cidade alemã, capital do Palatinado da Renânia, de complexa história de dominação pela França. Nos anos abrangidos pela peça era um eleitorado do Sacro Império Germânico.

Vê-se que a ação múltipla e os eventos urgentes desse drama tentam encarnar muitas ideias, talvez demasiadas. A *féerie* dos vaudevillistas desabitou o público de pensar. Após um jejum tão longo, apresentar-lhe esse forte alimento incluía alguma temeridade, mesmo para o poderoso filósofo e profundo analista que escreveu *Jacques* e *Mauprat*.¹³ Ademais, o assunto, com suas conversões de espíritos e de caracteres, impunha ao drama essa forma exitosa, excelente mesmo na arte do teatro e tão bem empregada por Shakespeare, mas que podia desencaminhar os espectadores acostumados a só procurar interesse tanto na anedota e na curiosidade quanto na aventura.

Os dramas da paixão e da consciência não são, entretanto, os menos atraentes. *Hamlet*, talvez a obra-prima de todos os teatros, não é outra coisa senão o drama do pensamento. Enganava-se George Sand esperando que o povo amasse e compreendesse a simples história e o espetáculo fiel da ascensão, da luta e da vitória de um filho do povo? Não! Mais de uma noite, as noites de domingo sobretudo, seguimos e observamos esse público popular, atento, crente, estremecido, indo do riso às lágrimas e da indignação ao entusiasmo. Abandonado à sua impressão ingênua e a seu instinto profundo, ele é pró Cadio e está com Cadio.

É verdade que as duas figuras principais do drama, Cadio e La Korigane, encontraram para os interpretar e iluminar dois artistas de primeira ordem: Mélingue e a Srta Thuillier.

Mélingue¹⁴ certamente teve em Cadio sua criação mais bela e mais completa. Ele aí igualou, a nosso ver, os maiores. Sob a roupa de cânhamo do tocador de gaita de foles e sob o longo redingote do oficial republicano, ele compôs com uma arte profunda uma figura, dupla e única, de um charme e de uma simplicidade admiráveis. Na doçura melancólica do camponês ele oculta e mostra a força contida; na ardente febre do soldado ele traz de volta e dá movimento à primitiva ingenuidade. Tudo isso fundido e distinto, tudo isso realça movimentos felizes e achados formidáveis. Se Mélingue sempre teve brilho, relevo, ardor, espírito, vida, em Cadio ele teve alma.

Quanto à Srta Thuillier, ela é uma alma – uma alma vibrante e sofredora, fraca mas invencível, que se dobra e se endireita, que um nada fere, mas que nada mata. Ela teve elãs, palavras, gritos soberbos; ela teve silêncios espantosos. Quando La Korigane assistia palpitante, muda, a uma cena entre Saint-Gildas e Jacqueline, sua fisionomia móvel e falante, mais eloquente que todos os discursos, fazia daquele dueto de amor um trio sem pronunciar uma pala-

13 Dois romances filosóficos de George Sand, respectivamente de 1834 e 1837, o primeiro sobre a infelicidade no casamento, o segundo sobre o amor e a educação.

14 Atores principais desse elenco: Étienne Mélingue (1807-1875) – **Cadio**; Marguerite Thuillier (1824-1885) – **La Korigane**; Marie-Suzanne Rosélia Rousseil (1840-1916) – **Jacqueline**; Hippolyte Tisserant (1809-1877) – **Alain**.

vra. Em seu vestido branco de bretã, tão simples, tão casto e tão puro, a Srta Thuillier, com uma originalidade só sua, misturava Marguerite e Mignon.¹⁵

A Srta Rousseil, como Jacqueline, também foi emocionada e emocionante. Ela é um talento pleno de força e de futuro. Charly se posicionou por completo na primeira classe por sua criação do Delegado da Convenção, calmo como a justiça, terrível como a necessidade, é um homem e é a lei. Tisserant, no glorioso uniforme da República, com a bonomia heroica de um La Tour d’Auvergne¹⁶ com a compleição marcial de um Joubert.¹⁷ Brésil empresta à figura do conde uma nobreza melancólica de um ar mais fresco. A Srta Deborah se faz notar no pequeno papel da Sra du Rozeray, a guerreira grande coquete. Laurent, Schey, a Srta Masson, tiveram, com uma *finesse* plena de naturalidade, a gaiatice, o espírito, a explosão de riso da comédia no drama. Seria preciso nomear todos os excelentes artistas¹⁸ que, nas personagens secundárias, trouxeram para a peça os concursos mais felizes; pois só queremos falar de suas felicidades.

Cadio, vivamente aplaudido e defendido pela grande crítica, quero dizer pela crítica séria, atraída e apaixonada por toda tentativa de arte, é todo dia atacado e demolido com uma fúria implacável pelos aliados naturais e amadores interessados na blague e na estroinice no teatro. Mas, seja qual for a sorte da peça, a questão do sucesso é aqui secundária.¹⁹ Tratava-se, antes de tudo, de reabrir para a literatura o Théâtre de la Porte-Saint-Martin, o glorioso palco de *Lucrece Borgia*, de *Marie Tudor*, de *Richard Darlington* e de *Claudie*.²⁰ No duplo exílio de Victor Hugo, no repouso de Alexandre Dumas, couberam a George Sand essa honra e esse perigo.

15 Provavelmente a *Marguerite* do *Fausto* de Goethe; com certeza a *Modeste Mignon* do romance de Balzac, figuras femininas icônicas da literatura.

16 Talvez Théophile Malo de La Tour d’Auvergne-Corret (1743 Bretanha-1800 Baviera), militar francês. Napoleão o titulou ‘primeiro granadeiro da República’. Escreveu várias obras sobre a história da Bretanha e das línguas célticas.

17 Barthélemy-Catherine Joubert (1769-1799), general de divisão da Revolução francesa.

18 O ator Gustave-Hippolyte Roger (1815-1879) representou *Saint-Gildas*.

19 Em carta de 31.10.1868 a Alexandre Dumas filho, George Sand anota: “Não sei mais do que você por que a imprensa tanto espancou *Cadio* de todos os lados: isso de um lado; de outro, o imenso público das *féeries*, que não quer literatura no Porte Saint-Martin e que, se quer moças nuas, tem tantos lugares nas redondezas para ir; o Roger, que estava tão ruim de ver e ouvir; a Thullier tão doente; o diretor, que bolou tantas ilusões e colocou a carroça na frente dos burros; os pivetes contratados para serem os soldados e que não controlavam os tiros que davam e não davam ouvidos a Melingue; que sei eu? A peça não fez dinheiro e saiu de cartaz; mas acho que era boa assim mesmo. Me parece que o trabalho de Paul Meurice é excelente. A ideia do livro é uma boa ideia. Então, nada de que se envergonhar e as afrontas não nos atingem. Ganhar dinheiro é apenas uma questão secundária; não ganhá-lo é uma eventualidade que se deve admitir sempre.” Em *Oeuvres choisies de George Sand*.

20 Peças do teatro romântico de temática histórica, excetuada a última, apresentadas pela primeira vez no Théâtre de la Porte Saint-Martin: *Lucrece Borgia*, de Victor Hugo, 2.2.1833; *Marie Tudor*, também de Victor Hugo, 6.11.1833; *Richard Darlington*, Alexandre Dumas, 10.12.1831; *Claudie*, de George Sand, 11.01.1851.

A infatigável lutadora não recusou o combate. A autora de *Indiana*,²¹ a amiga de Lamennais,²² teve a alegria e a glória de afirmar uma vez, duas vezes mais em *Cadio*, a Revolução, a revolução que 1792 fez na cidade e que 1830 fez na arte. O Teatro do drama se rendeu ao drama; assim vai ficar, está em boas mãos. Quer agora Cadio seja atacado, ferido, morto, quer o porta-bandeira sucumba, pouco importa! A bandeira foi fincada.



Imagem 2. George Sand (Amandine Aurore Lucile Dupin), 1804-1876.



Imagem 3. Paul Meurice (1818-1905)

21 Romance de fev-mar 1832, pseudônimo J. Sand.

22 Hughes Felicité Robert de Lamennais (1784-1854), padre católico francês, filósofo e teórico político. Um dos mais influentes intelectuais da Restauração, considerado precursor do Catolicismo liberal e do Catolicismo social.

Ato I

Quadro 1

Salão no castelo de Sauvières. Por uma grande janela acortinada pode-se ver à direita o velho castelo e a masmorra. Uma porta ao fundo. Porta à esquerda que dá para uma pequena torre. Tapeçaria sobre a parede da esquerda.

Cena 1

(o Conde; entra Jacqueline; depois, Roxane, depois Mézières)

CONDE

E então?

JACQUELINE

E então, diziam a verdade, meu pai. O senhor se recusava a acreditar numa insurreição, então a insurreição veio ao seu encontro. O que está ouvindo é o ruído da marcha do exército do rei.

CONDE

Oh! O exército!... Aquilo ali é um exército?

ROXANE

(entrando) Sim, meu irmão, toda a região está em convulsão, a guerra santa está às nossas portas, antes de oito dias esta Vendeia será uma única fogueira! – Por Deus! Isso entusiasmo, isso tudo embriaga! Tenho vontade de pegar pistolas, calçar as esporas, pular num cavalo e sair caçando essa burguesada provinciana!

CONDE

Pobre Roxane! Guarde um pouco dessa valentia para os eventos que se desenham no futuro; porque tenho medo de que ao primeiro tiro de fuzil...

MÉZIÈRES

(entrando) Monsieur conde, estão aí o Sr. Chaillac, municipal de Puy-la-Guerche, com o Sr. Rebec, seu adjunto.

ROXANE

Adjunto! Aquele Rebec! Nasceu ajudante de cozinha aqui no seu castelo, foi vendedor de grãos, depois vendedor de carnes...

JACQUELINE

(rindo) Oh! Agora é vendedor de cavalos!

ROXANE

E finório, e velhaco de todas as maneiras e de pai e mãe!

CONDE

(para Mézières) Faça entrarem.

ROXANE

(dando de ombros) Então, não é que o senhor meu irmão deu de receber essa gente agora! Aqui no salão!

Cena 2

(o conde, Jacqueline, Roxane; Chaillac e Rebec entram perturbados.)

CONDE

O que está havendo, senhores?

REBEC

Tem, seu conde, que hoje de manhã tinha uns camponeses revoltados com armas na mão na casinhola do jardineiro.

CHAILLAC

Esses camponeses brigões estão marchando contra a gente, pode ser que cheguem aqui daqui uma hora.

CONDE

E o que eles querem? O que poderiam fazer?

CHAILLAC

Opa, eles atacariam nossa cidade de Puy-la-Perche, que é uma das mais patriotas aqui da Vendeia.

REBEC

E de passagem eles bem podiam gritar umas duas palavrinhas pra agitar este seu castelo aqui de Sauvières.

CONDE

Nem a cidade e nem o castelo têm medo de um peido desses camponeses infelizes sem ordem e muito menos chefe.

CHAILLAC

Me desculpe, cidadão conde, a quantidade deles é terrível e eles têm um chefe que todo mundo detesta, aquele famoso Saint-Gildas.

CONDE

O marquês de Gael? Talvez ele seja famoso e detestável pelas desordens que causa e por suas aventuras, mas acho que não por pilhagens e crueldades.

ROXANE

Não! Não! Senhor Rebec, aquele lá não é um brigão, não!

REBEC

Bela condessa Roxane, apesar das estrepulias dos insurgidos, não fui eu que me servi da palavra brigão: minhas expressões e minhas opiniões são moderadas, como as do cidadão conde.

CONDE

Eu não sei, cidadão traficante de cavalos, se tenho a vantagem de ser tão moderado quanto o senhor. O que é certo é que tenho horror a excessos e violências de todos os partidos, e que quero me manter fora desse conflito fratricida.

CHAILLAC

Entretanto, o senhor tem, cidadão conde, feito doações para a liberdade; o senhor tem feito a guerra da independência com La Fayette,²³ lá na América...

ROXANE

(baixo, para Jacqueline) Ai!!!

CHAILLAC

Seu companheiro naquela guerra, o irmão da finada condessa sua esposa, o bravo cidadão Alain Kerjean, ainda é capitão a serviço da República...

JACQUELINE

(baixo, para Roxane) Coitado do meu tio! Deus o ajude!

23 Gilbert du Motier, marquês de La Fayette, 1757-1834, um nobre de orientação liberal, oficial e político francês e americano. Convencido de que a causa dos insurgentes americanos era nobre, engajou-se em sua guerra revolucionária em 1777. Foi nomeado general por George Washington com 19 anos. Teve um papel decisivo na guerra de independência contra o poder colonial britânico e em particular quando da vitória de Yorktown em outubro de 1781. La Fayette trabalhou igualmente na emergência na França de um poder royal moderno, antes de se tornar uma personalidade da Revolução francesa, participando do projeto de redação da declaração dos direitos do homem e do cidadão, até sua emigração, sua prisão e condenação por 5 anos em 1792.

CHAILLAC

É por isso, cidadão, que viemos, cheios de confiança, em nome dos habitantes de Puy-la-Guerche, lhe pedir duas coisas.

CONDE

E quais seriam?

CHAILLAC

Seu velho castelo é fortificado; permita-nos colocar aqui em segurança nossos filhos, nossos doentes...

REBEC

E nossos bens.

CONDE

O castelo de Sauvières jamais recusou hospitalidade a qualquer pessoa.

REBEC

Ah! Obrigado, senhor!

CHAILLAC

Depois, o senhor mesmo, cidadão, que tem experiência com as coisas militares, venha para a cidade se meter no comando da guarda cívica, nos guiar, nos comandar...

CONDE

Eu entendo! E lhe servir de refém e de garantia por tudo aquilo que o senhor deixou, com toda confiança, no castelo. Isso não, senhores. Minhas ideias me proíbem de servir a causa do rei, mas meu nome me proíbe de combater essa causa. Ainda uma vez, eu quero permanecer neutro.

CHAILLAC

E será que se pode ficar neutro em tempos como este? Se o senhor não está conosco, vamos acreditar que está contra nós... *(movimento do conde)* Oh! Nossa opinião importa muito pouco para o senhor, não é? Pois bem, vamos tratar de ficar sem sua ajuda. Eu não estava na América, eu; eu estava era em Paris há quatro anos e sou daqueles que tomaram a Bastilha. *(faz sinal para Rebec segui-lo, e sai)*

REBEC

Mas eu que não tomei a Bastilha, eu tenho um medo terrível de que tomem Puy-la-Guerche. Eu coloquei na carroça que nos trouxe tudo o que possuo de algum valor, e, se o senhor conde me permitisse esconder essa miséria em algum cantinho desse velho castelo...

CONDE

O senhor não hesitaria em confiar a mim os seus haveres, senhor Rebec? É bem uma prova de confiança que o senhor me dá!

REBEC

Obrigado! Senhor conde! Então me vou para organizar meu pobre são-tostãozinho. Ah! Esse é o único santo que a República jamais vai poder cancelar. *(sai)*

Cena 3

(Conde, Roxane, Jacqueline; entra De Lusson, espada de combate à bandoleira, pistolas na cintura)

CONDE

(indo para a frente de De Lusson) Senhor de Lusson! Meu caro vizinho! Oh! Armas assestadas para a guerra!

DE LUSSON

Meu amigo, desta vez é assim, o pessoal do rei está chegando. Eu vim aqui esperar por eles, para me juntar a eles com o senhor: toda a fidalguia, como tinha de ser, se junta ao castelo.

ROXANE

Ah! Meu irmão, eis aí um valeroso exemplo!

JACQUELINE

Meu querido pai, não se recuse a isso! Eu esqueceria que estaria em perigo se pensasse que estaria prezando por sua honra.

CONDE

A honra, minha filha, é obedecer à própria consciência. A minha não vai falar de um modo para meu nobre amigo o senhor De Lusson e de outro para o pequeno burguês Chaillac. A guerra civil é medonha sempre, mas quando ela é inútil...

DE LUSSON

O senhor considera inútil servir o rei?

CONDE

O rei está morto! Assassinado tanto pelos emigrados quanto lá pelos seus juízes.²⁴

JACQUELINE

(*efusivamente*) O delfim está reinando!²⁵

CONDE

Numa prisão.

DE LUSSON

Pois então vamos libertá-lo!

CONDE

Não, assim vão expô-lo ainda mais.

DE LUSSON

Então está pensando em se opor aos nossos dentro em pouco?

CONDE

Se eles são verdadeiramente os nossos e se o marquês de Gael os comandar, suponho que eles não vão me atacar.

ROXANE

Eh! Então, serão os “patriotas” que vão atacar o senhor num outro dia, comandados talvez por seu estimado cunhado, a quem eu chamaria de boa vontade, na linguagem do senhor Rebec, o supramencionado cavalheiro de Kerjean.

CONDE

Aquele meu bom Alain! Aposto que teria menos medo dele do que do seu Saint-Gildas.

24 Na sequência dos acontecimentos iniciados com a queda da Bastilha, após a Jornada de 10 de Agosto de 1792 e do ataque ao Palácio das Tulherias, residência da família real, pelo povo parisiense (eventos dramatizados em *A Pátria em perigo*, publicada no volume 14 desta mesma DRAMATURGIAS), Luís XVI é levado para a Prisão do Templo com sua família, por alta traição. Ao final de seu processo, Luís XVI é condenado à morte pela maioria (apenas um voto de diferença), em 15 de Janeiro de 1793. Sua execução na guilhotina é um dos acontecimentos mais importantes da Revolução francesa. Teve lugar em 21 de janeiro de 1793, às 10h20m, em Paris, na Praça da Revolução (antiga *Praça Luís XV*, renomeada, em 1795, como *Praça da Concórdia*).

25 Luís XVII é o delfim, o filho mais novo (Versalhes, 27 de março de 1785 – Paris, 8 de junho de 1795) do rei Luís XVI e da rainha Maria Antonieta. Com a morte do pai, os monarquistas o nomearam Rei da França e de Navarra, mas os revolucionários o mantiveram preso em condições subumanas, e ele vai morrer na prisão em 10.08.1795.

DE LUSSON

Saint-Gildas é um traidor para as mulheres – por isso o censuro – mas é fiel ao rei.

ROXANE

Não conheço o marquês, mas será que se pode comparar o brilhante e valeroso *gentilhomme* ao pesado e tímido *bonhomme*?²⁶

CONDE

(*sorrindo*) Roxane, a senhora ainda guarda rancor pelo fato de o fidalgo continuar insensível aos seus doces olhares?

ROXANE

Tenho-lhe rancor por ter desertado lá da bandeira dele.

CONDE

(*efusivamente*) Minha irmã! Não fale assim na minha frente sobre o ser mais leal e mais puro que eu conheço! Ele, o Alain, aquele coração de mocinha, aquele soldado intrépido e doce, aquele homem de Plutarco²⁷ – cujo herói ele ama tanto quanto ama a família do herói –, ele, um traidor! Porque um dia do ano passado, estando a pátria em perigo, ele gritou: “Eu vou para lá!” Eh! Sem minha filha eu também vou para lá! O cavalheiro era coronel em Gibraltar, major na América²⁸ e, com cinquenta anos, registrou-se como simples voluntário e, orgulhoso de sua obscuridade, estreia com essa campanha do Reno, ou então não acredita serem suficientes os cinco ferimentos que lhe garantiram suas dragonas de capitão.

26 Respectivamente, o homem de origem nobre e o homem comum (bom, virtuoso, de comportamento favorável, agradável aos olhos dos outros).

27 Historiador, biógrafo e filósofo moralista grego, 46-50 a 120; autor da *Vidas paralelas*, sua obra mais conhecida, é uma série de biografias de romanos e gregos famosos, elaborada em forma de pares com o objetivo de comparar suas virtudes e defeitos morais comuns para explorar a influência do caráter (bom ou mau) sobre as vidas e os destinos dos homens famosos.

28 O processo de colonização francesa da América iniciou-se no século XVI, no contexto das grandes navegações e da descoberta de novos territórios e rotas marítimas pelos europeus. Os franceses conseguiram se fixar na América do Norte, nas regiões do rio São Lourenço e dos Grandes Lagos da América do Norte. A partir de 1603, formaram as colônias de Terra Nova, Nova Escócia (Acádia) e Nova França (Canadá). Em 1608 foi fundada Québec e em 1643 Montreal. Em 1682, surgiu a cidade de Nova Orleans, localizada no vale do Rio Mississippi no estado da Louisiana. Assumiram o controle de algumas ilhas do Caribe (Hispaniola, República Dominicana e Haiti), Guadalupe, Martinica, Santa Lúcia e Tobago) e de uma parte da América do Sul que ficou conhecida como Guiana Francesa. As colônias comerciavam açúcar, peixe e frutas. Para manter o controle das colônias, a Coroa francesa utilizou-se de autoridades locais. O povoamento foi pequeno, e as colônias acabaram servindo apenas como postos comerciais. Em 10 de fevereiro de 1783 foi assinado o Tratado de Paris, que dividiu o território francês entre britânicos e espanhóis. Durante as guerras napoleônicas, a França retomou algumas de suas possessões no Norte da América, após o Tratado de Santo Ildefonso (1796). Desinteressado pela área, Napoleão acabou vendendo o território da Louisiana para os EUA.

JACQUELINE

Sim, meu pai, admiro como o senhor meu tio Alain; eu o admiro e o amo. Mas me entristece pensar que ele não combate pela causa e pela fé de seus ancestrais; e, se se tratasse do senhor, meu pai, imagina quanto eu sofreria?

CONDE

Cale-se, minha filha! A senhorita me faz sofrer muito! (*mais docemente, segurando as mãos dela e a atraindo para si*) Escuta, minha criança, você se parece traço por traço com sua mãe; tem a voz dela, os passos dela, os mesmos gestos dela; tem até o mesmo nome dela; você tem agora a idade que ela possuía no momento em que a amei; e tanto que, quando olho para você, acredito vê-la e que, quando você fala, acredito ouvi-la. E como tínhamos, ela e eu, um só coração e apenas uma alma, como eu mais teria preferido morrer a desagradá-la ou enrubescer diante dela – minha mulher e minha senhora! – você compreende, Jacqueline, que poder você tem sobre mim, e lhe peço não abusar dele, minha filha, e cuidar de seu pai.

JACQUELINE

(*atirando-se ao pescoço dele*) Meu pai mais bem-amado!

Cena 4

(*Conde, Roxane, Jacqueline, De Lussion; La Korigane entra correndo*)

ROXANE

La Korigane! O que aconteceu?

LA KORIGANE

Seu conde! Seus camponês, eles tão pedindo arma! A tropa dos realeza tá chegando. Já tão lá na encruzilhada do Carvalho.

CONDE

Já vou para lá.

ROXANE

E o que o senhor vai fazer?

CONDE

Fechar as grades dos portões de ferro, suspender a ponte. Não vão querer entrar à força, espero!

JACQUELINE

Meu pai, tome cuidado.

CONDE

Oh! Não há que ter medo, estou tranquilo. (*sai*)

DE LUSSON

Eu o acompanho. (*segue o conde*)

Cena 5

(*Jacqueline, Roxane, La Korigane*)

LA KORIGANE

Senhorinha, a senhorita tá com medo?

JACQUELINE

Tenho medo pelo meu pai.

ROXANE

Mas não! Estando sob o comando de Saint-Gildas...

LA KORIGANE

Saint-Gildas!

ROXANE

Sim, sim, tenho certeza, é ele que vem à frente daqueles bravos soldados.

LA KORIGANE

Ele vem, aquele Saint-Gildas? Ele vem! Oh! Então, senhorinha, a senhorita tem razão em ter medo. Não fica mais nessa sala não, vai lá pro seu quarto, depressa, rápto.

JACQUELINE

E por quê?

LA KORIGANE

Por causa desse Saint-Gildas, ora! Ah! Se ele vem aí é por causa da senhorita.

ROXANE

Por minha causa?

LA KORIGANE

(candidamente) Não, é por elinha ó.

JACQUELINE

O que está dizendo? Ficou maluca? Ele nem me conhece.

LA KORIGANE

Nem precisa lhe conhecer. A senhorinha é jovem, a senhorinha é bela, contam isso lá pra ele, ele sabe disso e vem aí. Vai viajar dez, vinte, cinquenta léguas, vai lhe matar centena de homens, ele vem aí, o audacioso! Vem ver a senhorinha! Oh! Mas não! Ele que não veja a senhorinha! Ele que não veja a senhorinha, eu lhe peço!

JACQUELINE

Mas que furor! O que você tem?

ROXANE

Você, garota, você conhece Saint-Gildas?

LA KORIGANE

Ah! É que eu amo, eu amo a senhorinha, né. Com certeza que eu conheço ele. Eu amo demais a senhorinha. No mês que veio morar na nossa Bretanha nas terra de sua mãe, começou o tempo bom pra mim, sua mãe e a senhorinha iam me ver cuidando dos seus animal. As pessoa me achava selvagem porque vivia sozinha. Desejava no fundo que eu não gostasse de ninguém. Pois bem, então, eu não gosto de ninguém! Me chamavam de duende, La Korigane, é isso que diz meu nome, me achavam louca. Mas sua mãe não entendia assim. E, assim, então, um dia, ela disse: “Essa bruxinha é capaz de amar.” E eu respondi: “Ninguém me ama, senhora.” E logo a senhorinha disse: “Eu vou amar você.” Desse jeito, eu sempre pensei na senhorinha e, quando me mandou chamar pra aqui, eu dancei de felicidade: “Oh! Sim, eu amo a senhorinha.”

JACQUELINE

Mas por que você teme por mim?

ROXANE

Onde foi que você viu o marquês?

LA KORIGANE

Ah! Antes de vir aqui pra Sauvières, eu tava em Poitou no castelo de sua prima, aquela madame du Rozeray, a Grande Condessa, como dizem.

ROXANE

Isso mesmo, e parecia que Saint-Gildas...

LA KORIGANE

O Saint-Gildas tá lá como se fosse o senhor dono. É lá que, com a Grande Condessa, ele organiza o levante da região toda. Primeiro, tem que marchar, e como agita aquele lá! Tem sangue no olho quando se movimenta. Ele saía com seu cavalo preto e, quando corria pelo campo, o povo dizia que era o fogo do céu que tava passando por ali. Ele saía pra entusiasmar os senhor proprietário, especular os granjeiro e os camponês. Ele falava e todos se imaginava que obedecia um rei. E os velho se armava igual os jovem, e as mulher seguia seus marido... pra poder seguir atrás dele.

ROXANE

Então é verdade que as mulheres também fazem essa guerra santa?

LA KORIGANE

Sim, e isso agrada ele, aquele demônio. A perdição das criatura de Deus, a felicidade dele é isso. O prazer dele é danar as alma.

ROXANE

He! Garota, por um acaso ele tentou corromper a sua?

JACQUELINE

Minha tia!...

LA KORIGANE

Ara! Que ele não ia poder me fazer mal pra mim, não; ele mal me viu. Se ele entrava por uma porta, eu me sumia pela outra. O que a senhora queria? Ele me dava medo, eu odiava ele. Quando, de longe, eu via ele rir pra uma aqui, sorrir pra outra lá, e fazer com todas aquelas coisa ruim, ah! não sei, meu coração me sufocava de ódio.

JACQUELINE *(para Roxane)*

Está aí um ódio bastante singular!...

ROXANE

Pois bem, eu teria a curiosidade de ver esse homem cara a cara, esse belo vencedor! Se ele pudesse conhecer moças de verdadeira nobreza e de verdadeira virtude...

LA KORIGANE

Ah! Sim, então não é mesmo assim? Ela é que era tonta e culpada, aquelas que ouvia aquele homem! E eu tinha ódio delas... vai ver que inda mais do que

odeio elas agora. Então, senhorinha que eu amo, veja a senhorinha, se salve dele, foge desse homem!

(ouve-se um ruído do lado de fora)

ROXANE

Escutem!

JACQUELINE

(indicando a pequena saleta à esquerda) Korigane, ali, pela janela da torrinha, dali você pode ver...

LA KORIGANE

(da torrinha) Ah! É os realeza!

ROXANE

Saint-Gildas? Você o vê?

LA KORIGANE

(entrando de novo) Não tô vendo não, mas os homem dele tão lá: o contrabandista Mâcheballe; o falso salineiro Tirefeuille; dois sujeitos mau caráter, dois chefe de bandido. Seu pai, senhorinha, eu acredito, deixou eles entrar pra... parlamentar. *(olhando para o fundo)* tão chegando aí! Sai, senhorinha, vamos sair!

JACQUELINE

Não, meu lugar é ao lado de meu pai.

Cena 6

(Jacqueline, Roxane, La Korigane, Conde, De Lussion, Mâcheballe, Tirefeuille)

CONDE

(para Mâcheballe e Tirefeuille) Entrem, senhores, e falem por si e por seus companheiros, já que estão se apresentando em nome do rei.

MÂCHEBALLE

Senhor conde, nós lhe agradecemos, e vamos nos explicar em confiança e boa amizade. *(coloca as mãos sobre as pistolas)* Nesses três anos de avanço pela região, já reunimos todos os bons servidores do rei. Já somos vinte e cinco mil, cada corpo marchando firme em seu caminho, e haveremos de chegar... *(en-*

quanto ele fala, novos insurgidos vão pouco a pouco se amontoando no fundo da sala)

CONDE

(percebendo o amontoado de camponeses) Mas o que está acontecendo? Por que seus homens os seguiram, senhores parlamentares?

TIREFEUILLE

Por que o senhor os impediria de entrar?

CAMPONESES

Sim, por quê?

CONDE

Então, não têm confiança?

MÂCHEBALLE

Não mais do que o senhor.

CONDE

Onde está minha gente? Eu tinha mandado fecharem as portas...

TIREFEUILLE

Não adianta nada fazer isso daí! A gente conhece os caminhos dos lagartos em cima das pedras. *(risos dos camponeses. Ouve-se um sino tocando alarme)*

CONDE

O sino tocando alarme!

MÂCHEBALLE

Isso aí, os seus camponeses declarando que estão se juntando a nós.

CONDE

Vejo aí traição e ameaça. *(para as mulheres)* Retirem-se, vamos.

JACQUELINE

Eu não o abandonarei em situação de perigo, meu pai.

MÂCHEBALLE

Só existe perigo aqui para os traidores, e o senhor conde há de se arranjar do lado bom. Neste momento estamos querendo os nobres. Faz tempo que seus saltos escarpins magoam nossos tamancos. Nós os servimos de geração em geração; agora, o senhor tem de resolver sobre seu dinheiro e suas pessoas.

TODOS

Sim! Sim!

CONDE

Quer dizer que vieram aqui nos dizer: a bolsa ou a vida?

TIREFEUILLE

Não, é os dois que queremos.

OS INSURGIDOS

É isso! É isso aí! Os dois!

CONDE

(mão no punho de sua espada) Pois venham tomar.

JACQUELINE

(atirando-se) Meu pai!

SAINT-GILDAS

(sai do grupo; erguendo a mão) Não tenha medo de nada, senhorita de Sauvières.
(todos recuam)

LA KORIGANE

Ele!

Cena 7

*(Jacqueline, Roxane, La Korigane, Conde, De Lussion,
Mâcheballe, Tirefeuille, Saint-Gildas)*

CONDE

Quem é o senhor?

SAINT-GILDAS

Saint-Gildas, marquês de Gael, general provisório do exército royalista.

CONDE

O que veio fazer aqui, senhor?

SAINT-GILDAS

Ouvir suas ordens, senhor conde.

CONDE

Sua cortesia é de matar de rir, senhor. O senhor entra em minha casa sem minha permissão ou convite, e me dirige a palavra comandando uma tropa de homens cuja crueldade talvez já tenha sujado sua causa. (*murmúrios*)

TIREFEUILLE

O que o senhor disse?

SAINT-GILDAS

Silêncio! (*para o conde*) Esses homens vão se afastar, senhor. (*aos insurgentes*) Vamos! Retirem-se! Obedeçam!

MÂCHEBALLE / TIREFEUILLE

Mas...

SAINT-GILDAS

Vocês dois junto com os outros! (*baixando a voz*) Eu quero conduzir o conde. (*à parte, olhando para Jacqueline*) E sobretudo sua filha. (*baixo, para Mâcheballe*) Mantenha perto daqui o homem vestido de lona.

*(Mâcheballe se inclina e se afasta;
todos os insurgentes se retiram pelo fundo)*

ROXANE

(*baixo, para Jacqueline*) Viu como ele é polido, é corajoso, é encantador!?

SAINT-GILDAS

O senhor pode ver, senhor, que ali onde eu estou presente eu sou obedecido e que eu tinha o direito de entrar em sua casa para aqui fazê-lo ser respeitado. Mas não posso estar em toda parte. Esse exército que se levanta e fica maior a cada hora, a ele lhe falta freio, a ele lhe falta chefe. Aceite comandá-lo, senhor conde, para nos ajudar a transformar em soldados esses nossos camponeses indisciplinados. Eles possuem uma bravura selvagem, venha ensinar-lhes a generosidade. Ah! Esse é o dever de todo bom cavaleiro da nobreza e de todo bom francês... (*voltando-se para Jacqueline e Roxane*) Não é verdade, digam as senhoras mulheres, que têm coração e bondade, não é? Nós devemos desejar que essa guerra civil seja pelo menos humana. Falem, usem sua doce persuasão, a senhora irmã, a senhorita filha. Eu vejo em seus belos olhos a centelha da fé, digam comigo e melhor que eu ao seu pai que essa onda que nos assola vai arrastar tudo, vai engolir tudo se não for dirigida, alguém deve tomar resolução para nela se lançar e vencê-la, e que se dedique por completo a essa honra e a esse grande perigo.

JACQUELINE

(com entusiasmo) Isso é verdade! É verdade, meu pai!

ROXANE

Magnífico!

LA KORIGANE

(à parte) Sai pra lá tentação!

CONDE

O senhor diz, senhor marquês, palavras ardentes e nobres. Entretanto, pois que o senhor apela ao pai que sou, eu lhe pergunto, pode ele, nesta tormenta que se levanta e nesse perigo que se aproxima, abandonar sozinha e sem proteção sua filha?

JACQUELINE

O senhor não me deixaria, meu pai, eu o seguiria!

SAINT-GILDAS

Ah! A senhorita tem associada à beleza de um anjo a valentia de um herói! A senhorita no meio de nós! Seria nossa salvaguarda e nosso prêmio de vitória. Eu lhe pediria... eu lhe peço para ser seu cavaleiro. Ou antes, para me dar um posto próximo ao de seu pai, digne-se me nomear seu irmão de armas. *(apontando a echarpe branca usada por Jacqueline)* Essa echarpe, como nos velhos tempos das grandes lendas, amarre-a ao meu braço. *(ele se ajoelha diante dela)*

JACQUELINE

(perturbada, atando-lhe a echarpe) Com a permissão de meu pai...

SAINT-GILDAS

(erguendo-se) E agora, senhor, parece-me que podemos partir: somos invencíveis!

CONDE

Eu o admiro e louvo, senhor marquês, seu entusiasmo e o calor de sua alma. Mas já passei da idade dos arrebatamentos apaixonados, e cheguei à das convicções profundas. Ainda uma vez, não posso, não devo segui-lo. *(murmúrios dos insurgentes, que se aproximam)* Ah! Resisti aos que me imploravam, que avancem os que me ameaçam!

SAINT-GILDAS

Ninguém o está ameaçando, senhor, e vamos nos retirar. *(baixo, para Mâcheballe)* O homem de lona. *(em voz alta)* Tem alguém ainda que quer lhe falar.

CONDE

E quem seria?

Cena 8

(Jacqueline, Roxane, La Korigane, conde, De Lusson, Mâcheballe, Tirefeuille, Saint-Gildas, Cadio. Cadio veste um casaco curto de lona, uma gaita de foles [binion]) dependurada ao ombro, longos cabelos loiros, ar doce e ingênuo; se afasta do grupo e vai apresentar ao conde uma roca carregada de linho e enfeitada de rosas²⁹)

JACQUELINE / KORIGANE

Cadio!

CONDE

Quem é? O que quer?

CADIO

(simploriamente) Sou eu, senhor. Quero nada. Me disseram pra lhe dar essa coisa. Tá aqui, ó.

DE LUSSON

Você se enganou, amigo. Isso aí é para as mulheres.

CADIO

(protegendo sua roca) Não, de jeito nenhum! Me disseram direitinho: Entregue essa roca pro senhor conde.

JACQUELINE

Pai!...

CONDE

(sofridamente) Oh! Na sua frente, Jacqueline!

²⁹ A **quenouille** é um antigo instrumento utilizado para a fiação de matérias têxteis, sobretudo do linho, do cânhamo e da lã. Desde a Antiguidade é símbolo de trabalho feminino; um homem fiando com uma roca era considerado o cúmulo da humilhação; cf. a narrativa de Hércules fiando aos pés de sua esposa. Desde o século VI, os reis franceses evitavam que o trono caísse em mãos femininas; a partir do século XV, usava-se a expressão “tomber em quenouille” para falar de um legado passado para a posse de uma mulher.

CADIO

Mas... não foi pra lhe fazer sofrer... fiz o que me mandaram.

CONDE

E quem lhe deu essa ordem? Senhor marquês, foi o senhor?

SAINT-GILDAS

Senhor, eu lhe teria apresentado o desafio eu mesmo. Essa dolorosa encenação foi decidida pelo conselho do exército do rei. Encarregaram esse pobre homem que haviam acabado de encontrar na estrada, um pobre de espírito que não sabe o que faz. Quanto a mim, o que tenho a lhe oferecer é uma patente do exército e esta espada de comandante. O senhor pode escolher: ficar aqui ou combater.

CONDE

Ou, com alguma felicidade, morrer.

JACQUELINE

O que está dizendo, papai.

CONDE

Nada, minha criança. Aceito a espada. (*movimento de alegria*) Guardo também a roca. Meu amigo, vai colocá-la naquela panóplia. (*Cadio obedece*) Que meus antigos companheiros, meu irmão Alain, possam ver a arma que me venceu. – Senhor marquês, às suas ordens.

INSURGENTES

Viva Sauvières! Viva Saint-Gildas!

SAINT-GILDAS

Viva a senhorita de Sauvières! (*vai apresentar os chefes ao conde*)

CADIO

(*aproximando-se de Jacqueline*) E então, senhoritinha, ficou contente com Cadio?

JACQUELINE

Contente?...

CADIO

Dama! Me disseram que aquela coisa lhe deixaria contente.

JACQUELINE

Ah! Cadio, você fez um mal a ele, meu pai, mas talvez você também lhe tenha feito um bem! Sim, talvez você o tenha salvado!

(*Saint-Gildas vem lhe dar a mão*)

LA KORIGANE

(*baixo, para Cadio*) Mas ela, Cadio, bem pode ser que você a tenha perdido!

CADIO

Eu perdi ela?...

TODOS

Viva a senhorita de Sauvières!



Imagem 4. Estampas que contrastam o “padre patriota prestando de bom grado o juramento cívico” com o “padre aristocrata” fugindo ao mesmo juramento (1790).

Quadro 2

(Mesma sala; mas a guerra e a devastação passaram por ela. As boiserie das paredes foram arrancadas, a pedra parece nua. A grande janela da direita deixa ver ao longe a masmorra arruinada e um monte de escombros. Na parede da esquerda, resta da panóplia apenas um coto enferrujado e a madeira da roca com alguns fiapos de cânhamo e de fitas sujas de preto.)

Cena 1

(Rebec, Chaillac, sentados a uma mesa com garrafas e copos; Javotte os serve. Noite. Duas tochas acesas.)

REBEC

À sua saúde, cidadão comandante! Brrr!... a gente precisa mesmo se reconfortar com alguma bebida um pouco generosa neste grande fantasma de castelo em ruínas.

JAVOTTE

(servindo Chaillac) Ah! Era tão bonito esse casão, faz só três meses, quem podia pensar!...

CHAILLAC

O que é que a senhora quer, Javotte? A masmorra de Sauvières não era a Bastilha, mas os royalistas haviam feito dela seu arsenal, foi preciso derrubá-lo e arruiná-lo para que não se pudesse retomar nada. – Mas do que é que o senhor está reclamando, cidadão Rebec? Seu comércio não ia bem, o senhor foi nomeado guardião do que foi sequestro, e o senhor não se deu mal. É bonzinho esse vinhozinho de Tokai.³⁰ Eu acreditava que ia ter muito mais nas caixas das adegas...

JAVOTTE

(vivamente) Se esqueceram da adega de vinhos finos.

REBEC

(mais vivamente ainda) Então, você acredita, Chaillac, como é divertida e confortável a vida que levo! E se, em todo esse vaivém da guerra, os brigantes voltassem para se vingar? Não se pode dizer que foram vencidos; até o presente quase sempre eles levaram vantagem.

30 Tokaji (“procedente de Tokaj” em húngaro), é a denominação recebida pelos vinhos produzidos na região de Tokaj-Hegyalja na Hungria, a 200 kms a leste de Budapeste, com um microclima especial e propício, e também numa pequena extensão da Eslováquia. Foi adquirindo diferentes nomes na Europa, dos quais o mais comum é Tokay, utilizado na França e na Inglaterra.

CHAILLAC

Sim, sim, eles lutam como se deve, sejamos justos. Pergunte quem foi que Mouchon acha que viu ontem em Ponthieu; pergunte...

JAVOTTE

A senhorita de Sauvières e sua tia. Ah! Aquelas pobres senhoras!...

CHAILLAC

Foi isso que fez o senhor tremer?

REBEC

Não, mas Sauvières e Saint-Gildas deviam estar nas redondezas. E Ponthieu fica a seis léguas.

CHAILLAC

Pois é, os homens do acampamento de Mayence estão a apenas uma légua. O que é que Saint-Gildas e Sauvières viriam fazer aqui? De que direção eles viriam? (*apontando a baía da direita*) Não seria pelos fossos ou pelos escombros; um verdadeiro precipício! E a guarda nacional é bem suficiente para defender a grande porta.

REBEC

(*estouvadamente*) Ah ha! Devem ter um esconderijo!

(*Javotte alça os ombros atrás de Chaillac*)

CHAILLAC

Esconderijo? Qual esconderijo?

REBEC

Hum!... Esses castelos antigos, não têm eles todos suas entradas secretas e suas passagens subterrâneas? (*Som de trompete à distância*) O que é isso agora?

CHAILLAC

Um trompete. É da tropa.

REBEC

Os soldados da infantaria não têm trompetes.

CHAILLAC

Os brigões também não. Vamos! É uma formação militar sob convocação. Vou lá; vem também.

REBEC

Eu o sigo. (*Chaillac sai pelo fundo*)

Cena 2

(*Rebec, Javotte*)

REBEC

(*voltando sobre seus passos*) Não! Deve ser um bate-boca com socos daqueles briguentos, não se meta desse jeito nas emboscadas da anarquia. Mãe Javotte, a chave.

JAVOTTE

A chave do esconderijo? Tá com você.

REBEC

(*procurando em si*) Não, eu lhe emprestei pra você pegar o vinho. Ah! sim, tá aqui. É tão pequena essa coisinha!

JAVOTTE

O senhor ainda tem que se esconder desses brigalhões? Mas, se forem os Sauvières, o senhor vai se meter direto na boca do lobo.

REBEC

(*que experimenta a chave*) Os Sauvières, morro de medo deles... Ah! Meu Deus!

JAVOTTE

E então, como vai aí?

REBEC

Mas... mas não consigo abrir!

JAVOTTE

O senhor deve ter espanado o segredo de ficar aí tentando.

REBEC

Não! Não! (*recuando espantado*) Devem ter trancado por dentro!

JAVOTTE

Então teriam que ter vindo lá de fora.

REBEC

Quem? Os brigalhentos?

JAVOTTE

(olhando para o fundo) Olha lá, os azuis!

REBEC

A gente vai ser massacrado aqui!

Cena 3

(Rebec, Javotte, Alain, Motus)

ALAIN

(de fora, para Chaillac) Meu comandante, dirija apenas meus contramestres; eu conheço ao mais velhos. *(ele entra, um volume ensolado como pergaminho sob o braço; Motus o segue, carregando sua valise)*

REBEC

General...

ALAIN

(olhando ao redor; para si mesmo) Quanta devastação! Que tristeza! Ah! Esqueceram a roca aqui... *(senta-se perto da mesa, pensativo)*

REBEC

General...

MOTUS

(dando-lhe um tapinha no ombro) Diga capitão, cidadão. Meu capitão é só um capitão. E, depois, deixa o homem tranquilo em sua meditação. Ele é bom, justo e até maternal para seus homens, mas rabugento e escoiceador para com os ... intempestivos...

REBEC

Ah! tá certo! E o que ele é, então? Um livro?

MOTUS

Um livro em língua estrangeira e grego, com o qual se compraz diuturnamente em se instruir, a exemplo do general Hoche e outras cabeças sábias do exército.

REBEC

Um livro! Isso deve atrapalhar e encher o saco um bocado na batalha!

MOTUS

Ao contrário! Ele o carrega junto ao peito, é uma couraça tática! Aquele pergaminho já recebeu três balaços. *(para Javotte)* Por falar nisso, bela senhora, se você fizer a extrema gentileza de colocar aquela valise do meu capitão no quarto dele...

JAVOTTE

Sim, cidadão soldado. Puxa! é muito gentil um militar que diz você para uma mulher!

MOTUS

A polidez é dever recíproco com relação ao sexo que embeleza a vida. *(abraça-a seriamente)*

REBEC

Tá certo! Tá certo!

ALAIN

(virando-se) Motus!

MOTUS

Meu capitão?!

REBEC

Cidadão capitão...

(Javotte sai, levando a valise)

ALAIN

Peraí! Rebec!

REBEC

O senhor me conhece?

ALAIN

Pois sim, e você, não me reconhece ?

REBEC

Ora, e não é que... Santo Deus! É o monsieur le Chevalier Senhor de Kerjean!

ALAIN

O capitão Alain, em pessoa. Motus!

MOTUS

Meu capitão?

ALAIN

Eu fiz os senhores se levantarem à meia-noite, meus meninos, com base na informação que recebi no acampamento de que deveria fazer um reconhecimento. Mas ficaremos aqui até amanhecer. Diga isso aos outros e bebam à minha saúde.

MOTUS

Cumpriremos sua ordem cuidadosamente, meu capitão. *(sai)*

Cena 4

(Alain, Rebec)

ALAIN

Como você está se sentindo aqui, Rebec?

REBEC

Ara meu Deus, o senhor sabe, o sequestro...

ALAIN

Ah! Ah! Você é suspeito?

REBEC

Me obrigaram a aceitar o trabalho, e meu devotamento ...

ALAIN

Seu devotamento à nação?

REBEC

À sua família sobretudo.

ALAIN

Sobretudo é um exagero, amigo.

REBEC

(observando-o) Ah! O senhor, então, está mais fechado com os patriotas do que a gente?

ALAIN

Como! fechado! Vem perguntar isso a um oficial em serviço?

REBEC

Não se exalte! Então, rompeu de vez com sua família?

ALAIN

Que absurdo! Minha família é sempre minha família.

REBEC

Ara, de um certo ponto de vista. Mas, desde que seu cunhado traiu...

ALAIN

Traiu! Se você tem amor pela tuas orelhas, e sei muito bem que gosta delas, não repita essa palavra na minha frente, entendeu? *(olhando a roca)* Eu soube pelas cartas do conde a que prova de honra ele obedeceu. Talvez tenha se enganado, mas como se enganam as pessoas de bom coração quando se sacrificam!...

REBEC

Caramba! Me dá então o prazer de me dizer certinho quais são suas opiniões.

ALAIN

(alçando os ombros) Para você ajeitar as suas, não é? Lembre-se, você só tem que cuidar do uniforme que uso e das cores dele. Mas por trás das opiniões existe humanidade... *(pousando a mão sobre seu livro)* não é mesmo, meu velho Plutarco? Também eu vou passar por ter traído; não é que vim à minha região para combater gente da minha casta? Apenas, posso impedir que se faça muito mal e fazer um pouco de bem; meus soldados são meus meninos e vão escutar a mim melhor que a qualquer outro. Eu lhe perguntei, meu querido livro: O que Epaminondas faria? E vim. *(para Rebec)* Isso aí. Você compreende? Não muito?

REBEC

Epaminondas?

ALAIN

Escute: você tem uma chave de entendimento que aplica a todas as opiniões: o seu interesse; eu, eu tenho uma outra: meu dever. E é isso, meu camarada, que me permite amar minha família, sempre servindo minha pátria.

REBEC

Oh! O senhor antes de tudo sempre foi um original!

ALAIN

(*rindo*) Obrigado! Agora você vê que, se permaneceu devotado aos meus, você pode me informar sem temor a respeito deles, sobre o conde...

REBEC

Mas dado que o senhor se corresponde com ele, o senhor sabe dela tanto e mais que eu.

ALAIN

Mas você, ficando aqui, guardião do sequestro, não tem nenhuma notícia, por exemplo, sobre minha sobrinha? (*observando-o*) Não? Você não recebeu dela, recentemente talvez, algum recado, alguma mensagem?

REBEC

Eu não! Chaillac sempre está vigilante, e a pátria é tão desconfiada! Ninguém entra tão facilmente aqui não!

ALAIN

Está bem! Vou confiar. (*à parte*) Ele tem cara de quem não sabe nada mesmo. (*em voz alta*) Boa noite, você pode se retirar.

REBEC

O senhor vai terminar a noite nesta sala? Os quartos estão todos interditados, mas tem o meu quarto, o azul.

ALAIN

O quarto da tia Roxane? Você não escolheu mal?

REBEC

Capitão, foi por causa dos cheiros; os odores daquele quarto impregnam na gente, e eu sou maluco por perfumes!

ALAIN

Pobre Roxane! Talvez agora ela esteja dormindo num estábulo! Vamos, me deixe aqui; vou ficar aqui mesmo. Vou ler ou acabar dormindo numa poltrona.

REBEC

Pelo menos tome uma taça de Tokai. Sem cerimônia.

ALAIN

Você é muito bom! Faz as honras da casa com tanta graça!... Boa noite!

REBEC

A seu serviço, capitão! (*à parte*) Por que diabos ele quer ficar nesta sala. (*sai*)

Cena 5

(*Alain, sozinho*)

ALAIN

Esse senhor Jacques não parece estar informado de nada. A gente tem de desconfiar dele – ou ele vai desconfiar de mim. (*caminhando para a porta secreta*) Pronto, aí está a porta de pedra, invisível de qualquer lugar da sala. Mas é preciso ter a chave. (*olhando para seu relógio*) Quando esse diabo bretão levou para mim lá no acampamento a carta de Sauvières, não era muito mais que meia-noite. Ele deve ter tido tempo de encontrar Jacqueline no Grandval, fazê-la se levantar, trazê-la para cá através da floresta. Eles ainda não devem ter chegado.

Cena 6

(*Alain, Motus*)

MOTUS

Meu capitão, sem incomodar o senhor, prenderam um espião que o pelotão do tenente encontrou na floresta aí da frente se esgueirando sub-reptilmente. (*com um gesto significativo*) Que fazer com ele?

ALAIN

Primeiro, é um espião? Tem certeza? Leva o sujeito.

MOTUS

É que, sem ofender, meu capitão, ele não fala. Tem até um jeitão meio abobado.

ALAIN

O que você tem aí? Uma gaita de foles?

MOTUS

É tudo o que a gente sabe e encontrou com ele. Mas pode ter cartas escondidas aí.

ALAIN

(apalpando a gaita) Não, parece que não tem nada. Onde ele está?

MOTUS

Ali adiante, meu capitão. *(atira a gaita ao chão e, caminhando em direção à porta do fundo)* Você aí, em frente, avance para cá. *(Cadio aparece, trazido por quatro cavaleiros)*

Cena 7

(Alain, Cadio, Motus. Os quatro cavaleiros ficam no fundo. Motus, parado e ereto, fica à distância. Cadio se movimenta para recolher sua gaita do chão)

ALAIN

(interrompendo o gesto) Aproxime-se. Você não fala francês?

CADIO

Perdão, senhor! Falo francês, sim, leio francês também... *(entreabrindo com um dedo o livro de Plutarco)* Olha! Isso aí no livro é grego.

ALAIN

(espantado) E essa! Sabe grego também?

CADIO

Não, mas reconheço as letras, só sei um pouco de latim.

ALAIN

Oh! você é bastante imprudente, amigo! Ou está se fazendo de simplório...

CADIO

Um simplório, dizem mesmo que sou um simplório.

ALAIN

Para saber latim, você é um padre ou um monge?

CADIO

Não, mas os monges me ensinaram... *(mostrando sua gaita)* Sou um gaiteiro.

ALAIN

Ah! E feiticeiro com certeza?

CADIO

Feiticeiro! Isso nunca, não! Eu renego o diabo.

ALAIN

Mas ele vive atormentando você. E, para contentar o diabo, quantos azuis você já matou?

CADIO

Eu, matar? Oh! Nunca jamais! Eu não faria isso não!

ALAIN

Por quê?

CADIO

Eu sou um folgazão. Amarelo só de pensar.

ALAIN

E se orgulha disso? Não acredito. Seu nome?

CADIO

Cadio.

ALAIN

E seu nome de família?

CADIO

De família? Não tenho.

ALAIN

Foi achado na rua, então.

CADIO

Acredite que sim.

ALAIN

De que região veio para cá?

CADIO

Não sei. Me encontraram naquelas pedras gigantes naquelas terras da gente antiga.

ALAIN

Na Bretanha, quer dizer, lá nos dólmens. Quem criou você?

CADIO

Olha, ninguém e todo mundo. Eu ia nos monges de um convento que tem por lá para cantar lá no coro. Eu nunca quis estudar pra saber música! Mas eles só sabiam latim. E queriam me fazer monge. Até já tinham cortado meus cabelos! Mas, como eu ia sozinho muitas vezes para a praia para escutar o barulho das ondas, ou para a planície para escutar o vento, eles acreditavam que eu me entregava ao diabo, e quiseram me internar. Me internar no convento, eu? Me perei de lá, ó! A dama – a dama do castelo – uma boa senhora, me pegou por compaixão e me protegeu. Ela tinha uma filhinha que amava minha música e que ria quando me via. Foi ela que me deu minha gaita, que o senhor vai me devolver, senhor, não é mesmo? (*dá um passo para pegar sua gaita; um gesto de Motus o interrompe*) É uma bela e boa gaita! Tire o pé daí!

ALAIN

E o nome dessa dama?

CADIO

Ela se chamava... mas de que importa o nome dela? O que é que vocês querem saber de mim?

ALAIN

(*levantando-se*) Ah! Bravo homem, você não tem cara de ter dúvida do que desconfiamos?

CADIO

Desconfiam de quê?

ALAIN

Vejamos, você não mora nesta região?

CADIO

Não.

ALAIN

Pois bem, o que é que veio fazer aqui?

CADIO

Estou aqui... a serviço de uma pessoa...

ALAIN

De quem? Dessa tal dama?

CADIO

Não; da pobre caríssima madame... (*interrompe-se*)

ALAIN

Vamos! Fale! Por que você não fala? Você não tinha uma boa intenção.

CAIO

Eu não tenho nada a alegar, nada a defender, por conseguinte não tenho intenção de fazer mal a ninguém.

ALAIN

Eh! Tem sua própria pele para defender!

CADIO

Eu deixo minha pele escondida. Não é preciso muito espaço para isso.

ALAIN

E por que, então, a mantém escondida? O que você estava fazendo lá na floresta à noite?

CADIO

Não vou dizer para ninguém.

ALAIN

Estava esperando alguém?

CADIO

Não quero dizer para ninguém.

ALAIN

Então está claro, você é um espião dos briguentos.

CADIO

Eu? Ah! Meu bom Deus! Estou muito triste e infeliz com seus combates e massacres! Não quero me envolver nisso.

ALAIN

Enfim, você não quer explicar sua presença?

CADIO

Não dá pra fazer isso.

ALAIN

Não dá pra fazer isso? *(faz um sinal; os cavaleiros se aproximam)* Eu o advirto que você vai ser fuzilado em um minuto.

CADIO

Eu, fuzilado! O senhor vai mandar me fuzilarem!

ALAIN

(com uma dureza afetada) É a ordem com relação aos suspeitos e, quando meu dever o exige...

CADIO

Fuzilado! Ah! Meus bons anjos, me protejam da morte! Fuzilado! Oh ! não! Não! Não me fuzilem!

ALAIN

Você tem amor à sua vida?

CADIO

Caramba! Como todo o mundo. Todos vocês, gente da guerra, me acham meio perturbado nessa minha vida alegre e suave. Degradam os campos, perturbam as fontes, sobressaltam os pássaros, espantam os amores; e os pássaros não cantam mais, e a juventude não dança mais. Nos vigiamos, nos surpreendemos, nos matamos. Mas tanto faz, senhor, não sou mau, e ainda não quero morrer.

ALAIN

Fala; deixaremos você viver.

CADIO

Me mate, não falarei mais nada.

ALAIN

(para Motus e os cavaleiros) Estão vendo esse palhaço aí, metam quinze balas no peito dele. *(faz por trás um sinal para Motus que contradiz sua ordem)*

CADIO

Ah! meu bom Deus! Será possível! senhores azuis, uma graça: deixem-me tocar uma canção na minha gaita antes de morrer; ela vai ser minha última prece.

MOTUS

Ou então seu sinal para chamar os outros brigalhentos. A gente não é idiota não pra ser assim enganado.

CADIO

Os senhores me recusam isso! Que seja feita a vontade de Deus, então! Escondam meus olhos, não quero ver os fuzis. Oh! Os fuzis! Escondam meus olhos.

ALAIN

(à parte) Singular mistura de medo e de coragem! *(para Motus)* Uma venda nos olhos dele.

CADIO

Ô meu Deus do céu! Me façam essa graça. Eu não traí nem menti. Nunca fiz mal a ninguém. Não quis matar e estão me matando. Adeus, minha gaita e as doces árias de minha música! Adeus às grandes florestas e às urzes! Adeus às estrelas do céu e ao cântico das ondas! Não mais verei a bela praia e as grandes pedras onde eu colhia gencianas azuis como o mar.

ALAIN

(à parte) Mas ele não é um espião, é um poeta músico! *(em voz alta)* Fala, seu cabeça-dura. Ainda tem tempo.

CADIO

Falar? Nunca! Me mate! Me mate rápido!

ALAIN

(enquanto Motus venda os olhos de Cadio) Se você fosse perdoado, você falaria em agradecimento?

CADIO

Não, não poderia; prefiro morrer. Mas se apressem!

(a um sinal de Alain, Motus e os cavaleiros armam suas carabines, mas sem as apontar para Cadio)

CADIO

(tapando seus ouvidos para o barulho dos tiros) Meu Deus!...

(La Korigane se lança para fora do esconderijo)

LA KORIGANE

Parem! *(vira-se, irritada, para Alain)* Pois bem, e agora vão matar Cadio!

CADIO

(levantando sua venda) La Korigane!

ALAIN

É você, menina. *(sorrindo)* então você a conhece, Cadio?

LA KORIGANE

Se eu conheço ele? Minha terra, meu grande amigo quando eu era criança! Eh! Ele veio c'a gente, com...

ALAIN

(colocando um dedo sobre os lábios dela) Certo, certo! *(para os cavaleiros)* Podem sair, meninos. *(eles saem)*

Cena 8

(Alain, Cadio. La Korigane)

ALAIN

(caminhando na direção de Cadio, que ainda está de joelhos) Aí está você, infeliz! Mas essa dama que o protegeu outrora é minha infeliz e amada irmã, a condessa de Sauvières?

CADIO

Mas sim.

ALAIN

E por que não disse?

CADIO

O senhor seria, não por acaso, aquele senhor Alain de que tanto se falava?

ALAIN

Sem dúvida.

CADIO

E por que não disse o senhor? *(ele se levanta)*

ALAIN

(rindo) Ha ha! Nós somos dois bretões, dois cabeçudos! *(para La Korigane)* A Jacqueline?

LA KORIGANE

Tá por perto; tá esperando meu sinal ali no saguão. *(em voz baixa)* Mas... tenho que lhe falar sozinho.

ALAIN

(para Cadio, mostrando-lhe a torrinha) Vai, entra lá, rapaz. Você é bastante corajoso em ser obstinado desse jeito em nada dizer.

CADIO

Então... A senhorinha não me explicou nada... Mas ninguém precisa se explicar com Cadio; disseram pra ele: Espera a gente lá. Por que que fui me distrair caminhando e sonhando, quando eu tinha mais é que ficar pertinho dos cavalos! La Korigane, se tiverem precisão de mim... *(para Alain, timidamente)* Posso pegar de novo minha gaita?

ALAIN

Pega aí!

CADIO

Obrigado! *(olhando para ele)* O senhor ia mesmo me fuzilar?

ALAIN

Não! Eu estava colocando você à prova.

CADIO

Ah! Tanto melhor! O senhor, o irmão da Dama, o tio da Senhorinha! Eu amo o senhor. Tem uma cara tão boa! *(para La Korigane)* Se ele fosse impiedoso, que pena! *(sai pela esquerda)*

Cena 9

(Alain, La Korigane)

LA KORIGANE

Senhor! O senhor leu a carta que lhe trouxe nesta noite lá do acampamento?

ALAIN

Sim; você sabe o que o conde me disse?

LA KORIGANE

Eu sei até mesmo o que ele não conta pro senhor, que não quer lhe contar, que ele não sabe.

ALAIN

O quê, então?

LA KORIGANE

Ele fala dos perigo que a filha dele corre no meio de toda essa gente focada na guerra, nessas batalha terrível: a toda hora ela pode ficar prisioneira, ficar ferida, ficar ferida de morte. Sim, tem um outro perigo maior ainda...

ALAIN

Como? Maior ainda?

LA KORIGANE

Sim, pode ser que ela ama.

ALAIN

Que ela ame? Quem?

LA KORIGANE

Um sujeito escarinho, cruel, que não amasse ela; que enganasse ela, que a enganasse!

ALAIN

E quem poderia ser esse sujeito?

LA KORIGANE

Saint-Gildas.

ALAIN

O marquês de Gael? Ele tem o mesmo sangue dela, ele se casaria com ela.

LA KORIGANE

E quem aguenta segurar esse Saint-Gildas? Tem como controlar um furacão?

ALAIN

Por que você não advertiu o conde?

LA KORIGANE

Pra que ele desafie o marquês pra um duelo? Pra que seja morto?

ALAIN

Ou para que o conde o mate.

LA KORIGANE

Não se mata Saint-Gildas!

ALAIN

E minha Jacqueline, a filha de minha irmã, amaria esse descrente?

LA KORIGANE

Eu não disse isso.

ALAIN

Mas é um risco que ela corre.

LA KORIGANE

Sim, mas ela não ama ele, não ama ele não! Fique certo disso. Reconheço que isso perturba o senhor... que é um bom parente dela! Mas ela não ama ele. É o que lhe digo. Eu lhe juro que ela não ama ele!

ALAIN

Está bem! Mas no futuro... Você não é um vigia lá muito competente, mocinha.

LA KORIGANE

O senhor acha mesmo? Bom, lá ninguém tinha essa preocupação. Fico sempre muito atenta. Vigio com cuidado, sem dar na vista que tô ali esperta, e ninguém duvida; mas lhe digo que ele jamais fala a sós com ela. Sempre coloco o pai entre os dois ou outra pessoa. Oh! Ele não chega perto dela quando quer. Não tem perigo, nenhum perigo! Fique tranquilo!

ALAIN

Mas o conde pode ser separado da filha: uma derrota, um ferimento...

LA KORIGANE

Aí é que tá o grande risco! E é isso que deixa o conde tão triste e tão inquieto. Ele tem mau pressentimento, o pobre pai. Foi por isso que escreveu pro senhor e lhe mandou a mocinha, e eu trouxe ela. Mas agora o senhor já sabe de tudo; o senhor pode salvar ela; o senhor vai salvar ela! Rápto, vou chamar ela. *(ela vai até a porta secreta e chama)* Senhorinha! Ela tá subindo, chegando, chegou. Pega a chave do esconderijo. E salve ela, mesmo que ela não queira!

ALAIN

Bom, você já pode ir, mocinha. Vai. Vejo que você a ama de veras.

LA KORIGANE

Sim, de veras, e odeio Saint-Gildas! Não posso lhe dizer o temor e o tormento que Saint-Gildas me causa... *(ela sai pelo fundo)*

Cena 10

(Alain, Jacqueline)

JACQUELINE

(*atirando-se aos braços de Alain*) Oh meu bom tio!

ALAIN

Jacqueline! Minha criança!... Faz dois anos que não a abraçava e como você ficou grande e bonita! Você se parece mais ainda com sua mãe. Ah! Querida irmã! ela se foi a tempo de não ver esta desolação, seu castelo em ruínas, seu marido e sua filha em fuga...

JACQUELINE

E o irmão dela...

ALAIN

E o irmão dela um bebedor de sangue, deve dizer a tia Roxane.

JACQUELINE

Oh! Meu querido tio, tão bom, tão generoso! Estou certa de que minha mãe trouxe o senhor para nossa causa, para sua causa! E sabe o senhor o que eu, aqui, nesta noite, através de obstáculos e perigos, vim fazer diante do senhor?

ALAIN

Diga o que é, Jacqueline?

JACQUELINE

Vim reforçar a terna persuasão que minha mãe exerceu tão bem.

ALAIN

(*sacudindo a cabeça, sorrindo*) Oh! Minha criança! Este rebelde está bastante endurecido!

JACQUELINE

Espera! Se eu lhe dissesse que vim aqui aconselhada por seu amigo e companheiro de armas, pelo meu pai. Sim, outro dia, quando soubemos que o senhor chegaria com o exército de Mayence e que estaria, inimigo e arma, diante de nós, meu pai viu minha dor e me disse: "Vai procurá-lo! Ele soube que o senhor estaria aqui esta noite, e então saí de lá, e eis-me aqui, e lhe trago esta carta, uma longa carta que escreveu para o senhor, na noite passada, e chorava ao escrevê-la! (*entrega a carta a ele, que a abre e mal lhe lança uma olhada*) E então, não vai lê-la?"

ALAIN

Jacqueline, a carta que seu pai me escreveu, La Korigane a levou para mim no acampamento nesta noite enquanto você dormia. A esse respeito não há nada na carta e é a você que ela é dirigida. *(estende a carta a ela)*

JACQUELINE

(lendo) “Ouça o Alain, minha filha bem-amada, e faça por amor a mim tudo o que ele lhe dizer.” O que isso significa?

ALAIN

Isso significa, minha criança, que seu pai não mandou você aqui para você voltar para casa, mas para se afastar.

JACQUELINE

Como?

ALAIN

Todo dia, nesta guerra terrível – que talvez vá se tornar horrível – seu pai, para preservar você dos perigos, se expõe aos maiores perigos. Ele sofre duas vezes ao ver você sofrer. Você deve, minha menina, evitar a mais cruel dessas duas dores: a sua. Você deve deixá-lo.

JACQUELINE

Deixá-lo? Meu pai quer que eu o abandone? Oh! É impossível! O que vai ser de mim? Para onde eu poderia ir? O senhor não pensa em me manter perto do senhor, eu suponho; o senhor se perderia.

ALAIN

E eu não a salvaria. Mas seu pai anteviu tudo. Está em cruzeiro pelas nossas castas um navio inglês, o Albion, cujo capitão, sir Litton, é um velho amigo da família. Eu só teria que levar você até Saint-Nizaire; um barco vai estar à sua espera; Roxane deverá encontrar você lá. Em alguns dias você estará a salvo em um abrigo.

JACQUELINE

E se eu não quiser ir para qualquer abrigo? Como o senhor me pede para abandonar meu pai, de desertar minha causa e fugir do perigo porque o perigo aumenta. Não! Não! Não! Eu amo esse perigo, com suas fadigas, suas emoções, suas febres. A morte talvez surja à minha frente; mas, em primeiro lugar a vida!

ALAIN

Ó jovens cabeças exaltadas, com que direito misturam o romance com que sonham com a história que fazemos? Toma cuidado, menina! Está certa de estar

animada apenas pelo amor a seu pai e pelo devotamento à tua fé? Tem mesmo certeza disso?

JACQUELINE

(perturbada) Mas... sem dúvida.

ALAIN

Sonde seu coração: nenhuma outra razão move você? Nenhum outro sentimento a impulsiona?

JACQUELINE

Nada mais, eu lhe asseguro.

ALAIN

Então, por que sua voz treme? Minha menina, minha menina! Você precisa consentir em me seguir, deve fazer isso.

JACQUELINE

Não, não! Eu me recuso.

ALAIN

É seu pai que lhe pede, é seu pai que lhe implora.

JACQUELINE

Impossível!

ALAIN

Então, é seu pai que o ordena. E eu devo executar suas ordens. Senhorita de Sauvières, você está prisioneira de guerra e não vai sair daqui senão para ir onde eu permitir. *(caminha até a porta e a fecha)*

JACQUELINE

Oh! Caí numa armadilha!

ALAIN

Que seja uma armadilha; mas uma armadilha singular, em cujo fundo está sua salvação. Está amanhecendo. Vou dar as ordens para a partida. Volto num minuto, criança amotinada! *(sai, fechando a porta a chave)*

Cena 11

(*Jacqueline, depois Cadio*)

JACQUELINE

(*sozinha, rodando pela sala*) Prisioneira! Mas é verdade mesmo: prisioneira. E vai me levar à força. O que é que vão pensar lá? Quero sair daqui, e vou sair! (*está diante da porta da torrinha*) Não, não é aqui a saída. (*Cadio aparece*) Cadio! Como você entrou aqui, Cadio?

CADIO

senhorinha, m... m...

JACQUELINE

Pouco importa, você está aí, Cadio, precisa me ajudar. Cadio, querem me prender aqui, à força. Compreende? Prisioneira. E quero ir embora, ir embora, está ouvindo, ir embora!

CADIO

Ir embora, não teria coisa melhor. Mas como?

JACQUELINE

Não sei, vamos procurar. Procura você também, meu bom Cadio, eu lhe suplico.

CADIO

Essa porta fechada é por onde você veio?

JACQUELINE

Fechada, e a parede é tão espessa quanto a muralha.

CADIO

A torrinha?

JACQUELINE

Sem porta, e a janela tem grade.

CADIO

O problema não é a grade, é a altura de três metros. (*indo para o recuo da direita*) E por aqui?

JACQUELINE

Os escombros? Um precipício! Impossível!

CADIO

(observando o terreno) Não! Estou acostumado com os rochedos, não tenho medo das pedras. E lá embaixo, tá vendo, lá do outro lado tá a cabana e a floresta onde deixei nossos cavalos.

JACQUELINE

E você acha que podemos chegar lá?

CADIO

Eu consigo. A senhorita tem vertigem?

JACQUELINE

Vou ter não, me dê a mão. *(ela recua)* Não, é muito assustador.

CADIO

A senhorita não conseguiria caminhar por ali, não é?

JACQUELINE

Não.

CADIO

Então, feche os olhos.

JACQUELINE

O que vai fazer?

CADIO

Vou carregar a senhorinha.

JACQUELINE

Vai me carregar... por ali?

CADIO

Por Deus! Não quer? *(sem responder, Jacqueline passa os braços pelo pescoço de Cadio)* Feche os olhos. *(ele desaparece, carregando-a)*

Cena 12

(Alain, La Korigane, Motus)

ALAIN

Já está tudo pronto... Então... onde ela está? (*corre para a torrinha*) Ninguém!
Nem mesmo Cadio!

LA KORIGANE

(*correndo para a amurada*) Vejam, lá, Cadio tá carregando ela.

MOTUS

Oh! Esperem para ver! (*recuando*) O saco de pólvora! (*armando a carabina*) Meu capitão, garanto que só vou acertar no moleque.

ALAIN

Não! Vamos dar a volta por fora.

LA KORIGANE

(*reclinada sobre a amurada*) Tarde demais!

ALAIN

Infeliz! Você não vai ficar com ela! (*desce pelos escombros com Motus*)

LA KORIGANE

Eu sigo vocês! (*desaparece atrás dele*)

Ato II

Quadro 3

(Um aglomerado de vimieiros. Corredor irregular, fechado em dois lados por um regato e cercado por uma elevação de terreno que oculta a paisagem. No primeiro plano da esquerda, uma cabana de pescador com uma varanda externa, sustentada por dois grossos pilares. À direita, no primeiro plano, cruz de pedra roliça, fincada em lajes gastas pelo tempo. Três ou quatro caminhos saem para direções diferentes em diversos planos do montículo.)

Cena 1

(Cadio, sozinho, aos pés da cruz, terminando de tocar a gaita. Dia nascendo)

CADIO

Toquei bastante suave pra não acordar a senhorinha. Mas acredito que era com ela que minha gaita estava falando. Oh! às vezes parece que ela toca sozinha! Nos momentos em que ouço em mim um não sei quê lá. Um não sei quê?... talvez seja você mesmo, meu grande Deus do céu! O senhor fala ao último dos homens, àquele que os outros homens não olham mais; o senhor não tem orgulho! *(olhando para a cabana)* a senhorinha também não é orgulhosa não! Ela é boa com o mundo pobre; ela aguenta, veja, as fadigas e as dores do mundo pobre; se bem que o mundo pobre também tem, vez em quando, o consolo de lamentar por ela. *(levanta-se)* Espero que ela tenha dormido um pouco. Era bem tarde da noite quando ela foi se refugiar aí com seu pai! E ela estava tão cansada! Felizmente, tudo estava muito tranquilo; as folhas, os juncos, o regato. Sim, mas olha aí o dia nascendo e o ruído da carniceira vai recomeçar! Onde se pode achar um canto da terra que não se possa ouvir jamais esses malditos tiros de fuzil? Ontem, aqueles que estão com o conde, os royalistas, foram terrivelmente vencidos e massacrados; hoje se trata de tentar salvar o que sobrou. Tou ouvindo lá pra cima, na planície, o tropel dos cavalos. São os chefes que tão vindo aqui encontrar o conde. Saint-Gildas. A Grande Condessa, aquela que comanda os outros e até ele mesmo. Miséria! Daqui a uma hora tudo vai ser fogo e sangue nesses campos. *(desaparece atrás da cabana, ao longo do regato)*

Cena 2

(Saint-Gildas entra por um caminho do fundo, no momento em que Madame Du Rozeray desce pela trilha da direita com De Lusson)

MADAME DU ROZERAY

O que é que eu lhe dizia, senhor De Lusson? Aí vem Saint-Gildas!

DE LUSSON

Não se esqueça, senhora condessa, que o conselho dos chefes...

MADAME DU ROZERAY

Só preciso dizer a ele uma palavrinha. *(De Lusson se inclina e sai)*

SAINT-GILDAS

(notando Madame du Rozeray, surpreso) Você tão cedo, Aurélie.

MADAME DU ROZERAY

Estou bem, e o senhor?

SAINT-GILDAS

Eu precisava me entender com o conde, e vim...

MADAME DU ROZERAY

Sim, falar com o pai e contemplar a filha. Pelo amor de Deus! Depois do horrendo desastre de ontem, tinha que ser mesmo você, meu efervescente amigo, para sonhar em ainda misturar o amor com a guerra!

SAINT-GILDAS

Oh! Oh! Minha imperiosa amiga! Você me faria então a graça de se mostrar ciumenta?

MADAME DU ROZERAY

Ciumenta? Isso seria natural para a menina que dormita sob esse teto de palha! Tenho a alma muito orgulhosa e bastante ativa, como o amigo deve saber, para admitir esse tímido e modesto sentimento, o ciúme. No senhor, aliás, ele está em ação todo o tempo. Não, eu não me ocupo das infidelidades do amante, mas lamento as fraquezas do capitão.

SAINT-GILDAS

Quem é que já me viu fraquejar na batalha?

MADAME DU ROZERAY

Não lhe digo nada! Mas o senhor ontem fraquejou na derrota. O senhor não costuma se irritar por reunir sob seu comando minha gente e a sua: os meus são sobretudo camponeses, os seus parecem um pouco bandidos... Por que, então, na fuga e na dispersão dessa noite, o senhor separou sua tropa da minha?

SAINT-GILDAS

Para me cobrir e proteger o destacamento, tão reduzido, do conde.

MADAME DU ROZERAY

Não! Para escoltar até aqui uma fugitiva bonitinha assustada. Pois bem, Saint-Gildas, comprometido nessa coisa com homens e mulheres, sua fama é de vitorioso. Oh! Presta atenção nisso! Esses amores inocentes são os mais perigosos, meu caro!

SAINT-GILDAS

Perigosos... para quem?

MADAME DU ROZERAY

Para o ingênuo que arrisca um pouco de sua honra, sem dúvida, mas também para o inconstante que arrisca muito de sua liberdade. Se o senhor chegasse a seduzi-la, bem seria capaz de a esposar.

SAINT-GILDAS

Não acredito! Mas não diga tantas gracinhas, sempre existe um modo de me tentarem.

MADAME DU ROZERAY

E qual seria?

SAINT-GILDAS

Desafiando-me.

MADAME DU ROZERAY

Oh! Já estamos de acordo em que não sou ciumenta! Vejamos, Saint-Gildas! O solo brilha debaixo de nossos pés; vencidos ontem, talvez sejamos esmagados em outra ocasião; só devemos pensar e falar enquanto soldados. Ainda tenho na encruzilhada do Grande Carvalho quatrocentos homens, com meus valerosos destacamentos de Place-Nette e Coeur-de-Roi. Ao senhor mal lhe restam ao redor deste matagal trezentos dos seus patifes, com seus miseráveis Mâcheballe e Tirefeuille. Eu lhe exijo e o senhor tem de se juntar a nós antes de uma hora.

SAINT-GILDAS

Deixando para trás e sacrificando os cento e vinte pobres diabos do conde?

MADAME DU ROZERAY

O senhor prefere se perder com eles ou salvar o exército comigo? Escolha. (*aparecem ao fundo os chefes, gentilshommes e camponeses*)

SAINT-GILDAS

Aí estão os chefes; o conselho vai decidir.

MADAME DU ROZERAY

Não ficarei para o conselho. Deixo-lhe o destacamento de Coeur-de-Roi. Mas se lembre de minha última palavra: o senhor deverá se juntar a mim em uma hora, ou terá renunciado para sempre, não somente às nossas tropas, mas também às nossas fortunas e às nossas existências. Até logo, ou adeus.

SAINT-GILDAS

Sou seu humilde servidor, senhora condessa. *(ele a acompanha por alguns passos. Ela sai pela direita)*

Cena 3

(Os chefes vendeanos, em número de doze ou quinze, entram rapidamente uns após os outros, e se posicionam sobre as lajes ao redor da cruz de pedra. Entre eles, Mâcheballe, Tirefeuille, Coeur-de-Roi, Laribalière, De Lusson e o conde, que sai da cabana de pescador.)

DE LUSSON

(indo ao encontro do conde) Meu caro conde...

CONDE

(colocando um dedo sobre os lábios) Scht, meu amigo! Minha filha e minha irmã, quebradas de cansaço, ainda estão dormindo; não vamos despertá-las. *(coloca-se na extremidade esquerda do semicírculo, De Lusson perto dele)*

SAINT-GILDAS

(no centro, ao pé da cruz, no alto dos degraus) Os minutos valem vidas inteiras. Deliberemos rapidamente.

CONDE

(com um olhar para a cabana) E sem fazermos barulho, não é, senhores?

SAINT-GILDAS

Onde os azuis estão parados nesta noite?

MÂCHEBALLE

Em Fontevrault.

COEUR-DE-ROI

(o primeiro na extremidade direita do semicírculo) Estamos três léguas à frente.

DE LUSSON

Nem todos os destacamentos!

CONDE

O meu, mais posto à prova, está uma légua atrás.

SAINT-GILDAS

Eis o plano de retirada que proponho: todos os batalhões dispersos tomam como objetivo a floresta do Gavre. Ali nos juntaremos esta noite. De lá chegaremos à baixa Bretanha e ali nos reestruturaremos. Aprovado? *(todos levantam a mão)* Todos de acordo.

LARIBALIÈRE

Outra questão: A gente se concentra ou se divide?

COEUR-DE-ROI

Oh! Concentração! Temos que nos reunir à tropa mais forte, à tropa da Grande Condessa.

DE LUSSON

Isso vai ser expor seriamente os destacamentos enfraquecidos ou atrasados.

CONDE

Pensem apenas na salvação de todos. Se os meus forem surpreendidos em sua marcha isolada, estou pronto a morrer com eles.

SAINT-GILDAS

Há um meio termo: formar três centros, Souligne pela direita, a Grande Condessa no centro e eu pela esquerda, aqui.

LARIBALIÈRE

É bastante perigoso.

COEUR-DE-ROI

(junto com dois ou três outros) Oh! Sim! Sim!

MÂCHEBALLE / TIREFEUILLE

(e os outros) Eh! Não! Não!

SAINT-GILDAS

(impondo silêncio com um gesto) Levante a mão quem estiver de acordo com minha proposta. *(oito mãos se erguem. O conde se abstém)* Minha proposta foi aceita. Cada chefe de centro terá todo poder sobre os grupos vizinhos. E agora, amigos, coragem e boa sorte!

CONDE

(erguendo seu chapéu) E os cuidados de Deus!

TODOS

(exceto Gildas) Os cuidados de Deus! *(todos se apertam as mãos e vão saindo, distanciando-se por trilhas diferentes)*

Cena 4

(Conde, Saint-Gildas, De Lusson, depois Cadio e La Korigane)

CONDE

Senhor marquês, dê à sua gente a ordem de se colocar em marcha. Eu vou a cavalo reencontrar e guiar minha tropa e trataremos, senão de juntar-me ao senhor, pelo menos segui-lo à distância. Não demore mais um minuto sequer. *(Surge Cadio entre os pilares. Pouco depois, La Korigane sai da cabana)*

SAINT-GILDAS

Perdoe-me, senhor conde, posso e vou esperar uma hora. Ah! Não queira discutir, eu sou o chefe.

CONDE

Aceito essa ordem, general. Com uma condição, entretanto. Se daqui a uma hora, o senhor ouvir uma fuzilaria na direção de Saint Christophe, é que terei sido surpreendido e atacado pelos azuis; então não perca tempo e se ponha rapidamente em marcha.

SAINT-GILDAS

Pois que seja.

DE LUSSON

Meu caro amigo, meus homens estão menos expostos e mais próximos. Permita-me ir com os seus em seu lugar

CONDE

Não! Já perdi mais da metade deles; mais do que regressar sem os outros para suas mulheres e seus filhos, prefiro ficar lá com eles.

SAINT-GILDAS

Oh! O senhor vai voltar! O senhor vai voltar!

CONDE

Deus sabe que duvido disso. Sim, talvez seja uma fraqueza mas, enquanto o sol nasce ao nosso redor, acredito sentir descer sobre minha vida a sombra e a melancolia da noite.

SAINT-GILDAS

Essa agora! Eu estou, ao contrário, cheio de esperança e de fé.

CONDE

É porque o senhor sente que vai sobreviver. Tanto melhor! Pois preciso lhe recomendar, ao senhor e a ele (*mostrando De Lusson*), aquilo que me é cem vezes mais caro do que a vida... (*notando La Korigane*) Meu Deus! La Korigane, minha filha já despertou?

LA KORIGANE

Não, senhor, ainda não.

CONDE

(*ao mesmo tempo contente e triste*) Ah! Melhor assim! Acho que é melhor que não lhe diga adeus. Sim, sim, vai ser melhor assim. (*para De Lusson*) O senhor sabe, meu amigo, que ela tem, com minha irmã, um refúgio pronto nesta fazenda.

DE LUSSON

Sim, Cadio é responsável pelo refúgio, a estrada de Donges está livre e o próprio meeiro vai procurar a senhorita de Sauvières.

CONDE

Obrigado! Senhor marquês, eu a confio à sua amizade.

SAINT-GILDAS

Mais que à minha amizade! Ah! Senhor, ainda não disse a ela, posso dizê-lo ao senhor: eu a adoro!

CADIO

(*à parte*) Ah!

CONDE

(solenemente) Então, se o senhor o diz, vai dizê-lo a ela... por mim?

SAINT-GILDAS

Eu o juro.

CONDE

Vai ficar bem. Todos vocês, meus amigos, protejam-na. *(para Cadio, que se aproxima, emocionado)* Você também, Cadio.

CADIO

Eu?

CONDE

Mas sim! Você sim! Um homem honesto! Vamos.

DE LUSSON

Eu quero acompanhá-los numa parte do caminho.

SAINT-GILDAS

E eu vou segurar seu estribo.

CONDE

La Korigane... *(beija-a na testa)* Diga a ela que pegue esse beijo na sua testa. *(saem)*

Cena 5

(Cadio, apoiado a um pilar; La Korigane, depois Saint-Gildas)

LA KORIGANE

Ah! O pai se vai, tá indo pra morrer talvez! E aquele Saint-Gildas vai voltar!

CADIO

Eh! Ele jurou!

LA KORIGANE

e mais: jurou seu amor por ela!

CADIO

Mas nós vamos proteger a senhorinha, pois não?

LA KORIGANE

Ah! Meu pobre Cadio, o que é que você ainda pode fazer?

CADIO

É verdade, não posso nada, eu não sou nada! E gosto muito disso. Mas desde que pensei em morrer...

LA KORIGANE

Isso não basta!

CADIO

Oh! Por Deus! Se for preciso matar!...

SAINT-GILDAS

(voltando) Cadio, vai ver se o meeiro está na fazenda e venha nos avisar.

CADIO

Pela senhorinha? Sim, sim, claro! *(sai pela esquerda)*

Cena 6

(Saint-Gildas, La Korigane)

SAINT-GILDAS

A senhorita de Sauvières ainda não despertou?

LA KORIGANE

Acho que não.

SAINT-GILDAS

Pois bem, Lorigane, entre para ver e, se ela já se levantou, peça que venha me ver.

LA KORIGANE

Vim aqui fora pro senhor? Não.

SAINT-GILDAS

(segurando-a pelo braço) O que disse?

LA KORIGANE

O que tá querendo com ela?

SAINT-GILDAS

(colocando uma mão no ombro dela) Como você me desafia!

LA KORIGANE

(trêmula, e tentando escapar ao olhar dele) O senhor não me olhe assim desse jeito.

SAINT-GILDAS

Por que não?

LA KORIGANE

Me solte.

SAINT-GILDAS

Você tem alguma coisa contra mim, Korigane?

LA KORIGANE

Sim.

SAINT-GILDAS

Ah ! sim, e o que é?

LA KORIGANE

Não sei.

SAINT-GILDAS

Você tem cara de que me odeia.

LA KORIGANE

Por que que o senhor tá sempre rindo?

SAINT-GILDAS

De verdade, você sentiria ódio de mim?

LA KORIGANE

Sim.

SAINT-GILDAS

(segurando-a, e olhando para ela sempre fascinado) Ora veja! Mocinhas bonitas sempre me disseram que me amavam: aqui está uma que de odeia. Que pena!

Cena 7

(Saint-Gildas, La Korigane, Roxane, depois Jacqueline, saindo da cabana)

ROXANE

Meu irmão? Onde ele está? Ah! Bom dia, marquês.

JACQUELINE

O senhor não viu meu pai, senhor?

SAINT-GILDAS

A pequena tropa dele acabou de chegar; ele foi colocar seus homens na estrada. Vai encontrar vocês na granja de Donges.

JACQUELINE

É verdade? Verdade mesmo? Não está me enganando? Ah! Esse sono que não consegui dominar! Por que meu pai foi sem vocês?

ROXANE

Ora, ele não deixaria de nos abandonar sozinhas neste deserto, nessa cabana abominável! Não duvido de que, alguma noite, ainda vamos dormir ao relento. Ah! Esta guerra! Esta guerra cada vez mais... incômoda!

SAINT-GILDAS

Ora, ora, vamos! Coragem! Ânimo!

ROXANE

Coragem? Parece que não me falta! Quando foi que me ouviu me lamentar?

SAINT-GILDAS

Oh! Jamais! Sua paciência é admirável!

ROXANE

Sim, mas minha paciência não supre o que nos falta. Veja como somos feitos! Espero que pelo menos hoje possamos ter um veículo com rodas.

JACQUELINE

Uma carruagem! Uma carroça! Nossos pobres feridos precisam dela mais do que nós.

SAINT-GILDAS

Vai ser feito todo o possível, e se as senhoras quiserem preparar sua bagagem...

ROXANE

Já vou fazer isso, pelo pouco que nos restou!... *(Saint-Gildas lhe dá a mão até à cabana)* O senhor sempre galante, marquês!

SAINT-GILDAS

(beijando-lhe a mão) Com a senhora é sempre muito fácil!

Cena 8

(Saint-Gildas, Jacqueline, La Korigane)

SAINT-GILDAS

(para Jacqueline, que quer seguir Roxane) Continue aqui, senhorita de Sauvières, preciso lhe falar imediatamente

JACQUELINE

Agora?

SAINT-GILDAS

Agora. *(para La Korigane)* Deixe-nos aqui, Korigane; entre.

LA KORIGANE

Não... não! Tenho de ficar aqui.

SAINT-GILDAS

Ah! Eu lhe disse para entrar!

LA KORIGANE

Senhorita! Tá precisando de alguma coisa?

JACQUELINE

Por que está querendo afastá-la daqui, senhor?

SAINT-GILDAS

Pouco me importa, ela pode ficar! *(La Korigane se senta, inquieta e palpitante, atrás de um dos pilares da cabana)*

JACQUELINE

O que o senhor tem para me dizer? Meu pai ainda quer me separar dele? Ah! Percebo claramente que ele está desesperado!

SAINT-GILDAS

Seu pai foi para onde o dever o chama. Mas, ao partir, ele a confiou a mim.

JACQUELINE

Ele me confiou ao senhor?

SAINT-GILDAS

Sim, e eu disse a ele o que agora quero também lhe dizer, o que a senhorita já deve ter percebido mas que deve saber agora: eu a amo.

JACQUELINE

Ah! Mas em que hora e em que lugar me fala dessa maneira? Não sei qual instinto me diz que meu pai está em perigo; nós mesmos estamos rodeados por toda parte pelo barulho dos confrontos e do choque das armas; e o solo sobre o qual caminhamos ainda treme com a batalha.

SAINT-GILDAS

Sem essa! O que é preciso, o que me agrada, é que eu amo! Acredito que o delírio amoroso combina com o ardor guerreiro! Essas duas febres exaltam uma à outra! O cheiro da pólvora que ainda está em minhas roupas e nos meus cabelos é como um perfume que embriaga meu coração. Eh! É porque se vai combater a todo momento que é preciso se apressar no amor! É quando se vai morrer que se deve ter pressa de viver!

LA KORIGANE

(à parte) Vai lá entender esse diabo!

JACQUELINE

Ah! O senhor sabe o que está fazendo neste momento? E quer me punir? Os terrores e os perigos de que o senhor se gaba, eu mesma os desejei, e até mesmo submeti meu pai a eles. Mas, agora, estremeço por ele, vi muito sofrimento e, em todas essas jornadas sangrentas, na jornada de ontem sobretudo, eu sofri muito eu mesma. Ah! Não queria mais ouvir esses gritos e essas imprecações! Não quero ver mais esses horrores! Esse sangue, esses ferimentos! Vou acabar ficando louca!

SAINT-GILDAS

Ah! É muito tarde! Nós nos atiramos nesta tempestade, é preciso agora que ela nos leve ou que nos esmague. Comigo, ela a tirará daqui. Mas, para isso, é preciso que acredite em mim, Jacqueline! Jacqueline, você deve me amar, me amar como eu a amo!

LA KORIGANE

(à parte, com espanto) Ah! Ela vai acabar amando esse sujeito! Ela vai!

JACQUELINE

Senhor marquês de Gael, o senhor é, para nossa causa, eu bem sei, um combatente valoroso e inestimável; sua energia, sua tenacidade e sua chama são admiráveis. Mas dessas forças e dessas riquezas também sei que o senhor fez um

uso muitas vezes impiedoso e funesto, e esses dons maravilhosos, que apenas deveriam me atrair, eu lhe asseguro que o mais frequentemente me espantam.

SAINT-GILDAS

E eu, é por essa castidade tímida, por esse orgulho trêmulo que eu a adoro. Ah! Se possuo todas as paixões, como está reprovando em mim, a senhorita delas faria todas as virtudes. Fique comigo, marche comigo, isso é tudo. O destino nos atirou ao chão num momento inesperado, no meio do mais terrível e mais esplêndido furacão, e tudo o que na França merece ser chamado de alma é levado por esse fluido no meio das tempestades; ao mesmo tempo em que a angústia e o espanto acabam com a glória e a felicidade. Jacqueline! Jacqueline! Em vez de se arrepender do entusiasmo que a atirou na batalha, transfira-o para o amor. Enfrente essa guerra, a mais inebriante de todas: o amor é o triunfo supremo. As outras vitórias humanas podem acima de tudo conquistar o mundo; o amor conquista o céu.

JACQUELINE

Saint-Gildas! Menos, por favor!

LA KORIGANE

(em desespero) Ah! Ela tá mesmo perdida! Como sair dessa?

JACQUELINE

Saint-Gildas, não sou suficientemente forte para essas provas. Poupe-me. Tenho medo.

SAINT-GILDAS

Medo por quê? Medo de meu passado infeliz e miserável? A senhorita fala de minha vida, mas a senhorita conhece minha alma? Ela lhe parece suja, não é, indomada, perdida? Mas por que perdida? É que procuro, através do justo e do injusto, através do bem e do mal, eu busco meu sonho! Ah! A senhorita gostaria que eu o tivesse encontrado?

JACQUELINE

(perturbada) Saint-Gildas!

(ruído de fuzilaria ao longe)

LA KORIGANE

(colocando-se entre os dois, com um grito, para Jacqueline) Ah! Essa fuzilada! Tá ouvindo? Tão atacando seu pai!

JACQUELINE

(para Saint-Gildas) É verdade?

SAINT-GILDAS

É verdade.

JACQUELINE

Meu pai! Oh! Ele está perdido!

SAINT-GILDAS

Talvez!... talvez cheguemos a tempo para socorrê-lo.

JACQUELINE

Saint-Gildas! Salve-o! salve meu pai!

SAINT-GILDAS

É uma ordem?

JACQUELINE

Salve meu pai! Estou em suas mãos!

SAINT-GILDAS

Foi você que disse.

LA KORIGANE

(*à parte*) O que foi que eu disse?

SAINT-GILDAS

Vou salvá-lo, ou morrerei com ele.

Cena 9

(*Saint-Gildas, Jacqueline, La Korigane, Cadio*)

CADIO

Senhorinha, chegou aí um homem para ver a senhorinha da parte de seu pai.

SAINT-GILDAS

Melhor sair! Vá!

JACQUELINE

Sair? Mas... meu pai!

SAINT-GILDAS

Vá, ou eu fico.

JACQUELINE

Nós vamos! Nós vamos!

LA KORIGANE

Vem atrás de nós, Cadio.

JACQUELINE

Não, Cadio, fica, fica! E só vá me encontrar com notícias de meu pai.

CADIO

Eu fico.

SAINT-GILDAS

E eu vou sustentar minha palavra! *(caminha para o fundo. Jacqueline e La Korigane saem pela esquerda)*

Cena 10

(Cadio, sozinho)

CADIO

Fico aqui! O que me resta fazer? Sempre estou com medo! É mais forte que eu! Não consigo vencer esse medo! *(gritos do lado de fora; fuzilaria ao longe)* A vida! A vida! Escutem! Ela não é nada alegre! E a morte, e o que vi dela, não fizeram melhor a minha vida. A mesma merda! Tenho medo dela. Não sei porque tanto temos, mas tenho medo dela. *(olhando para o fundo)* Ah! Os briguentos, aquele estripador do Mâcheballe na frente! *(desaparece entre as árvores)*

Cena 11

(Cadio, uma vintena de vendeanos, Mâcheballe e Tirefeuille à frente, depois Laribalière)

MÂCHEBALLE

Por aqui, rapazes! Temos um bom abrigo.

TIREFEUILLE

Pra gente ser pego como uma raposa? Não!

OS OUTROS

Não! Não!

MÂCHEBALLE

Mil diabos! Recusar abrigo nessa hora?

TIREFEUILLE

(atirando-se ao chão) A gente não aguenta mais! Vou cair fora!

MÂCHEBALLE

Vamos esperar aqui o Saint-Gildas.

LARIBIÈRE

(acorrendo) Eu vi o cara tombando. Matado ou preso. Se batia como um diabo!

MÂCHEBALLE

Não é verdade.

TODOS

Não! Não! Agora que tamos ferrados!

TIREFEUILLE

Olha aí, um prisioneiro! *(cinco ou seis outros vendeanos trazem Alain amarrado por cordas)*

VOZES DIVERSAS

Tragam ele! Por aqui, por aqui! Chuta o cara!

CADIO

(atrás da cruz, à parte) O capitão Alain, tio da senhorita!

TIREFEUILLE

Vamos vingar nele o Saint-Gildas.

TODOS

Sim! Sim! Mata ele!

MÂCHEBALLE

Eh! Não! É um oficial! Ele que jure voltar lá pra companhia dele, a gente solta!
(ruído de umas carga de tiros a alguma distância)

OS OUTROS

Sim, sim, é isso aí, solta o cara!

MÂ CHEBALLE

(para Alain) Tá ouvindo o que estão falando, seu azul encardido? Vamos, jure.

ALAIN

(calmo) Estão de gracinha comigo, meus amigos. Jamais.

MÂCHEBALLE

Agora o senhor vai morrer.

LARIBALIÈRE

(apontando o primeiro pilar) Prende ele ali. *(ele é preso ao pilar)*

MÂCHEBALLE

Salva tua pele. Solta a língua.

ALAIN

Não.

MÂCHEBALLE

A gente vai fazer o senhor sofrer um pouco.

ALAIN

(ouvindo outra carga, mais próxima) Não vão ter tempo para isso.

LARIBALIÈRE

Os azuis!

TODOS

Alegremo-nos!

MÂCHEBALLE

Eh! Estão longe ainda. Jure ou vai morrer.

ALAIN

Estão aí bem perto.

VENDEANOS

Salve-se quem puder! *(escapam todos, dois ou três deixando caírem seus fuzis)*

MÂCHEBALLE

Não vai mesmo jurar, não?

ALAIN

Não!

MÂCHEBALLE

(armando sua pistola) Pois bem, então, vou ter tempo de quebrar sua cabeça. (ele se prepara; Cadio pega um fuzil, lança-se sobre Mâcheballe e lhe enfia a baioneta entre as espáduas; Mâcheballe cai emitindo um grito rouco) Ah!

CADIO

(lança um grito de horror) Ah! Eu matei! Eu matei!

ALAIN

Depressa, amigo! Me ajude rápido!

CADIO

Eu matei! Matei um homem!

ALAIN

Cadio!

CADIO

(recuando, espantado) O que acontece? O que quer de mim? O que está me dizendo?

ALAIN

Venha me ajudar, Cadio!

CADIO

(tentando ajudá-lo) Ah! Sim!

ALAIN

Suas mãos estão tremendo!

CADIO

Veja, veja só o que fiz para o senhor!

ALAIN

Você sacrificou um homem honesto no lugar de um bandido, você venceu o medo para pagar a dívida da amizade. Você me salvou a vida! *(suas mãos são desamarradas) Me abrace, meu caro Cadio! (pegando sua mão) Meu amigo!*

CADIO

Me chama de amigo? A melhor coisa do mundo você me chamar assim! Seu amigo!

Cena 12

(Cadio, Motus, depois o conde)

MOTUS

Meu capitão! Ah! Está aí! Vivo! Bondade do Ser Supremo! Mas temos uma infelicidade, meu capitão!

ALAIN

O que se passa?

MOTUS

Olhe!

ALAIN

Meu irmão! *(Cavaleiros republicanos trazem o conde moribundo. Alain e Cadio acorrem, pegam-no e o levam para as lajes ao pé da cruz. Motus e os outros se distanciam respeitosamente)*

CONDE

É o meu fim! Tanto melhor se for o fim desta guerra civil!

ALAIN

Meu irmão!

CONDE

Você! Alain!

ALAIN

Não me expulse!

CONDE

Querido Alain!... você cumpriu seu dever! Eu acreditei estar cumprindo o meu. Pediam o meu sangue, eu o dei. Onde está minha filha?

CADIO

Está em segurança, bem escondida.

CONDE

Obrigado, Cadio.

CADIO

O senhor me agradece: eu, a causa disso...

CONDE

Aquela roca, sim... Também você acreditou estar fazendo o certo. Alain, ouça. Minha filha... Saint-Gildas... tenho medo... Não sei mais... tudo vai se apagando... Sua mão, meu irmão... Morro invocando o nome de nossa mãe comum: Viva a pátria! (*expira*)

ALAIN

Meu pobre irmão! Adeus! (*beija a testa do morto; para Cadio*) Vai ver a filha dele. Esconda dela esta morte, e faça o que ele lhe disse: cuide dela.

CADIO

(*olhando ainda o cadáver de Mâcheballe*) Sim, sim, agora posso protegê-la.

Quadro 4

(Uma praça fronteira de uma granja. À esquerda, no primeiro plano, um barracão; a porta-cocheira abre para o pátio da granja. As construções estão ao fundo, de frente. À direita, no fundo, a beira do rio Loire, atrás de três ou quatro grandes árvores. No primeiro plano, do mesmo lado, moitas de flores; é primavera.)

Cena 1

(camponeses, camponesas, depois o tio Corny, Rebec, Javotte, La Korigane.)

CAMPONESES

(correndo, assustados) O Delegado! Tá aí, tá chegando aí!

TIO CORNY

(entrando desolado) O Delegado, sim! É mesmo o Delegado! Ele veio para essa terrível conversa.

REBEC

(saindo da granja, com espanto) Tio Corny! Tio Corny! O senhor está perdido!

TIO CORNY

E o senhor, então?

REBEC

É na sua casa que estão os brigalhões de Sauvières!

TIO CORNY

Oh! O senhor comprou a granja, é na sua casa que estão!

REBEC

Perdidos os dois então.

JAVOTTE

(aproximando-se) Não se tiverem um pouco de cabeça!

LA KORIGANE

As mulher tão bem escondida.

REBEC

Mas você também quer se salvar, não é não?

LA KORIGANE

Do contrário; eu mesma mandei procurar Cadio: vai ser melhor a gente despistar as suspeita!

REBEC

Ah! Sim, vai ser melhor mesmo! Essa é a recompensa da hospitalidade que tão bem me deram.

OUTROS CAMPONESES

(acorrendo) O Delegado! O Delegado!

TIO CORNY

Ah! Não tenho mais uma gota de sangue!

JAVOTTE

(baixo, para La Korigane) De verdade, estou gelada de medo, Korigane.

LA KORIGANE

Mas nem parece que tamo se borrando de medo.

Cena 2

(Camponeses, camponesas, tio Corny, Rebec, Javotte, La Korigane, o Delegado da Convenção, um Comissário do exército, precedido por doze ou quinze cavaleiros que se postam imóveis no fundo. A multidão, perturbada e silenciosa, recua diante dessa escolta.)

DELEGADO

Por que estão fugindo, cidadãos? Por que estão tremendo? A missão que cumpro aqui foi designada, não para amedrontar vocês, mas para os tranquilizar. A odiosa guerra civil, que tão cruelmente devasta esta terra, a ameaça e ainda a agita. Acabei de extingui-la. Vim aqui, triste mas inflexível, e penetrado de horror por essa guerra impiedosa, procurar em nome da lei aqueles que poderiam reanimá-la. E minha chegada não deve lhes causar mais temor do que se, num incêndio que ainda fumeja, vocês vissem um homem qualquer se aproximar e calcar o pé sobre os últimos tições em chamas.

TIO CORNY

Estamos aqui, cidadão delegado, nós oficiais municipais, bastante ansiosos em ajudá-lo.

REBEC

(com uma voz estrangulada) Bastante ansiosos.

DELEGADO

Conto com isso. *(Sob ordem do Comissário, trazem uma mesa e cadeiras)* Não temos que nos preocupar com os habitantes antigos, mas vocês terão de nos informar sobre os novos.

REBEC

Os novos? Tem gente nova entre nós?

DELEGADO

Tem você, em primeiro lugar, cidadão...

REBEC

Licurgo.

COMISSÁRIO

(consultando suas anotações) Jean-Louis Rebec.

REBEC

Conhecido como Licurgo.

DELEGADO

Você comprou esta granja, que tinha sido tornada propriedade nacional, e as pessoas daqui te nomearam oficial municipal porque você é ativo e decidido. Poucos meses atrás, você era um estranho nesta terra.

REBEC

Estranho, não, oh! Não! Eu tinha aqui uma tia. Aliás, sou mais conhecido ali pro lado oeste, comerciava muito por lá. Comércio de gado, comércio de cavalos...

COMISSÁRIO

(consultando suas notas) Em Puy-la-Guerche, não é?

REBEC

Em Puy-la-Guerche, sim. Eu até fui adjunto lá em Puy-la-Guerche. veja o senhor...

DELEGADO

Antes disso você não serviu na família de Sauvières?

REBEC

Oh! Na minha extrema infância!

DELEGADO

E, depois que veio para cá, não teve nenhum contato com aquela família?

REBEC

E com quem seria? O pai foi morto. A filha e a irmã foram presas, e acredito que foram julgadas.³¹

DELEGADO

Ah! Você acredita?

REBEC

Desculpe! Estou me lembrando; elas acompanharam o famoso Saint-Gildas.

LA KORIGANE

(distráida) Foi isso não!

DELEGADO

Essa mocinha fala a verdade: elas não acompanharam Saint-Gildas; elas estão em algum lugar nas margens do rio Loire, vagando por lá ou escondidas.

REBEC

Ah! Mas aqui nunca!

TIO CORNY

Ó gente de boa fé! Então vão nos molestar por conta de gente que não conhecemos de modo algum?

DELEGADO

Vou dizer de novo, a lei só procura e atinge os culpados. Os culpados, nesses tumultos civis, frequentemente foram mulheres, e as da mansão de Sauvières foram das primeiras: elas tiveram nessa insurreição um papel ativo e direto; você deve saber, não é, cidadão Licurgo?

31 A Convenção (denominação dada ao regime político que governava o país, desde 20.09.1792, adotara medidas de exceção, suspendera a Constituição da I República e entregara o governo ao Comitê de Salvação Nacional. Fazem parte dele os partidários mais radicais da Revolução, os jacobinos, que fazem aprovar a Lei dos Suspeitos, em 17 de setembro de 1793, que deveria vigorar por dez meses. Esta lei permitia deter qualquer cidadão, homem ou mulher, que fosse suspeito de conspirar contra a Revolução francesa. O período do Terror (1793-1794) fez vítimas de todas as condições sociais: todo aquele que fosse considerado traidor do ideal revolucionário foi julgado e executado sumariamente. Os mais célebres guilhotinados foram o rei Luís XVI e sua esposa, a rainha Maria Antonieta, ambos em 1793.

REBEC

Por isso mereceram castigos terríveis!

DELEGADO

Elas e seus cúmplices. Mas eu estou sozinho nessa perseguição a elas. Elas vão ser julgadas por outros em Nantes.

REBEC

(com espanto) Em Nantes!³²

COMISSÁRIO

(consultando suas notas, chama) Javotte Malgaigne.

JAVOTTE

Tô aqui, cidadão.

DELEGADO

A senhora está empregada na casa do cidadão Licurgo?

REBEC

(importante) É a governante de minha casa.

COMISSÁRIO

Quem é Cadio?

TIO CORNY

Ninguém; um simples tocador de gaita, que nos faz dançar nos dias de festa.

DELEGADO

Ele está aí?

32 Na Vendéia, os realistas haviam tentado um golpe fracassado contra Nantes. Cerca de oitenta mil homens tentaram romper o cerco em direção à fronteira, mas foram impedidos Le Mans e completamente batidos Savenay. Determinou então a Convenção que a Vendéia fosse assediada, enviando para lá dezesseis acampamentos fortificados, tendo por pontos de apoio as chamadas *Colunas Infernais* – uma dúzia de colunas volantes – que avançaram destruindo a ferro e fogo seus adversários. [Nantes havia de pagar pela insubordinação, e Jean-Baptiste Carrier foi o encarregado disto. A repressão fazia-se com execuções na guilhotina, mas, para Carrier, esta era muito demorada. Enquanto em Lyon (cf. *A Pátria em Perigo*, já citada), Fouché criou o metralhamento em massa, em Nantes Carrier decidiu embarcar de uma vez noventa sacerdotes e, estando a embarcação no meio do rio Loire, era ela posta a pique. Eram as noyades (afundamentos, cf. Cadio, romance), pelo seu criador descritas como “execução vertical do degredo”.

LA KORIGANE

Vai chegar, já foram atrás dele.

TIO CORNY

Oh! É um inocente que vai e vem daqui pra ali sem saber de muita coisa.

REBEC

É um bom patriota, cidadão delegado. Foi ele que matou Mâcheballe, aquele temível chefe dos brigalhões.

DELEGADO

Alguém viu isso?

REBEC

Mas...

LA KORIGANE

Só o oficial azul que ele salvou, o capitão Alain.

DELEGADO

Alain Kerjean? Toma cuidado! é o chefe do departamento que nos escolta. Mas você, tão resolvida na língua, quem é você?

LA KORIGANE

La Korigane.

DELEGADO

“A bruxinha”. É um apelido do interior da Bretanha, não é?

LA KORIGANE

Sim, que significa duende. Passa de mãe pra filha na minha família, porque nós é todas sem medo, baixinhas e boas contadora de história.

DELEGADO

É o que está me parecendo. O que você faz aqui?

LA KORIGANE

Ganho minha vida, ora! Cuido das cabra, e isso nem sempre é agradável. Esse é um mundo bem maluco, viu!

DELEGADO

Você citou o nome do capitão Alain. Conhece o capitão?

LA KORIGANE

Um pouco, sim, acredito, por causa de Cadio, que é da minha terra.

DELEGADO

Onde está Rose-Anne? Ninguém responde?

REBEC

Ela está trabalhando no campo, acho.

Cena 3

(Camponeses, camponesas, tio Corny, Rebec, Javotte, La Korigane, Delegado, Comissário, Motus; e Jacqueline e Roxane vestidas de camponesas, trazidas por soldados)

DELEGADO

O que é aquilo ali?

MOTUS

Cidadão delegado, são dois indivíduos que pareciam estar se escondendo nos caniços aí.

ROXANE

A gente não tava se escondendo não. *(forçando um pouco no tipo camponesa)*
A gente tava tirando um cochilo, só.

DELEGADO

Quem são vocês?

REBEC

Justamente... são a Rose-Anne, com a Jacqueline.

DELEGADO

Ah! Muito bem! *(Para Motus)* Seu capitão viu essas duas dorminhocas?

MOTUS

Sem te contradizer, cidadão delegado, meu capitão está em Mézillac, onde você mandou ele com o resto do destacamento. Só vai voltar essa noite. Ele nem sabe que a gente tá aqui, acho, sem ter certeza de nada.

DELEGADO

Bom, muito bom, tem que ser assim mesmo.

COMISSÁRIO

(baixo, mostrando anotações ao Delegado) Mas veja aqui, cidadão Delegado, tudo confere, a idade, a aparência.

REBEC

(baixo, para Corny) Estamos ferrados!

DELEGADO

Rose-Anne, se aproxime. A senhora mora nesta granja?

ROXANE

Qual o problema, seu cidadão?

DELEGADO

A senhora trabalha aqui na granja?

ROXANE

(ferida em sua dignidade) Uma criada, eu! Ora, veja!

DELEGADO

Ah! A pergunta deixa a senhora chocada?

ROXANE

Oh! Não, eu não trabaio aqui não, só tou na casa do... do...

DELEGADO

Na casa de quem?

ROXANE

Bom, na casa desse meu primo! Rebec... Licurgo é meu primo.

REBEC

(à parte) Diabo!

DELEGADO

Ah! Tá, e por qual razão está passando esse tempo na casa desse primo solteirão?

ROXANE

(ferida em seu pudor) Senhor! Não tem mal nenhum nisso, meu bom cidadão. Rebec e eu somos... somos...

DELEGADO

Vocês são?

ROXANE

Nós somos... noivos.

DELEGADO

Ah! Essa agora!

REBEC

(*à parte*) Diabo! Diabo! Diabo!

DELEGADO

E você, Jacqueline, você é?...

JACQUELINE

(*ansiosamente*) Criada, eu.

DELEGADO

Onde você nasceu?

JACQUELINE

Na região de Aunis, sim senhor.

DELEGADO

Tem pai e mãe?

JACQUELINE

Não mais, não.

DELEGADO

Nenhum parente? Algum responsável?

JACQUELINE

Mais nenhum, não

DELEGADO

Pelo menos deixou sua terra sem um documento qualquer, sem registro de nascimento?

JACQUELINE

Um registro...

LA KORIGANE

Ah! Um registro, quem é que inda tem esse troço? Os patriota queima os documento das fazenda, os brigalhão queima os documento das prefeitura.

DELEGADO

E desse jeito vocês escapam da legalidade, da força da lei, não é? Mas vamos restabelecer isso daí. *(para Jacqueline)* Sem dúvida você não é casada, pois não?

JACQUELINE

Não, eu não sou não.

DELEGADO

Mas, enfim, bonita como é, deve ter um namorado, ou, como a Rose-Anne ali, um noivo?

JACQUELINE

(perturbada) Não, senhor, eu...

LA KORIGANE

Olhaí, tu tá confundindo a mocinha. Claro que, com certeza, ela tá prometida.

DELEGADA

E a quem ela está prometida?

LA KORIGANE

Para... para...

DELEGADO

Para...

LA KORIGANE

(percebendo Cadio que entra) Há, olha ali o sortudo! É o bom patriota Cadio.

JACQUELINE

(para si mesma) Cadio!

CADIO

(estupefato) Hein?

DELEGADO

(para Jacqueline) É verdade o que ela disse?

JACQUELINE

(confusa) Mas... sim, senhor.

DELEGADO

(severo) Você diz que sim?

JACQUELINE

(que cutuca La Korigane) Sim.

CADIO

(como que confuso) Oh!...

COMISSÁRIO

(baixo, para o Delegado) Só rindo desses namorados!

DELEGADO

(baixo) Vou deixar os dois bem sérios.

COMISSÁRIO

(baixo) Mas se essa gente for os Sauvières que estão aí disfarçados?

DELEGADO

Pois bem, elas vão reconstruir suas vidas unindo-se a cidadãos do povo, ou elas vão se virar por si mesmas. Que se danem... ou se salvem! *(em voz alta)* Jacqueline, Rose-Anne, vocês afirmaram diante de nós antigas promessas de casamento. Essas promessas vão ser cumpridas imediatamente.

JACQUELINE

Como!...

DELEGADO

Nós vamos terminar nossa pesquisa na aldeia vizinha. Que esses casamentos sejam feitos regularmente na prefeitura, daqui a uma hora.

REBEC

Daqui a uma hora, mas...

DELEGADO

Sendo o oficial municipal Rebec um dos maridos, vai ser seu adjunto, o cidadão tio Corny, que vai fazer os dois casamentos. E, antes de partir, eu quero ver, compreendam, eu quero ver os dois registros inscritos no registro de estado civil.

ROXANE

Mas em uma hora... é muito pouco tempo...

DELEGADO

(olhando-os fixamente) Vocês prefeririam que eu os leve para Nantes? *(sai com o Comissário. Os soldados e os camponeses os seguem)*

Cena 4

(Jacqueline, Roxane, Rebec, Corny, La Korigane, Cadio a um canto, absorto)

ROXANE

(terrificada) Em Nantes! Jacqueline, venha, venha, vamos fugir imediatamente.

REBEC

Fugir! Não!... e nós? A gente vai ficar ferrado porque vocês vão ter fugido!... E nem sua fortuna inteira vai salvar nossas cabeças!

JACQUELINE

Mas o que fazer?

LA KORIGANE

Fazer o quê? Não tem outro jeito. Casar, então!

JACQUELINE

Casar!!

ROXANE

Casar sim, mas esses casamentos não valem nada! Feitos sob uma lei que rejeitamos e que não vão durar nem seis meses! Casamentos sem padre, sem altar e sem Deus! Casamentos diante do meu meeiro, o velho tio Corny!

CORNY

Oh! Para vocês, certamente não são casamentos verdadeiros!

REBEC

Depois da cerimônia a gente rasga o papel, e pronto. Muitas grandes damas, lá em Nantes, se salvaram desse jeito na hora da morte.

JACQUELINE

(escondendo o rosto nas mãos) A morte! Oh!...

ROXANE

Vamos depressa com isso, vamos concordar! Esses casamentos vão fazer parte de nosso disfarce. Acham que vão levar a sério que a gente foi casado pelo tio Corny, eu com Rebec e você com Cadio?

JACQUELINE

(olhando Cadio com um sorriso) Pobre Cadio! É verdade, vamos! Sem hesitação, vamos salvar essa pobre gente e a nós mesmas!

REBEC

Viva! Aos preparativos, as certidões, as testemunhas, nem um minuto a perder. Vamos, vamos!

LA KORIGANE

Você, senhorita, fale com Cadio; ele não deve tá compreendendo nada. *(saem Rebec, Corny, Roxane e La Korigane)*

Cena 5

(Jacqueline, Cadio)

JACQUELINE

(aproximando-se de Cadio) Cadio! Você entendeu o que aconteceu?

CADIO

Sim, mas não muito bem. Tô meio tonto. O que foi tudo isso? O que tudo isso quer dizer?

JACQUELINE

Isso quer dizer que você precisa me salvar.

CADIO

(levantando-se) Ah! Sim! E o que é que preciso fazer?

JACQUELINE

É preciso que você diga... que se casa comigo.

CADIO

Ah! Que eu diga?... Está bem! Do jeito que lhe agradar. Eu, você bem sabe, você que manda... *(põe-se a colher rosas brancas e flores do espinheiro ali no canteiro)*

JACQUELINE

Sim, vai ser logo em seguida. Você está compreendendo? O perigo está à nossa frente. A guilhotina! Esse Delegado terrível! E enquanto eu tiver esperança de ver meu pai vivo é meu dever viver! Mas tem um risco nisso para você, é verdade, sim, um outro precipício mais terrível para atravessar e lhe digo mais uma vez: me dê sua mão... tá me ouvindo? O que vai fazer, então?

CADIO

(estendendo-lhe um buquê) Seu buquê de mulher casada, senhorita.

JACQUELINE

Ah! Cadio! Meu bom Cadio! Obrigada, obrigada! *(ela pega o buquê)*

CADIO

Eh! Vai colocar ele na cintura?

JACQUELINE

(prendendo o buquê) Claro, com certeza. Veja. E o anel? Vamos precisar de um!

CADIO

Ah! Um anel?

JACQUELINE

Não tem um aí com você?

CADIO

Ah! Sim, esse círculo de prata de minha gaita. *(tira o círculo)* Foi sua mãe que me deu, a gaita...

JACQUELINE

O anel é uma coisa sagrada agora, que vamos compartilhar.

CADIO

Está aqui no meu dedo... *(emocionado)* e agora já está no seu...

Cena 6

(Jacqueline, Cadio, La Korigane)

LA KORIGANE

Rápto, mocinha, rápido. O Delegado... ele já tá na prefeitura. Rápto aí!

JACQUELINE

Já estou pronta.

LA KORIGANE

Vamo! Cadio! Vamo! Dá a mão pra tua noiva.

CADIO

Tou aqui. Ah! Que bom! Os sonhos que tive com minha música, parece que estão vivos! *(saem Cadio e Jacqueline)*

LA KORIGANE

(sozinha) Finalmente, eles já se foi! Não era sem tempo: acabo de ver aquele Saint-Gildas. Sim, oh! Era ele mesmo, eu vi. Ele, com dois outro. Ah! Tá ali ainda! Ah! Mas tu chegou meio tarde; sim, já veio tarde! Ha ha... *(sai vivamente pelo fundo)*

Cena 7

(Saint-Gildas, De Lusson, Tirefeuille; a noite cai ao longo da cena)

SAINT-GILDAS

(para Tirefeuille) É aqui mesmo, tem certeza?

TIREFEUILLE

Total.

SAINT-GILDAS

Você a viu hoje de manhã?

TIREFEUILLE

Assim como tô vendo o senhor.

SAINT-GILDAS

Tá certo. Procura aí pela granja e entrega este bilhete para ela. *(Tirefeuille sai)*

DE LUSSON

Você confia demais nesse homem: uma espécie de bandido!

SAINT-GILDAS

As pessoas se comprometem a tal ponto que não podem mais trair. Ah! Que febre de impaciência! Se eu mesmo fosse lá...

DE LUSSON

Um instante. Você quer subtrair a senhorita de Sauvières a todos os perigos que ela corre aqui, e eu quero a mesma coisa; mas, antes de dar mais um passo, vai me prometer o que lhe peço.

SAINT-GILDAS

(com impaciência) Ah! De novo?

DE LUSSON

Sempre.

SAINT-GILDAS

Eu nunca disse não.

DE LUSSON

Você nunca disse sim.

SAINT-GILDAS

Do que tem medo? Não tínhamos combinado que também levamos a tia? É você que está mudando.

DE LUSSON

Sim, vamos partir todos juntos. Mas isso não basta. Jacqueline acredita que seu pai ainda está vivo. Para obrigá-la a nos seguir, e também para não atirar aquela pobre criança no desespero, você vai lhe dizer que viemos da parte de quem não está mais presente. Estou de acordo com isso. Mas essa mentira é a única em que quero ser seu cúmplice. Jacqueline me foi confiada pelo pai dela em seu adeus supremo, e farei respeitar esse testamento de honra.

SAINT-GILDAS

Então, o que está exigindo, meu amigo rigorista?

DE LUSSON

Você vai me jurar que um padre vai consagrar e legitimar seu casamento com Jacqueline de Sauvières, e que só ela vai se tornar a marquesa de Gael.

SAINT-GILDAS

Mas nos livramos então da Grande Condessa?

DE LUSSON

Se você não romper sem volta com a madame du Rozeray, eu não deixarei você nem dirigir a palavra a Jacqueline.

SAINT-GILDAS

E se eu resistir a essa pressão, o que vai fazer? Vai me entregar?

DE LUSSON

Nós vamos nos bater.

SAINT-GILDAS

Ah! Não vou ceder à sua ameaça.

DE LUSSON

Bem sei disso; mas cede à honra! À nossa amizade! Cede ao seu amor, se é que você ama!

SAINT-GILDAS

Eh! Com certeza, estou amando; amo como talvez jamais tenha amado!... (*à parte*) Com esses escrúpulos, não vamos terminar isso nunca! (*em voz alta*) Vamos ver, então, severo moralista! Amo a ponto de prender minha vida!... Eh! O que importa, no fim das contas! O que significa o futuro nestes tempos que vivemos e com essa vida que a todo momento cutuca a morte? Quer minha palavra? (*estendendo-lhe a mão*) Aqui está.

DE LUSSON

Eu a aceito. Obrigado. E agora vamos à ação. (*sai; Tirefeuille entra*)

SAINT-GILDAS

Ah! E então, entregou o bilhete?

TIREFEUILLE

Impossível. Assim de gente lá. Tinha um casamento, não sei de quem. Cuidado, vem vindo gente aí.

SAINT-GILDAS

Te esconde aí atrás dessas moitas, e não se mexa nem fale nada.

Cena 8

(Saint-Gildas e Tirefeuille escondidos. O casamento, um tocador de gaita à frente, tocando uma gaita de foles, Corny segurando uma grande lanterna, Rebec com sua echarpe dando o braço a Roxane, Cadio dando a mão a Jacqueline; camponeses, soldados)

SAINT-GILDAS

(no barracão, vendo Roxane entrar) A tia! O que é esse carnaval? *(vendo Jacqueline entrar com Cadio)* Ela também! Eu estou ficando louco?

REBEC

(dando de ombros) Vamos rapazes, os azuis estão nos vendo, vamos nos divertir. Divirtam-se! Na qualidade de oficial municipal, eu lhes ordeno. *(lamentando-se)* Vamos nos divertir!

CORNY

(trêmulo) Sim, vamos nos divertir! A dança e a canção da noiva. *(as pessoas se colocam em seus lugares para a dança de roda, cada homem escolhe sua parceira, o tocador de gaita sobe a uma plataforma para sua ação)*

CADIO

(tirando dele sua gaita) Aí camarada, me dá aí isso aí. Sou eu que vou tocar como das outras vezes.

JACQUELINE

Não vai me tirar para dançar, Cadio?

CADIO

Vou tocar para você dançar. Nunca dancei na vida, e não quero fazer você rir de mim.

TIREFEUILLE

(do outro lado, baixo, para Saint-Gildas) O barco já está pronto, lá no talude.

SAINT-GILDAS

Ótimo! Escute: você está vendo esse tocador de gaita?

TIREFEUILLE

É Cadio! Foi ele que matou o Mâcheballe.

SAINT-GILDAS

Dê um jeito de impedi-lo de nos seguir.

TIREFEUILLE

Tenho que se desembaraçar dele, é?

SAINT-GILDAS

Oh! Só se for estritamente necessário.

TIREFEUILLE

É o que basta. *(esquiva-se na sombra)*

SAINT-GILDAS

(à parte) Preciso achar um jeito de falar com Jacqueline.

REBEC

Olha lá! Tá bom demais isso aqui! Cuidado no passo aí! Alegria! *(dança-se lentamente, de olho nos azuis. Jacqueline e Roxane estão sentadas, perto de Cadio, que, numa plataforma, acompanha a dança com sua gaita)*

CAMPONESES E CAMPONESAS

(cantam e dançam)

“Já está bem casadinha

Nossa madame noivinha,

No dedo um anel, mas que sorte!
Que só se desata com a morte.”

REBEC

Aí! Mais leveza! Parece que têm chumbo nas patas! Alegria, gente! Alegria!

CAMPONESES

(dançando) A noivinha entendeu como vai ser? Fiel ao esposo e amando ele até...

CADIO

(percebendo Saint-Gildas na multidão) Saint-Gildas! *(joga sua gaita para um lado)*

REBEC

E aí, o que foi? Acabou a dança?

TODOS

(gritaria geral pelo fim da dança)

CADIO

Acabou! Acabou! Não toco mais! *(à parte)* Acabou o sonho!

CORNY

(vivamente) Agora, meus amigos, vamos pro banquete! Crepe e cidra! *(para os azuis, com amabilidade)* um jarro de vinho do padre de Santonge para os defensores da nação.

TODOS

Viva o tio Corny! Viva os noivos! *(entram na granja em desordem)*

Cena 9

(Saint-Gildas, que segura Jacqueline; Cadio, escondido)

SAINT-GILDAS

Da parte de seu pai...

JACQUELINE

(reconhecendo-o) Ah! Meu pai! Eu estava certa, ele está vivo!

SAINT-GILDAS

Eu vim procurá-la em nome dele.

JACQUELINE

O senhor o salvou? Obrigada!

SAINT-GILDAS

Mantive minha palavra, caí ferido de morte ao lado dele. Ele estava ferido também.

JACQUELINE

É por isso então que eu estava sem notícias! Mas e o senhor?...

SAINT-GILDAS

Mal me restabeleci; mas terei forças para cuidar da senhorita, protegê-la. Venha, apressemo-nos.

JACQUELINE

Mas minha tia...

SAINT-GILDAS

Ela foi avisada por De Lussion; ela vai nos encontrar.

JACQUELINE

Mas o Delegado?... Ele vai embora, bem sei; mas...

SAINT-GILDAS

Ah! Então era por causa do Delegado essa cara de casamento que me indigna? Vi sua mão na mão desse grosseirão, desse maluco!

JACQUELINE

Ah! Meu pobre Cadio! ele se prestou a uma formalidade perigosa...

SAINT-GILDAS

Como! Então houve casamento?

JACQUELINE

Foi fingimento, só de aparência. Mas só posso partir depois de me terem assegurado...

SAINT-GILDAS

(*ciumento*) Ah! Senhorita de Sauvières! A senhorita me obriga a lhe dizer, seu pai não está curado. O estado dele é grave. Exige seus cuidados. Não espere, que poderá ficar tarde demais!

JACQUELINE

Oh! Meu pobre pai! Ele, ele acima de tudo! Vamos!

CADIO

(atirando-se na frente dela) Ele está enganando você! Seu pai...

JACQUELINE

(sobressaltando-se, com um grito) Ele está morto?

CADIO

(condoído com a sua dor) Oh! Não! Não! Mas ele... partiu.

SAINT-GILDAS

Eh! O que você está dizendo, imbecil?

JACQUELINE

Oh! Senhor marquês!... Adeus, Cadio. Vou levar seu anel como lembrança de seu devotamento. Mas aqui está o noivo verdadeiro com quem eu estava comprometida. Venha nos visitar, amigo. E, tome, para sua viagem... *(coloca uma bolsa nas mãos dele, e desaparece com Saint-Gildas)*

Cena 10

(Cadio, sozinho; depois Tirefeuille, que desliza invisível na sombra)

CADIO

(olhando a bolsa com estupor) Oh! Dinheiro!... Está aí o fim de coisas bonitas, de belas amizades, de sonhos bons! *(pega na bolsa 5 ou 6 moedas de ouro e as atira ao chão)* Dinheiro!... Cadio, você é dedicado a mim, estou num grande perigo, tem que me salvar, meu bom Cadio! Mas como! Eu estou pronto; tome minha vida, tome meu sangue, pegue meu coração! *(atira ao chão outras moedas)* Dinheiro!... E agora, grosseirão, imbecil, louco! Aqui está meu verdadeiro noivo! E pronto, estamos quites! Você me ama, eu te pago! *(atira o resto da bolsa e a própria bolsa)* Dinheiro!... Ah! estou louco mesmo, vou deixar que ela vai embora! *(atirando-se a um banco e chorando)* Seu pai está morto!

TIREFEUILLE

(saltando para fora da moita) Você tem que ficar calado! *(ataca-o com uma facada e foge)*

CADIO

(levando a mão à lateral da barriga) Que foi isso? Sangue! Quem foi que me atingiu? Ah! não foi nada grave. Vamos! *(parando, sufocado)* Ah! Me acertou pra valer, aquele traidor! Vamos! Mão aguento mais! *(cai)*

Cena 11

(Cadio, La Korigane trazendo Alain)

LA KORIGANE

Vem, vem! E então, onde ela está? (*chamando*) Cadio!

ALAIN

(*topando com Cadio estendido no chão*) O que é isso? Cadio... O que você tem?

CADIO

Nada... Ah eles se foram! Ele está levando ela!

LA KORIGANE

Saint-Gildas! ah! Vamos correndo!

CADIO

(*endireitando-se*) Sim, vamos correndo! (*ele cambaleia*)

ALAIN

Mas você está ferido de morte!

CADIO

Não importa! Vamos correndo! Vou morrer mais tarde. (*dá um passo e torna a cair*)

LA KORIGANE

(*em desespero*) Não, ele não guenta!

CADIO

(*com um grito de raiva*) Ah! Me vingar! esmagar aquele sujeito! O que preciso fazer? Me digam! Bandido!

ALAIN

Soldado.

CADIO

Sim, soldado!

ALAIN

(*segurando-o em pé*) Agora, vai.

LA KORIGANE

(*pega a gaita no chão*) E sua gaita?

CADIO

Não preciso mais dela! Um sabre! Me dê um sabre!

Ato 5

Quadro 5

(Sala de um albergue rústico. À esquerda, no primeiro plano, 5 ou 6 degraus que levam a um patamar e a uma porta exterior. Porta ao fundo. À direita, porta envidraçada e janela, com escadaria externa em elevação para a rua)

Cena 1

(*La Korigane, Javotte, entrando com precaução pela porta do fundo*)

JAVOTTE

Manhã fenomenal como hoje ninguém jamais viu pessoalmente. Onde você deixou madame Jacqueline e madame Roxane?

LA KORIGANE

No alinhamento de Kerlescan.³³

JAVOTTE

Bom, bem atrás da nossa região, é só chegar e entrar. Mas diga lá pra aquelas damas que só ponham a cara pra fora quando o coronel Alain aparecer. (tirando uma chave de uma sacola) Pega, tá aqui a chave. Sai pela porta do quintal. (leva Korigane até os degraus da esquerda) Rebec, o patrão, tá fora desde as três da noite; mas ele pode entrar de um minuto pra outro, e ele não deve te ver.

LA KORIGANE

(*nos degraus*) Verdade verdadeira! Você acha, Javotte, que o Rebec era capaz de trair a gente?

JAVOTTE

Por Cristo! Ele é hoje aquilo que você viu no ano passado, é no albergue dele de Carnac aquilo que era na granja de Donges. No momento ele acredita na vitória dos royalistas. Então, dá pra compreender que ele se inclina mais por Saint-Gildas. E, se você tem medo que o marquês persegue aquelas damas até aqui...

33 As rochas de Carnac são um conjunto de cerca de 3.000 megalitos erguidos por comunidades sedentárias na comuna de Carnac, Bretanha, entre o quinto e o segundo milênios a.C. Essas tribos moravam em grandes casas de madeira e argila praticando a pecuária e a agricultura. O processo de sedentarismo os teria levado a criar um culto aos mortos por meio da construção coletiva de enormes túmulos, estelas gigantes e fileiras de menires, os chamados *alinhamentos*, entre os quais se destacam os de Méneac, Kerlescan e Petit-Méneac.

LA KORIGANE

Ah! Uh! Aí é que tá o perigo!

JAVOTTE

Após um ano de casamento, é bem possível, La Korigane, que a senhorita de Sauvières... quer dizer, a senhora marquesa de Gael... seja obrigada a fugir de seu marido!

LA KORIGANE

Sim! E se Saint-Gildas encontra ela e leva pra casa dele, vai ser uma infelicidade das grande pra ela! Mas, se tiver na proteção do tio Alain lá dela... Escuta! Não é ele, não?

JAVOTTE

Não! Não! É Rebec! Vai, se manda! *(La Korigane sobe vivamente os degraus e desaparece pela porta da esquerda)*

Cena 2

(Javotte; Rebec vestido com uma jaqueta e um boné de lã)

REBEC

Dia, minha amiga Javotte. Nada de novo aqui no albergue? Não chegou ninguém?

JAVOTTE

Nin...guém... E você, fez um bom trabalho?

REBEC

Não muito. Noite péssima, um tempo magnífico, um claro de Lua desesperador!

JAVOTTE

Você ainda vai parar na cadeia com essas suas travessuras!

REBEC

Ah não! Que eu espalhei com cuidado meus contrabandos: aqui os vestidos, ali os cartuchos, lá adiante o arroz, a cachacinha; e, num cantinho à parte tudo o que tinha de ruim e de estragado, refugos magníficos!

JAVOTTE

Refugos! Pra fazer o quê?

REBEC

He! Como patriota, vou empurrar esses refugos para os azuis.

JAVOTTE

É isso! E vai fazer os brancos pagarem?

REBEC

Por Cristo! É justo?

JAVOTTE

Os brancos, deixa os brancos de lado; mas os ingleses tão dentro!

REBEC

Javotte, não vamos falar de política! Meu Deus! Eu também tenho opiniões: de um lado me aliei à nobreza, do outro exerci funções muito nacionais, de outro... Mas quando se trata de nossa vida e de nosso dinheiro, tem que ter coragem de se calar e coragem de se esconder. Depois, tenho de cumprir minha missão!

JAVOTTE

Sua missão! E qual é essa sua missão?

REBEC

É o dever de atravessar as discórdias civis fazendo reflorir as transações comerciais em meio a todos os perigos e favorecer todas as desordens. Hoje tenho uma clientela tão numerosa quanto variada e posso... *(pela porta envidrada entra De Lusson)*

JAVOTTE

(percebendo-o) Não é que vai chegando alguém da sua clientela?

REBEC

Sim, com efeito, talvez... Eh, vai pedir que preparem meu café, vai, minha filha.

JAVOTTE

(alçando os ombros) Tanto vai o cântaro à fonte... *(sai pela porta do fundo)*

Cena 3

(Rebec, De Lusson)

REBEC (*espantado*)
O senhor, cidadão De Lusson!...

DE LUSSON
Eu mesmo, cidadão Licurgo.

REBEC
(*vivamente*) Licurgo! Não! Não! Não me chame desse modo! Parece que esse Licurgo aí era um reacionário. Agora eu me chamo Brutus.

DE LUSSON
Eh! Mas...

REBEC
O que o senhor está querendo? Pelo menos não seja imprudente a meu respeito! O senhor vem, em plena luz do dia, ao hotel do coronel Alain!

DE LUSSON
Trata-se de coisas graves, Primeiro, não está no seu hotel a senhora marquesa de Gael?

REBEC
A senhorita de Sauvières?

DE LUSSON
Eu digo: a marquesa de Gael! Ela está legalmente casada, eu fui uma de suas testemunhas! Você deve tê-la visto, Rebec, ontem ou esta manhã?

REBEC
Não mesmo.

DE LUSSON
Não faz mal.

REBEC
Nem bem também. Eu fui tão devotado, me expus tanto por ela. Se ela vem aqui, eu não a recebo.

DE LUSSON
Ao contrário, vai receber sim. Saint-Gildas procura por ela. Ele vem aí e espera encontrá-la aqui, perto do seu tio Alain.

REBEC
(*com espanto*) Como! O marquês também vai vir?

DE LUSSON

Sim! Está aos poucos reorganizando seu mundo.

REBEC

Quem sabe talvez será que vai chegar chefiando aquele seu bando de chuãs?³⁴

DE LUSSON

Oh! Deve trazer aí um milhar de homens no total.

REBEC

O quê? É uma piada, né.

DE LUSSON

Não, é um aviso de precaução.

REBEC

Mas, o quê, o que é que ele quer? De armas na mão verificar meus suprimentos?

DE LUSSON

Seus suprimentos? Oh! Não. E evite falar com ele. Saint-Gildas tem lá seus escrúpulos, repudia completamente os ingleses como partidários da nossa causa... (*à parte*) e minha consciência se pergunta às vezes se ele não tem razão. (*elevando o tom*) Não, sou eu que vou de imediato, em nome dos chefes emigrados, identificar com você as suas compras.

REBEC

Ah! Tenho que correr esse risco!

DE LUSSON

Vou lhe entregar, em bom ouro inglês, a soma combinada, mas está tudo conforme?

REBEC

Nenhum risco. Apenas se o coronel Alain... Misericórdia! É ele! Salve se! (*apontando a porta do fundo*) Olha, por lá.

34 **Chuã**: em francês, **Chouan** (“calado, silencioso” ou “coruja”), apelido usado como nome de guerra pelos irmãos Chouen, mais notadamente por Jean Cottureau, mais conhecido como Jean Chouan, que liderou uma grande revolta na região do Baixo Maine contra a Revolução francesa. Os participantes dessa revolta, e em alguma medida os ativistas franceses antirrevolucionários em geral, ficaram conhecidos como *chouans*, e a revolta como *Chouannerie*.

DE LUSSON

(tranquilamente) Mas não! Eu tenho que falar precisamente com o coronel Alain.

Cena 4

(Rebec, De Lussion, Alain, Motus)

ALAIN

(da escada externa da direita) Desde que indiquem um mensageiro, militar ou não, que se dirija a mim. *(entra)* Rebec, não chegou ninguém me procurando, do acampamento ou de outro lugar?

REBEC

Não, coronel.

DE LUSSON

(adiantando-se) E eu? Então não vim procurando pelo coronel?

ALAIN

(baixo, para Motus) Se essa foi finalmente a resposta do general Hoche? *(em voz alta)* Quem o enviou?

DE LUSSON

O marquês de Gael.

ALAIN

Hein? O marquês?

DE LUSSON

Para fazer o desagravo da família, ele solicita do coronel Kerjean uma entrevista para hoje.

ALAIN

Ah! Eu pretendia mesmo, assim que voltei do Reno, encontrar-me seriamente com o senhor de Gael. Pois bem, que ele venha.

DE LUSSON

Ele deseja um salvo-conduto ou pelo menos a palavra do coronel.

ALAIN

Diga-lhe que a tem e que o espero. (*De Lusson se inclina e faz sinal para que Rebec o siga*)

REBEC

(*embaraçado*) Cidadão coronel, o senhor não vai voltar pros seus aposentos?

ALAIN

(*olhos fixos na janela*) Não, meu quarto não tem vista para a rua, vou ficar aqui.

REBEC

(*baixo, para De Lusson, que lhe exhibe uma bolsa*) Vamos! Já estou indo! Mas que pressa! (*saem pelo fundo*)

Cena 5

(*Alain, Motus*)

ALAIN

(*perto da janela, olhando para fora*) Motus! Volta ao quartel, cuida da mensagem que estou esperando, e venha me avisar quando o Delegado tiver ido embora com o destacamento do Beaulieu. Vai nos fazer falta esse destacamento. Ainda somos 300 no máximo?

MOTUS

Meu coronel, sem contrariar o senhor, fomos 283 na chamada de ontem à noite.

ALAIN

Sim, o Delegado tem cerca de 120 homens com ele.

MOTUS

114, sem desmentir o senhor.

ALAIN

(*caminhando com agitação e falando como que para si mesmo*) É uma tropa muito pequena para uma população ardente e hostil!

MOTUS

Os irmãos enganados dessas terras bretãs e fanáticas são fundamentalmente ameaçadores, isso é palpável. Mas meu coronel tem inquietude no rosto... a gente sabe que nunca é nada pessoal!... será por causa dos homens dele?...

ALAIN

Por causa dos meus homens é que não é!

MOTUS

Nossas existências são coisas supérfluas devidas totalmente à nação que nos gerou.

ALAIN

Bom! Mas quando forem suprimidas suas valiosas existências, a costa da Bretanha será aberta às tentativas dos emigrados e dos ingleses.

MOTUS

Essa outra razão é bastante justa.

ALAIN

E é por essa razão que espero notícias do general Hoche com tanta impaciência e ansiedade. *(olhando pela vidraça)* Ah! Veja lá, na avenida, aqueles cinco ou seis cavaleiros...

MOTUS

Eles não são mesmo da guarnição.

ALAIN

Corra, Motus, corra! E diga ao oficial onde estou.

MOTUS

Com satisfação e ligeireza. *(sai precipitadamente)*

ALAIN

(sozinho) Será um estafeta do general? Estará informado de tudo o que nos ameaça? *(entra um oficial)*

Cena 6

(Alain; oficial, com um despacho na mão)

ALAIN

(correndo ao encontro do oficial) Despacho do general Hoche?

OFICIAL

Sim.

ALAIN

Finalmente. *(abre o despacho e o lê)* Bom! O general está por dentro da situação... Que eu aguarde o máximo possível? Vamos tentar! Vamos tentar! O capitão que me trouxe a mensagem pode me dar todas as informações úteis... Hoche reuniu suas forças, convocou suas divisões de Vitre, de Pontivy... *(ao oficial, olhos fixos no despacho)* Quantos homens estão lá em Rennes?

OFICIAL

Dois mil.

ALAIN

Ele vai se colocar em marcha imediatamente. *(ao oficial, sem olhar para ele)* Quanto tempo para ele chegar em Vannes?

OFICIAL

Dois dias.

ALAIN

Ah! Ele vai chegar a tempo, espero! Obrigado! Obrigado por essas boas notícias! O senhor fez uma viagem bastante dura, capitão! *(olhando para ele)* Eh! Mas... mas é você, Cadio! *(estendendo-lhe os braços)* Abrace-me, então.

CADIO

(abraçando-o) Estou tão contente!

ALAIN

Ah! Meu amigo! Meu filho!... como você mudou! Oh! assim grande, orgulhoso! Mas bastante pálido! Um ar acabado, triste, meu pobre menino! Esta guerra é um bocado dura, hein?... Sim, mas também, capitão ao final de um ano, magnífico!

CADIO

A quem devo isso?

ALAIN

A você mesmo! À sua vontade, à sua coragem!

CADIO

Não, às suas lições, aos seus exemplos.

ALAIN

Bah! Ficamos tão pouco tempo juntos. Eu logo me juntei ao meu novo regimento no Reno. Você não serviu sob minhas ordens nem três meses.

CADIO

Eh! Mas o senhor não precisou de três meses para abrir meus olhos de cego e me dizer: Olhe e veja. Ah! Eu sou do povo, eu! Compreendo tarde, mas compreendo logo. O senhor não precisou de três meses para me explicar a França, e aquele tempo, e o mundo, para me mostrar duas certezas do homem: a justiça e a liberdade; para me explicar onde é que a gente estava, o começo da liberação, o que a gente havia feito em Paris, no Reno, aliás em toda parte, e o grande tribunal, e a grande libertação.

ALAIN

Então, você, para chegar tão depressa e tão bem?...

CADIO

Eu saí de lá, e fui sempre em frente, sem descanso, sem trégua. Eu seguia, eu caminhava, eu queria caminhar! O senhor me acha pálido, mudado, enfraquecido? É que tenho um pouco de sorte: em todas as batalhas, em todas as refregas em que me meti, um pouco sem qualquer chance, imagine que sempre fui ferido! Todas as vezes! Bah! Isso me obrigava a paradas forçadas também para refletir um pouco. Porque agora não sonho mais, eu trato de pensar. Eu li Plutarco, eu também! Em francês, por exemplo; mas acho que compreendo o homem assim mesmo. E depois, curado meio na marra, eu saía de meu catre e voltava para o ataque, o assalto, a perseguição; era ferido outra vez! Mas enfim nunca dei um passo para trás: cair não é recuar.

ALAIN

Dessa história imagino que tenha se saído bem bastante depressa.

CADIO

Não há grande mérito em cumprir o direito com o próprio dever, e nosso sangue é uma moeda pronta!... Mas, acima disso, é verdade, eu rapidamente e felizmente conquistei minhas promoções. E, não mais tarde do que o último sábado, o próprio general Hoche me fez capitão, após um ataque bastante feliz, no qual fui ferido ao lado dele.

ALAIN

Ferido no último sábado!

CADIO

Ah! Sim, ainda sinto! Nem pensava mais nisso. Ferido, aqui, no ombro. Mas não é nada. E, quando se fala de uma missão militar junto ao senhor, em Carnac, minha terra, e em pleno fogo da guerra, ah! eu reivindiquei a honra de vir aqui reencontrar meu amigo!... e talvez...

ALAIN

E talvez?...

CADIO

E talvez, por fim, na mesma ocasião, meu grande inimigo.

ALAIN

Você tem um grande inimigo, Cadio?

CADIO

Sim, senhor, sim! Um homem que me causou muito mal. O senhor acredita que o que me curvou e quebrou foi essa vida de fadigas e perigos? Não, foi, dentro de mim, a tristeza profunda que esse homem é a causa. Tem quinze anos que ele está presente no meu pensamento, e meu pensamento é só dor. Ah! Deus! Quando eu luto, eu canto: mas, quando me lembro, eu sofro! O senhor sabe por que nem senti os vinte ferimentos que recebi? É porque sempre sinto o golpe da faca.

ALAIN

Sim, sim, seu inimigo é Saint-Gildas?...

CADIO

Podemos dizer, se o senhor quiser, o senhor marquês de Gael! É esse o título dele, agora! Sua sorte, sua riqueza, sua glória! É por isso que ele é desprezado e admirado! É o que faz dele um egoísta, perverso, cruel... irresistível e encantador! Ah! que miserável eu sou!

ALAIN

Cadio! O que você tem?

CADIO

Nada: meu ombro me dói pouco... o que eu estava dizendo? Não pretendo chicanear de modo algum o senhor marquês e sua nobreza: a nobreza dele produziu a minha! A pureza de seu sangue produziu o orgulho de meu coração! Se eu quis marchar, foi para chegar até ele; se eu quis ficar grande, foi para ficar igual a ele; se eu me expus, me desgastei, me dediquei, foi para vencer. Agora que o encontrei, poderemos nos medir.

ALAIN

Calma, calma, você está com febre!

CADIO

Eu preciso apenas me encontrar com ele! Fiquei na Bretanha porque ele está combatendo na Bretanha. Em minhas corridas é ele que eu persigo, nas refre-

gas é ele que quero combater. E ainda não o encontrei! Mas agora estou aqui e alguma coisa me diz que é aqui que vou finalmente topor com ele!

Cena 7

(Alain, Cadio, Motus)

MOTUS

Meu coronel, sem querer incomodar...

ALAIN

Ah! é o Delegado?

MOTUS

Não, não é o Delegado. Mas, sem querer inquietar, o senhor devia ir lá. Estão vagando por lá umas caras suspeitas com jeito de quem vai na feira calado e que parece nunca ter andado pela redondeza.

ALAIN

Vou lá ver. *(Motus sai)*

CADIO

(que estava sentado, se levanta) Vou com o senhor.

ALAIN

(forçando-o a se sentar novamente) Não, eu o proíbo! A estrada e a emoção exauriram suas forças. Espera aqui, volto em seguida. *(sai)*

CADIO

(sozinho) é bem verdade que estou no fim da linha! Mas, se esses camponeses forem homens dele, daquele que odeio, eu deveria estar lá.

Cena 8

(Cadio, La Korigane; ela surge no patamar, ouvindo as últimas palavras de Cadio; desce os degraus e de repente coloca a mão no ombro dele)

LA KORIGANE

O que te domina, Cadio, não é tanto o ódio por ele! É mais o amor que tu sente por ela!

CADIO

La Korigane! Você aqui!... Do que está falando? Dela? Será que ela vai estar lá?
(*ele se levanta*)

LA KORIGANE

E aí, onde vai?

CADIO

Ah! se ela estiver lá, eu saio, vou embora. Não quero, não quero vê-la.

LA KORIGANE

Fica tranquilo! Ela só vem quando eu chamá-la. Mas então por que tá fugindo dela? Tu odeia ela também, diz aí? Não, é porque tu ama ela mesmo!

CADIO

Por que não fecha essa boca? Tá sonhando! Acha que não sei que ela está casada? Casada com Saint-Gildas, segundo sua crença e segundo a lei, casada com quem sente amor por ela e que ela ama.

LA KORIGANE

Ah! é por isso então que você ódia Saint-Gildas! E, se nada disso é verdade, então você não odiava tanto ele.

CADIO

Oh! Mas é tudo verdade, tudinho.

LA KORIGANE

Não! Nada! Nada! E precisa que você sabe, Cadio. Não, em primeiro lugar, ela não tá casa segundo Deus e sua lei; ela acredita que foi, mas não foi! Você entende isso, Cadio?

CADIO

Ah! e o que é que você está dizendo?

LA KORIGANE

Você bem sabe, bretão chucro, o que é para os bretão e para os royalista um padre que jurou pela Constituição, um padre jurado? É um sacrilégio, e seus ato são nulo e sem piedade.

CADIO

Sem dúvida.

LA KORIGANE

Então, o Saint-Gildas não quis se amarrar não, ele enganou o senhor De Lusson, enganou sua noiva, e o capelão que fez o casamento no castelo de Gael, é um padre jurado, é para ele um falso padre.

CADIO

Impossível! Donde foi que tirou isso? Quem te disse?

LA KORIGANE

Eu vi! Eu cheguei durante a cerimônia, e reconheci o padre Sapience.

CADIO

E você não falou nada?

LA KORIGANE

Nunca abri a boca pra nada sobre isso! E se Saint-Gildas tivesse pedido desculpa? Se tivesse conseguido um padre verdadeiro? Naquela hora eu detestava tanto a senhorita de Sauvières quanto você detesta o Saint-Gildas. Eu disse pra mim mesma: Ah! será que ela acreditava? Bom, e se acreditava, pior pra ela!

CADIO

Infeliz! O que foi que você fez?

LA KORIGANE

Eu fiz que você não tá separado dela por um casamento de verdade e pra sempre e acho que você não tem nada que achar ruim comigo!

CADIO

Ah! se tem algo que os ligue ou vai ligar, eles que se amem!

LA KORIGANE

Mas não, isso não vale mais! Escute. O Saint-Gildas se afundou, aquele infeliz, na sua cegueira e na sua loucura lá dele. Traiu ela, abandonou ela. Ela chorou, sofreu e deixou de amar ele – se é que já tinha amado aquele tipo. Foi aí então que eu, lamentando a sorte dela, senti que ainda amava ela. O Saint-Gildas foi levado pra lá pela maldita das malditas, aquela madame du Rozeray. A tia Roxane contou isso pro coronel Kerjean, mas ele tava muito longe. Finalmente, antes de ontem, não foi que a Grande Condessa se refestalou no castelo como se fosse sua casa? Teve uma brigalhada danada e, de noite, madame se pirou de lá, com a tia e eu, pra vir aqui encontrar o senhor Alain. Eu tava junto pra prevenir, quando escutei você sofrer e ameaçar. Quis acalmar você e te consolar, meu pobre Cadio, e antes de qualquer coisa te contei tudo. E agora você diz que ela tá aí e porque ela tá aí. E, apesar de você, tu tá emocionado e até

mesmo um pouco contente talvez. E tô certa que no fundo, Cadio, você não tá tão fusioso contra Saint-Gildas.

CADIO

Ah! quanto a Saint-Gildas, La Korigane, você está enganada: você só fez dobrar minha cólera contra ele. Eu só achava que tinha que me vingar, agora só penso em punir.

LA KORIGANE

Punir ele? Ah! não! Tu me dá medo, Cadio! Punir ele! Eu não queria!... Eu não quero!

CADIO

Você não quer? Olha pra mim, Kori, olha pra mim. Ah! pobre menina, coitada! Você ama aquele diabo!

LA KORIGANE

Eu! Imagine só! Amar aquele sujeito! Oh! Você deve de ter se esquecido como eu odiava ele! Não ódio mais, é verdade. Faz um ano vejo ele, observo ele, sigo ele, e agora eu conheço melhor ele, conheço bem melhor. Cadio! É só um homem pra lamentar! É um homem que não é feliz, é isso. Ele sofre... ah! eu vi ele sofrer! quer que te diga? Deus sabe que não é uma alma mesquinha ou maligna! Foi que no meio de tantos amores que viveu ele não foi amado! Não, nem por ela! Ninguém amou ele, ninguém, eu te digo, ninguém! E fique tranquilo! Pensa bem que não sou eu que vou começar!

CADIO

(abraçando-a) Ah! irmãzinha! Minha amiga! minha igual!... Como você vai chorar! Como vai sofrer!

LA KORIGANE

(olhando para a direita) O tio Alain!

CADIO

Tio Alain?

LA KORIGANE

Ah! ele vai me ver. Preciso avisar ela. Espere nós aqui, Cadio, espere ela aqui.

CADIO

Não! Oh não! ainda não. Não diga a ela... não diga nada sobre mim... eu vou voltar.

LA KORIGANE

Mas não tá mais pensando em punir o Saint-Gildas?

CADIO

Não sei; veremos! *(ele sai pelo fundo, La Korigane desaparece pelos degraus da esquerda)*

Cena 9

(Alain, depois Jacqueline e Roxane)

ALAIN

(sozinho) Cadio saiu? Diabo! Ele ia se encontrar com seu inimigo! Saint-Gildas vem aí, e não tão sozinho como prometeu, talvez. Certamente existe ao redor desta cidade um rumor surdo, uma multidão escondida. *(entram pela esquerda Jacqueline e Roxane)*

JACQUELINE

(atirando-se aos braços de Alain) Meu tio!

ALAIN

Jacqueline! Minha menina!... Roxane...

ROXANE

(digna e sóbria) Bom dia, Chevalier. Aqui estamos! Como Coriolano entre os... Não me lembro mais, mas não faz mal. O senhor deve estar um pouco surpreso em nos ver.

ALAIN

É porque sabia que a senhora viria que Saint-Gildas me escreveu?

JACQUELINE

Ele lhe escreveu?

ALAIN

Sim, para me pedir um encontro. O que ele tem? Diga. *(olhando para Roxane)* Madame du Rozeray!...

JACQUELINE

Ah! o senhor sabe?... Mas não se trata de Madame du Rozeray, meu bom tio. É só que nossa vida está verdadeiramente ameaçada. O marquês de Gael, acu-

ado em seu refúgio, não pode mais nos defender sem se expor. E viemos à sua presença implorar proteção e asilo.

ALAIN

O momento foi mal escolhido, minha pobre menina; estamos aqui cercados de perigos. Entretanto, têm alguma coisa a temer dos brancos?...

ROXANE

(à meia voz) Depende!

ALAIN

Eu poderia lhes dar um salvo-conduto para os azuis.

ROXANE

Sim! Sim! Se, no nosso caminho, o senhor pudesse nos preservar de...

ALAIN

De quem?

ROXANE

Eh! De Saint-Gildas!

JACQUELINE

Minha tia!

ROXANE

Ah! pronto, falei. Comecei e vou terminar. Alain, recebeu minha última carta? Madame du Rozeray não só tomou posse do coração e do espírito de Saint-Gildas, como agora veio hoje tomar posse da casa dele.

ALAIN

É possível isso? *(vendo Saint-Gildas, que entra)* – Senhor marquês de Gael, isso é verdade?

Cena 10

(Alain, Jacqueline, Roxane, Saint-Gildas)

JACQUELINE

Saint-Gildas! Ah! aí está quem eu temia acima de tudo!

SAINT-GILDAS

Tranquilize-se, senhora. Acusam-me; venho, pacífico e calmo, me justificar, eis tudo.

ALAIN

E dado que o senhor de Gael vem sozinho e desarmado, não há o que temer da parte dele, minha criança; aqui ele está protegido pela minha palavra, fora daqui ele tem, acredito, uma defesa não menos eficaz.

SAINT-GILDAS

Se resolvi ter de, com efeito, reunir meus homens à distância, não foi para chegar a Carnac, mas para o retorno a Gael. Eu precisaria de uma escolta para reconduzir com segurança a senhora marquesa até à **casa dela**.

ALAIN

É mesmo à casa dela que ela regressaria, senhor? Ou à casa de?...

SAINT-GILDAS

Não pronunciemos o nome de ninguém! Aquela a quem se calunia novamente de aliança política não tem de sair de minha casa; ela já a abandonou e ali não vai mais voltar. Dou-lhe minha palavra. *(para Jacqueline)* Espero que a aceite, madame. Espero que acredite nela.

JACQUELINE

(trêmula) Senhor...

ALAIN

Responda com coragem e franqueza, Jacqueline. Confia nisso?

SAINT-GILDAS

Mas... (os dois homens, ameaçadores, dão um passo cada um para a frente do outro)

JACQUELINE

(vivamente; para Alain) Eu confio!... quero confiar, eu juro! *(para Saint-Gildas)* Estou pronta para ir com o senhor. *(para Roxane)* Adeus, minha tia.

ROXANE

Não, não, minha pobre menina! Quero acompanhar você, com todos os riscos.

ALAIN

Partam, então, e que nos encontremos por aí n um campo de batalha! *(Saint-Gildas saúda Alain e, encaminhando-se para a porta, faz Jacqueline e Roxane passarem à sua frente)*

Cena 11

(Alain, Jacqueline, Roxane, Saint-Gildas, Cadio)

CADIO

(interrompendo Saint-Gildas) Desculpe, senhor! O senhor está preso!

SAINT-GILDAS

O que significa isso?

ALAIN

(inquieta) Capitão! Esse chefe tem um salvo-conduto e minha palavra. Deixe-o se retirar livremente.

CADIO

Passe, senhor. (para Jacqueline) Madame, a senhora, não.

SAINT-GILDAS

Madame é minha mulher.

CADIO

Não!

SAINT-GILDAS

Como! Não? Um louco aqui? Quem é você?

CADIO

Eu me chamo Cadio.

SAINT-GILDAS & JACQUELINE

Cadio!

CADIO

Sim, Cadio, que o senhor mandou assassinar!...

JACQUELINE

Assassinar?

CADIO

E que, ainda vivo, agora só deseja contestar e negar seu direito.

JACQUELINE

A meu ver, esse direito é o único que vale. Eu só reconheço o casamento abençoado.

CADIO

Abençoado por quem? Pelo padre que sua consciência rejeita e renega! Por um padre jurado!

JACQUELINE

Oh! Isso não é verdade! Não é verdade!

ALAIN

Senhor marquês, declare então que isso não é verdade!

CADIO

O senhor marquês só pode se calar e curvar a cabeça quando lhe digo em sua presença: O senhor não vai levar madame! Não é adequado para ela seguir um amante.

JACQUELINE

(escondendo a cabeça no peito de Alain) Oh! Que vergonha!

SAINT-GILDAS

Amante ou marido, jamais admiti reprovação e obstáculo. *(para Alain)* Senhor Chevalier, isso quebra nossas convenções e a trégua; parto novamente para a ofensiva.

CADIO

Finalmente!

SAINT-GILDAS

Senhor, faça-lhe um duplo desafio: um duelo na batalha. Não me permite levar madame; advirto os dois que virei buscar madame.

CADIO

Pois que venha!

Ato 4

Quadro 6

(Nos arredores de Carnac, antigo círculo druídico. Duas ou três pedras formam o fundo. O terreno é rebaixado, batido em quatro ou cinco degraus de pedras talhadas em granito. Rochas, grama, arbustos baixos.)

Cena 1

(Aspecto e ruídos de fim de combate. Vaivém de soldados, oficiais e de feridos. Entram o Delegado, o Comissário do Exército, escolta; depois, Tirefeuille, depois De Lussion)

DELEGADO

Essa coisa mortífera terminou finalmente? Ah! essas matanças de homens!... os infelizes que as desejam! Os culpados que as causam! *(para Tirefeuille, seguro por dois soldados)* – Quem é esse prisioneiro?

COMISSÁRIO

Não é um prisioneiro, é um assassino; é o miserável Tirefeuille.

TIREFEUILLE

Eu não estava mais combatendo.

COMISSÁRIO

Não, ele estava fugindo.

DELEGADO

(para os soldados) Façam justiça! Deem ao homem a oportunidade de um julgamento. *(levam Tirefeuille. Chega De Lussion, ferido, carregado numa maca feita de galhos de árvore)* Quem estão trazendo ali? Não é um dos nossos?

COMISSÁRIO

É o senhor De Lussion. Mortalmente atingido com quatro ferimentos, todos no peito.

DELEGADO

(para De Lussion) Eu o admiraria, senhor; mas os ingleses estarão amanhã em Quiberon, e o senhor é, acredito, um daqueles que os chamaram.

DE LUSSON

Mas veja, senhor, estou morrendo.

DELEGADO

(descobrimo-se) Eu o saúdo, senhor. (levam De Lusson)

Cena 2

(Delegado, Comissário, Alain)

DELEGADO

E então, coronel?

ALAIN

Vitória, cidadão delegado! Os chuãs foram dispersados e estão em fuga. Saint-Gildas fez prodígios, mas não pôde evitar a derrota. Saint-Gildas foi preso, ferido ou morto? Ah! com esse ataque ele se tornou aliado dos emigrados e dos ingleses!

ALAIN

Estamos em sua perseguição. De vez em quando corre com alguns dos seus, vira-se para nós e nos faz frente. O capitão Cadio o persegue encarniçadamente. *(fuzilaria à distância)* Ouvia? A refrega está em andamento. Não importa! Continuarem os sendo sem hoies do terreno! Um pouco graças a você, cidadão Delegado!

DELEGADO

Por quê? Porque te enviei homens a tempo?

ALAIN

Porque permaneceu no fogo com eles, conosco.

DELEGADO

Sou bom mesmo quando estou lá; mas estou aqui.

ALAIN

Enfim! Isto não é o seu melhor.

DELEGADO

Mas sim! Meu trabalho é meu dever.

COMISSÁRIO

(dando uma olhadela para a esquerda, baixinho ao pé do ouvido do Delegado)
A prisioneira...

DELEGADO

Ah! certo! Precisam de você lá embaixo, coronel; vai dar as ordens. Só uma palavrinha: esta vitória, ela nos custa caro, não é?

ALAIN

SIM. Nós nos batíamos um contra três. Devem os ter perto de sessenta mortos e outro tanto de feridos.

COMISSÁRIO

Mais do que um quinto!

DELEGADO

Ah! não se poderá reprovar minha comiseração! Exemplos, faltam exemplos! Vai, cidadão coronel, procura teu comandante. *(Alain sai)* Tragam a cúmplice de Saint-Gildas.

Cena 3

(Delegado, Jacqueline trazida por quatro soldados)

DELEGADO

Reconheço o rosto, embora a vestimenta seja outra: é você a quem chamavam, há quinze meses, a camponesa Jacqueline?

JACQUELINE

Quando me prestei àquele subterfúgio, eu acreditava que meu pai estava vivo e eu tinha de viver por meu pai. Mas hoje eu me chamo e digo: sou Jacqueline Briant de Sauvières.

DELEGADO

Acrescente, então, marquesa de Gael! E tome cuidado, que desta vez a situação agora terrível me obriga a um dever impiedoso. A guerra civil inclui neste momento a ajuda da emigração, que chama de invasão estrangeira, preludiando em sua obra de sangue dias como este, que bem fará chorar muitas viúvas e mães...

JACQUELINE

O senhor se esquece das crianças órfãs.

DELEGADO

E o revoltado que ordenou contra nós esse violento ataque e conduziu esse combate furioso foi Saint-Gildas, seu marido! E, após minha indulgência do

ano passado, eu a encontro ainda ao lado dele, como a vi outrora ao lado de seu pai! Não responde nada?...

JACQUELINE

Não. Permita-me pelo menos o pudor e o orgulho do silêncio. Percebo a terrível acusação que pesa sobre mim e nada quero opor. Não apenas estou resignada a morrer, estou resolvida a isso. Não tenho mais ninguém no mundo para me defender, nem mesmo eu.

Cena 4

(Delegado, Jacqueline, Alain)

ALAIN

E quanto a mim, menina ingrata?

JACQUELINE

(correndo para ele) Ah! meu bom tio?

ALAIN

Cidadão delegado! Foi a mim que, nesta manhã, minha sobrinha veio procurar. Ela estava fugindo de Saint-Gildas.

DELEGADO

Eu esperava, cidadão coronel, que o retivessem mais alguns instantes longe daqui. Talvez este seja o único caso em que me permitiria duvidar de sua palavra. Aqui mentir é quase um dever seu.

ALAIN

Entretanto, se eu atestar...

DELEGADO

Testemunho inútil e nulo. Todas as circunstâncias da jornada são contra a acusada. A animosidade de Saint-Gildas... *(aparece Cadio)* Ah! o capitão Cadio vai nos dar notícias a respeito.

Cena 5

(Delegado, Jacqueline, Alain, Cadio)

CADIO

(sem olhar para Jacqueline) Não consegui encontrá-lo! Não pude! Não foi por minha culpa, e reconheço que também não é sua. Por três vezes ele foi acuado com o punhado de homens que lhe restavam, e duas vezes nos lançamos contra ele... Mas aqueles malditos chuãs têm horror ao duelo, e se atiraram contra nós e levaram seu chefe. Na floresta de Kaer, consegui me juntar de novo à minha tropa, mas perdi Saint-Gildas. O tenente Beaulieu talvez tenha tido melhor chance que eu, porque Saint-Gildas está rondando por aqui, não se afastem.

DELEGADO

Sem dúvida! Ele deve estar pensando em libertar aquela que, como dizem, estava fugindo dele.

CADIO

(vendo Jacqueline; à parte) Ela! Acusada! – Mas vai ser a morte!...

ALAIN

Quer Saint-Gildas seja ou não culpado, ela é inocente!

DELEGADO

Ela é sua parente! Mais uma vez o senhor não tem qualquer autoridade para justificá-la e defendê-la.

CADIO

(avançando) É verdade, meu amigo. Só eu tenho esse direito e esse poder.

DELEGADO

Você, capitão Cadio?

CADIO

Eu.

DELEGADO

Por qual motivo?

CADIO

Ah! é que eu sou o marido.

DELEGADO

O marido?

CADIO

O marido. Agora é uma boa hora! Eu reconheço e proclamo. E o que tem a ver com a rebelião do marquês de Gael a esposa do cidadão Cadio?

JACQUELINE

(para Alain) Mas ele vai se encrencar!

DELEGADO

Cidadão, não vamos voltar para um ato ao qual nos prestamos, eu por compaixão, o senhor por devotamento, mas que certamente não foi levado a sério por aquela a quem quer defender.

CADIO

Pouco importa! Eu levei e levo a sério aquele ato. Ele está inscrito nos registros de nosso estado civil. Eu o invoquei contra o traidor, eu o invoco diante do magistrado. Eu invoco a lei nova, que é a minha e a sua, a qual tenho o direito de reivindicar pois dei alguma porção do meu sangue por ela.

DELEGADO

Tome cuidado, capitão Cadio! Jacqueline de Sauvières é acusada de recidiva de revolta e de provocação de guerra civil. Você tem dez chances de se perder com ela e nenhuma de se salvar e a ela.

CADIO

Vou tentar essa hora única.

DELEGADO

Sua complacência, desta vez, poderá se assemelhar a cumplicidade! Toma cuidado! Você jura e põe em jogo mais que sua vida: sua honra.

CADIO

Coloco na balança da justiça minha honra e minha vida.

DELEGADO

Então, reflita; peço-lhe que reflita uma vez mais. Depois me diga sua última palavra. Vou visitar nossos feridos, e se trata de uma visão que não me ajudará a ser clemente. *(sai com sua escolta)*

Cena 6

(Cadio, Alain, Jacqueline)

JACQUELINE

Cadio! Não se exponha, não se perca por mim! Eu o acho tão mudado, tão transformado! Sua vida recomeça tão bela! E a minha termina tão triste! Deixe-me, abandone-me.

CADIO

(para Alain) Ela quer que a abandone!

ALAIN

(baixo; sacudindo a cabeça tristemente) Eu hesito entre vocês dois, e estremeço pelos dois. Você vai conseguir tirá-la do perigo terrível em que ela se atirou? Não vai arriscar inutilmente sua honra, romper sua carreira?

CADIO

Bom, e depois? Não posso fazer nada, então! não posso lhe dar nada! Amo minha vida, e a ofereço a ela; construí meu nome e o ofereço a ela; quem não gostaria deles, quem os recusaria? Essa agora! Eu sei que aqui sou o senhor. Quer se aceite ou não meu mísero óbolo, eu o imponho; o sacrifício foi meu. Não, ela não vai ganhar nada em me abandonar!

JACQUELINE

Cadio! Por misericórdia! Para que se sacrificar por mim?

CADIO

Para quê? Ah! durante quinze meses, quinze meses de espera e de febre, eu me joguei na batalha e no perigo com uma espécie de frenesi, trabalhei, lutei, sofri... por quê? Tinha sem cessar diante dos meus olhos e em minha lembrança aquele dia de nosso casamento, o senhor, o marquês e eu mesmo e me dizia: vai chegar a hora em que terei minha revanche, uma hora em que poderei jogar minha vida contra a dele e dar minha vida por ela. A hora chegou, e o senhor me diz: Para que o sacrifício? Por Deus! Eu me vingou!

JACQUELINE

O senhor se vinga! O senhor se vinga de mim! Por quê?... o bandido que o feriu foi além, tenho certeza, da ordem e da vontade do senhor de Gael; imagino sua cólera contra o marquês. Mas eu, o que o senhor tem a reprovar em mim? Que mal eu lhe fiz?

CADIO

Ela pergunta que mal ela me fez, tio Alain! Mas, então, o que ela acredita que nós somos, os inferiores, em nossa sombra? Ela imagina que não temos também um coração que bate, que sofre, e algumas vezes até sonha? Até concordo que ela jamais tenha considerado um olhar ou um pensamento de amizade por nossas almas de refugio, é a lei do destino! Mas a pobre alma que não ama, é totalmente impossível para ela admitir que, por acaso, ela poderia amar!...

JACQUELINE

Amar!

CADIO

Ela nada espera em retorno, essa pobre alma! Só pede para se dar, sua única ambição é ser aceita. Mas como agradecimento apenas se lhe atira uma bolsa, como recompensa um salário. Ah! a ingratidão, ela passa! Mas o salário, é demais!! Então, o senhor compreende, você, meu amigo, coração de soldado, coração de pai, este mercenário só tem uma esperança e uma vontade: aguardar seu momento e exercer suas represálias!

ALAIN

Pobre Cadio! Como sofreu!

JACQUELINE

Oh! Me perdoe, Cadio, misericórdia! Eu não o conhecia bem, não compreendia, não via você! Mas por que você fala de castigo? Eu o humilhei e ofendi, é verdade; mas eu, veja como fui enganada e degradada! O casamento mentiroso que impus a você, acha que não fui punida com um casamento sacrílego? Troquei o amor sincero e puro do novo homem pelo capricho falso e escarinho de um *gentilhomme* insensível, e eis que em vez de um casamento desigual consegui uma ignomínia! Cadio, o senhor pode me julgar, me condenar, me injuriar; mas, de coração, não se vingue, o senhor já está suficientemente vingado!

ALAIN

Ela tem razão, Cadio; o senhor deve se contentar com essa vingança.

CADIO

Com a vingança que a faz sofrer? É ela que eu quero? Eu quero aquela vingança que só atinja a mim! A vingança maldosa que a humilhasse, eu a rejeito; mas exijo a vingança feliz e orgulhosa que me eleva. Pela esmola que ela me deu eu pretendo dar minha vida! Não levo em conta o quanto me dedico, mas estou sempre pronto para morrer!

Cena 7

*(Cadio, Alain, Jacqueline, Delegado, a escolta, o tenente Beaulieu, depois
Coeur-de-Roi e La Korigane. É noite, soldados carregam tochas)*

DELEGADO

E então, capitão Cadio, já refletiu?

CADIO

É inútil insistir.

DELEGADO

Insiste em se dizer marido da acusada? Persiste, pelo resgate de sua inocência, em empenhar sua honra?

CADIO

Persisto ainda mais que nunca.

DELEGADO

Vai ter que entregar ao tenente Beaulieu suas armas e suas insígnias de capitão.

CADIO

Oh! Você é bastante severo, cidadão! A degradação! Você poderia se contentar com a morte! Deixe-me pelo menos minha espada até que ela me tenha servido para eu mesmo fazer justiça.

DELEGADO

Cidadão Cadio! Acho que compreendi sua generosidade, mas, na verdade, você compreende pouco meu rigor. Tiro suas armas porque não convém que você, soldado, termine por se encontrar de frente com certos inimigos. A República não aprecia que misturemos nossas pequenas querelas pessoais às suas grandes guerras. Você parte amanhã de manhã para o exército da Itália, e quero pedir ao meu amigo o general Joubert que te faça conquistar contra os austríacos tuas dragonas de coronel.

CADIO

Oh! Cidadão!...

DELEGADO

Quanto ao tenente Beaulieu, ele conquistou sua dragona de capitão. Você dizia, capitão Beaulieu, que Saint-Gildas?...

BEAULIEU

Ele realizou, com sua pequena tropa, uma resistência heroica. Mas finalmente consegui cercá-lo e bloqueá-lo na ilha de Cergonan. A noite nos impediu de segui-lo ali, mas de lá não poderá sair. Ordenei cercarem a ilha e ainda nesta tarde ela estará em nosso poder, bem como o marquês e os poucos últimos valorosos soldados que o acompanham.

DELEGADO

Muito bem! Torne a vigiar a ilha. O importante é acabar com esse terrível inimigo.

JACQUELINE

(baixo; para Alain) Oh! Ele está perdido então?

LA KORIGANE

(que deslizou para perto dela) Ainda não! Mas preciso de você pra me ajudar a salvar ele!

COEUR-DE-ROI

(que, do outro lado, passa para o lado de Cadio) Saint-Gildas lembra o encontro que ele concedeu ao senhor.

CADIO

Existe então uma passagem para sair?

COEUR-DE-ROI

(baixo) Sim. Perto da ponta de Arzon. Vai esperá-lo lá?

CADIO

Imediatamente.

Ato 5

Quadro 7

Na ilha de Cergonan. Noite. A Lua ilumina apenas, à esquerda, o rochedo coberto de musgo. No fundo, alguns salgueiros atrofiados através dos quais se percebe o rio e as ilhotas do Morbihan. À direita, um menir.

Cena 1

*(um barco aborda a ilhota, com cinco homens:
Motus, Beaulieu e três cavaleiros azuis.
Motus e Beaulieu descem à terra e avançam com precaução)*

MOTUS

Veja, meu capitão, daqui você pode distinguir, apesar da escuridão, no leito do rio, aquelas pedras idólatras e pagãs. Pois então, foi por ali que vi aquele homem passar e saltar; estando eu acima de superstições pueris e falaciosas, não acredito em fantasmas.

BEAULIEU

Não importa! Não faz sentido. Pelo modo como conta, a sombra que você diz não estava tentando sair da ilha, mas entrar nela.

MOTUS

Ah! é isso que explica como, naquela direção, não se chega à ponta de Arzon, que nós guardamos. Mas mantenho meu relatório, meu capitão: ele não faz sentido, mas é verdadeiro.

BEAULIEU

Ora vamos! Não precisamos tomar muitas precauções. Permaneça você mesmo de sentinela neste lado. Na outra margem do rio acho que o Quentin vai ser suficiente.

MOTUS

Fácil, fácil.

BEAULIEU

Você, basta ficar na ponta; dali, você vigia o banco de areia e a passagem. *(sobe de novo no barvo, que se afasta. Motus desaparece no banco de areia da esquerda, atrás das árvores)*

Cena 2

*(de trás do menir saem sucessivamente
Saint-Gildas, Coeur-de-Roi, Laribalière, Moustache e quatro outros chuãs)*

SAINT-GILDAS

Vamos! Esta é nossa última passagem descoberta pelas pedras druídicas!

COEUR-DE-ROI

Ela é melhor para entrar, não para sair: a ponta de Arzon está bem protegida.

LARIBALIÈRE

Somos caçados como animais selvagens em nosso covil.

MOUSTACHE

Perdidos sem socorro! F errados!

LARIBALIÈRE

Todos perdidos! e amanhã, presos e passados pelas armas! Esse fim não é digno!

SAINT-GILDAS

Com toda certeza, não seria nada digno nos passarem pelas armas. Mas são grandes as chances de sermos ferrados. Conheço os homens a quem falo. Esperamos para amanhã a frota inglesa e acho que seria conveniente sermos todos mortos antes da chegada deles.

TODOS

Sim, sim!

LARIBALIÈRE

Não seremos testemunhas dessa vergonha.

COEUR-DE-ROI

Não teremos de ser cúmplices deles.

SAINT-GILDAS

Bom, e agora, amigos, queremos morrer como bretões, como heróis? Vamos um por um, pelo meio dos caniços, para a outra extremidade da ilhota, o dólmen de Saint-Cornely, juntemos o que nos resta de pólvora, vamos fazer uma mina e amanhã, na chegada dos azuis, vamos fazê-los saltar pelos ares todos juntos, aos gritos de: Viva o Rei! Mas viva a França!

LARIBALIÈRE

Valiosa e triunfante ideia!

TODOS

Sim! Sim!

COEUR-DE-ROI

Pois então, mãos à obra! Em marcha! *(eles desaparecem em silêncio, um a um, pelos caniços da direita. Um deles, baixinho, coberto com uma capa e ocultado por um chapéu de abas largas, sai da sombra e se aproxima de Saint-Gildas)*

Cena 3

(Saint-Gildas, La Korigane)

SAINT-GILDAS

Quem é você? *(ela empurra o mantô para o lado)* La Korigane! Desgraça! O que veio fazer aqui?

LA KORIGANE

Vim te salvar.

SAINT-GILDAS

Não quero ser salvo! *(faz menção de sair, e volta)* Mas quem foi que te mandou aqui? Teria sido Cadio?

LA KORIGANE

Talvez.

SAINT-GILDAS

Ora, ora, e essa maldita sentinela que guarda a passagem. Não vou poder comparecer ao encontro com Cadio; não vamos poder lutar.

LA KORIGANE

Lutar! Oh! O senhor gostaria mesmo de... matar ele? Ah! isso seria uma injustiça, uma impiedade!

SAINT-GILDAS

Eh! Querendo me dar uma lição, fedelha? Em todo caso, parece que não foi Cadio que a enviou aqui. Então, foi Jacqueline, não é? Não aceito nada da parte dela, sobretudo minha vida.

LA KORIGANE

Por quê? Porque para ela o senhor já perdeu sua vida!

SAINT-GILDAS

Essa agora! Não quero dever nada a ela, que me deixou, que me renegou. (*vai se distanciar*)

LA KORIGANE

Não, espere! Não foi ela, foi...

SAINT-GILDAS

Quem? A madame du Rozeray, talvez?

LA KORIGANE

Pois bem sim! A Grande Condessa!

SAINT-GILDAS

Isso é indiferente!

LA KORIGANE

O senhor concorda em fugir?

SAINT-GILDAS

Não! Eu concordo em ir encontrar Cadio.

LA KORIGANE

Ah! Lutar com o Cadio?... Não importa! Vai! Pela passagem das pedras grandes, vai!

SAINT-GILDAS

Mas a sentinela?... Não tenho a mínima vontade de morrer como um homem que se salva: mereço mais!

LA KORIGANE

A sentinela?... Sei um jeito... um jeito muito seguro – de atrapalhar sua atenção.

SAINT-GILDAS

Que jeito? Fala, qual foi sua ideia?

LA KORIGANE

Então... é assim... vamos conversando, deixa o tempo passar... Vai então! Vai depressa! É seguro, tou lhe dizendo! É uma boa ideia! Vai! Vai!

SAINT-GILDAS

Como você mudou! Está com medo?

LA KORIGANE

Pelo senhor. Mas, pra me tranquilizar – se o senhor quiser – se o senhor se sentir bem em me dar... sua mão?...

SAINT-GILDAS

Com todo meu coração.

LA KORIGANE

Obrigado! E agora, vai. Daqui posso seguir o senhor com os olhos até me sair das vistas; então aí depois eu vou. Mas vai, vai depressa! *(Saint-Gildas se afasta pela esquerda)*

Cena 4

(La Korigane, depois Motus)

LA KORIGANE

(sozinha, seguindo Saint-Gildas com os olhos) Vai, Saint-Gildas, vai, que Deus te guie e te leve! Quanto a mim, meu jeito melhor vai me fazer matar! Minha boa ideia é morrer! Ah! lá vai ele. Vai! *(fecha seu mantô, cobrindo-se, desliza entre os caniços, atrás das árvores)*

MOTUS

(à distância, na areia) Alto lá! Quem é que tá vivo aí? *(Na terceira interpelação, La Korigane se endireita, Motus atira. Atingida, ela grita e vai, trêmula e procurando apoio, sair sobre o rochedo da esquerda. Motus entra, hesitante e inquieto)* Quem é? Quem foi que eu peguei? *(vê uma forma humana sobre o rochedo batido pela Lua e corre para lá)* Uma mulher! La Korigane! Ah! Matei ela! Oh! Garota, fala, vamos, fala! Ah! que merda alguém de Mayence matar uma mulher! Matador de criança!

LA KORIGANE

Sim, você me matou... Mas fez bem feito! É teu dever.

MOTUS

Meu dever? Não! Não! Mas também porque ficou calada?

Cena 5

(La Korigane, Motus; Saint-Gildas voltando)

SAINT-GILDAS

O que houve aqui? Ah! La Korigane!

MOTUS

Saint-Gildas! *(procura seu fuzil, que jogara para um canto; pega seu trompete)*

LA KORIGANE

(com uma energia repentina, atira-se sobre Motus, agarrando-se a ele) Toca isso não! *(para Saint-Gildas, com desespero)* Oh! Por que o senhor voltou? Meu bom soldado, misericórdia, deixa ele fugir. O senhor me matou, eu lhe perdoo. Mas que eu não morra por nada. Seja bom! Mate só eu!

MOTUS

Então eu vou trair!

SAINT-GILDAS

Não, meu amigo, não. Mas me deixe ao menos lhe falar, eu lhe peço.

MOTUS

Ah! Por Deus! *(afasta-se)*

SAINT-GILDAS

Korigane! Minha pobre criança! Está ferida?

LA KORIGANE

Sim. Estou morrendo.

SAINT-GILDAS

Morrer! Oh! Não!

LA KORIGANE

Sim! Mas tanto faz! Eu fiz de propósito!

SAINT-GILDAS

Morrer?

LA KORIGANE

Morrer pelo senhor.

SAINT-GILDAS

Por mim?... você que me odiava!

LA KORIGANE

Ah! acredita nisso!... no fundo, eu também acreditei nisso!

SAINT-GILDAS

Achava que ia me trair?...

LA KORIGANE

Vamos, então! (*erguendo-se, colocando uma mão no peito dele e olhando-o fixamente*) Eu te amo.

SAINT-GILDAS

Você me ama!

LA KORIGANE

Eh! Sim! Agora posso dizer isso, o senhor não vai caçoar de mim agora, tô certa de não ser ridícula. O senhor lamenta por mim, vai se lembrar de mim, morta! Ah! como é bom morrer!

SAINT-GILDAS

Oh! Você me ama, por isso morre por mim! Mas, se você morrer, eu vou te perder! Vou perder você, talvez o único ser – a única, com certeza! – que me tem amado!

LA KORIGANE

Não diz isso, eu queria viver.

SAINT-GILDAS

Ah! coração dedicado, coração amoroso, eu te procurava, te procurei toda minha vida! Você estava perto de mim, você vivia tão forte e não te ouvi viver! E agora, você está aí, eu te sinto, te encontro... quando para você, para mim, já terminou!

LA KORIGANE

(*erguendo-se com esforço*) Quem sabe... se isso não... é um novo começo? (*sua mão e sua cabeça caem. Ela morre*)

SAINT-GILDAS

Korigane!... Minha alma! Entrevista, desaparecida! (*cai perto dela, aniquilado*)

MOTUS

(*recuperando-se*) Vamos, vamos! Salvem-se! Ela quer isso. Salvem-se!

SAINT-GILDAS

(*espantado*) Salvar-me? Por quê?... Ah! sim...ela também me deu ordens. Mas não tema por mim, amigo; ouve o que vou lhe dizer, escute. (*toma nas mãos a cabeça de La Korigane e, pousando religiosamente um beijo em sua testa*) Espere-me!

Quadro 8

(Na ponta de Arzon. Caniços, tamargueiras, rochedos. No fundo, vista do arquipélago do Morbihan nas brumas do crepúsculo)

Cena 1

*(Jacqueline, em pé, enrolada num mantô, olha ao longe;
Rebec entra e se aproxima com precaução)*

REBEC

Senhora, o dia já nasceu, e os homens do barco dizem que não podem mais esperar.

JACQUELINE

Só mais um quarto de hora.

REBEC

Senhora Jacqueline! Sua tia e você – você pela salvação de Saint-Gildas, ela por sua liberdade matrimonial – vocês ofereceram duas pequenas propriedades. Suas ofertas são interessantes. Mas o perigo...

JACQUELINE

Ah! olhem lá. Não é ele?

REBEC

Sim, na verdade! Vai atravessando com o corpo curvado atrás daquelas pedras grandes com uma agilidade!...

JACQUELINE

Vão; em cinco minutos encontramos vocês.

REBEC

Cuidado, vocês abusam de sua riqueza! *(ele sai)*

Cena 2

(Jacqueline, Saint-Gildas)

JACQUELINE

Senhor!...

SAINT-GILDAS

Você, Jacqueline! É a senhora!

JACQUELINE

Não sou eu, ao que parece, quem o senhor esperava encontrar aqui? Para convencê-lo a fugir, La Korigane deve tê-lo enganado.

SAINT-GILDAS

(sorrindo tristemente) Ela me enganou, com efeito.

JACQUELINE

Não importa, senhor marquês! Não recuse, mesmo vindo de min há parte, sua salvação, eu lhe peço, eu o obrigo!

Cena 3

(Jacqueline, Saint-Gildas, Cadio, Alain)

CADIO

Então, senhora, ainda o ama?

JACQUELINE

Ah! o que veio fazer aqui?

CADIO

O senhor marquês, acho, está menos surpreso de me ver do que você. Também, sendo amado como é...

JACQUELINE

Cadio! Ouça. Você sofreu muito por mim, não quero que sofra ainda mais. Quando eu tentei salvar aquele que eu carreguei o nome, era uma dívida que eu pagava a mim mesma e só a mim. Mas tomo meu pai por testemunha de que não amo mais o marquês. Posso mesmo dizer, após o mal que ele me fez, qual vai ser o pensamento que ele vai deixar em meu coração: odioso nunca, doloroso sempre!

CADIO

Sendo assim, senhora, me perdoe, tenho de falar sozinho com aquele senhor.

JACQUELINE

(alarmada) Oh! Por quê?

CADIO

Tem mentiras, tem atentados à honra que hoje tenho o direito de questionar para fazer justiça.

SAINT-GILDAS

(passa, inclinando-se, diante de Cadio e em direção a Jacqueline) Madame! As ações indignas de um gentleman, antes de prestar contas a esse homem honesto, eu mesmo quero criticar e odiar diante da senhora. Só eu aqui comprometi minha honra e só a senhora me pode devolvê-la. *(dobrando o joelho)* Atrevo-me a pedi-la de novo, senhora, pedindo-lhe perdão.

JACQUELINE

Senhor marquês, levante-se.

SAINT-GILDAS

(para Cadio) E agora, senhor, estou às suas ordens. Mas, deixe-me dizer-lhe, para um homem valoroso e generoso, não é muito tentador nosso duelo! Eu não poderia nem mesmo fingir me defender.

CADIO

Mas...

ALAIN

Cadio! Ele não é mais um inimigo, é um derrotado.

CADIO

(com um esforço doloroso) Vamos!... eu me resigno a essa vitória sem combate. Eu o deixo, senhor, rendendo-lhe honra.

SAINT-GILDAS

Obrigado! Obrigado a todos, adeus!

JACQUELINE

(para Alain) Infeliz!!

SAINT-GILDAS

Oh! Que sua bondade a tranquilize, senhora! Graças a ela, eu vou embora, veja, com a alma leve e o coração feliz. E quer que lhe diga?... ainda vai reconhecer este incorrigível Saint-Gildas! – parto... para estar com alguém que amo. *(ele corre para fora)*

Cena 4

(Cadio, Alain, Jacqueline; seis ou oito cavaleiros surgem ao fundo com roupa para estrada, mantô à bandoleira, carabina nos ombros)

CADIO

Ali estão meus companheiros e me vou com eles para a libertação de nossos irmãos de outras terras. Mas quero antes de tudo, senhora, entregá-la a você mesma. *(entregando-lhe um documento)* Basta assinar, depois de mim, este pedido de divórcio...

JACQUELINE

Cadio!...

ALAIN

(avançando na direção deles) He! Ela não pode nem recusar nem pegar esse documento. A lei exige para o divórcio um período de um ano; e, bom, um ano é a duração provável da campanha da Itália. *(uma explosão ao longe. Os dois homens se descobrem)*

JACQUELINE

(olha-os e emite um grito) Ah! compreendi, é a morte de Saint-Gildas!

ALAIN

Pelo menos ele morre de pé, orgulhoso e livre.

CADIO

E nós vamos tratar de viver tal como ele morreu.

Fim.

THÉÂTRE DE LA PORTE S'**MARTIN**

CADIO

PAR **GEORGE SAISD**
ET **PAUL MEURICE**

Buveurs de cidre
courant sus au bleu.

Cette bonne Mme Duro-
seray. Ne lui parlez pas
des républicains!

MÉLINGUE
— Mon pauvre Cadio, le
je te dis zut! tu as trop de cheveux. Je reste avec Saint-Gildas
qui a un si beau pana he.

Mlle ROUSSEL
Jacqueline entre deux maris :

ROGER

TISSERAND
Le capitaine Allain,
le Tonton de Jac-
queline.

Ischey en Trompette.
Quelle trompette!

Avant tout, dit Laurent Rébec,
Sauvons la caisse!

LA REVANCHE DE BUBIDAX...
— Comment, c'est toi, Cadio?
— Moi-même, mordioux!

Bonne chose qu'un mariage au
tambour... ça économise les frais
d'un notaire.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



Ideias e críticas

Ideias e críticas

Metri gratia: Homeric Performance,
Performativity, and Performability

R. Blankenburg
E-mail: r.blankenburg@let.ru.nl

Abstract

The notion of performance has lost much of its appeal when used in one sentence together with the name of the legendary Greek poet Homer. Performance of his Iliad and Odyssey is sometimes considered a red herring, as it cannot be evidenced and is merely assumed, and thus distracts attention from other explanations for what is perceptible in the text of the epics. On the other hand, performance itself is sufficiently well-known from literary, documentary, and (art) historical sources and materials, but not so readily applicable to the extant version of the Homeric epics. In this contribution, I will investigate a single aspect of Homeric prosody, rhythm, for traces of performativity as indications for performability. My assumption will be that rhythmical limitations and licenses as evidenced in phonology and metrical surface structure, reflect phonetic realisations tied in with out loud delivery. Word end, phraseology, and the hexameter's phonostylistics will be the main indicators, and contribute to a more accurate concept of Homer's possible 'affect' in performance. Without claiming that the Iliad and the Odyssey as we have them are either the scripts or the transcripts of performances, I will argue that some rhythmical features of Homer's hexameters at least point at the feasibility and the probability of out loud recitation. The key concept of my approach will be sound.

Keywords: Performance, Ancient Greek epic, Rhythm as phonostylistic phenomenon, Situational context

Introducing ‘performance’

The shading of Homeric scholarship’s traditional dichotomy between *chorizontes* and unitarians by oral theory has led to a new schism:¹ between those who consider the *Iliad* and the *Odyssey* as closely tied to actual performances – as either transcripts of, or scripts for such delivery² –, and others who prefer to

1 The coalescence of schools of thought into opposing frames, the Analysts and the Unitarians, came about as a result of Wolf’s seminal *Prolegomena ad Homerum* (1795) in which he stated that the origin of the *Iliad* and *Odyssey* was undoubtedly oral, and that transmission by orally performing bards and the unifying efforts by writing editors brought about the thematically and artistically unified Homeric epics. The ‘original’ version of the epics, he claimed, should be placed around the 10th century BCE and considered drastically different in form and content from the extant *Iliad* and *Odyssey*. The school of the Analysts, drawing evidence for multiple authorship and ‘textual contamination’ from inconsistencies of plot, alleged interpolations, and incompetent editing, took their example from the χωρίζοντες ‘separatists’ from antiquity, an Alexandrian tradition that found its origin in Zoilus of Amphipolis’ *Homeric Questions* (c. 400-320 BCE, nicknamed ‘Ὀμηρομάστιξ’ ‘Scourge of Homer’, cf. Vit. *De Archit.* VII.8 Zoilus, qui adoptavit cognomen, ut Homeromastix vocitaretur ‘Zoilus, who took on a nickname, that he be referred to as Homeromastix’; Fraser 1970).

2 Nagy 2003: 1-3 distinguishes five consecutive periods of Homeric oral/written transmission, each period showing progressively less fluidity and more rigidity; potential texts in the sense of transcripts emerged ca. 550-325 BCE, texts in the sense of *transcripts* or even *scripts* ca. 325-150 BCE. From 150 BCE onwards, following the completion of Aristarchus’ editorial work on the Homeric text, texts are labelled *scripture* by Nagy, ‘the narrowest category of them all, where the written text need not even presuppose performance’ (cf. Nagy 1996: 187-206). For a recent overview of Homeric performance and its contexts and occasions in archaic and classical times, see Ready & Tsagalis 2018: 1-26, and Tsagalis 2018: 29-75. Dué 2020: 7-20 considers performance as integral to the composition, reception, and transmission of the epics.

study the Homeric texts as literary products in their own right, and dismiss performance as a separate object of (art-)historical study.³ The first group of scholars bases its theories and reconstructions on the Parry-Lord hypothesis,⁴ that holds modern-day oral-poetry traditions and practises (e.g. in Indonesia and former Yugoslavia) as viable comparison material to suggest the circumstances and workings of Homeric performance.⁵ Such comparison accounts for equivalents for the main characteristics of the *Iliad* and the *Odyssey* deemed oral such as the repetition, the rigidity of the prosodic format, type-scenes, and formulas.⁶ Whether or not it also accounts for the irregularities and ‘mistakes’ in the extant written versions of the Homeric epic remains a matter of debate.⁷ Nagy’s ‘evolutionary model’ advocates a diachronic perspective: written versions were both transcripts of individual performances, as well as scripts for future delivery.⁸ In his view, Homeric oral/written transmission went through at least five stages, ‘showing progressively less fluidity and more rigidity’. The early ‘transcripts’ were a mere aid in performance, not its equivalent, whereas the later scripts (from ca. 310 BCE) need not even presuppose performance.⁹ There is sufficient reason, though, to assume that performance continued alongside text’s gradually growing rigidity, and that performance and text continued their mutually influencing effect: Bird provides examples of at least some level of fluidity well into the

3 An overview of issues and problems brings Ford 1997 to the conclusion that ‘whatever form Homer’s text may have had in the archaic period, a written *Iliad* can only have been an imitation of an oral performance, an artifact with its own uses and symbolic values, but not quite identical with an epic song’ (109).

4 Starting from the work of Milman Parry (collected in Parry 1971), and exemplified in Lord 2000². Nagy 2003: 49-71 illustrates the hypothesis by reinterpreting two passages formerly taken to be ‘mistakes’ (e.g. by Janko 1998: 7).

5 Foley 2002; Fox 2014: 201-215.

6 Finnegan 1977: 99-132.

7 Ready 2015: 16-20 provides comparative evidence for the (flaws of) ‘textualization’ as the product of the co-creation of poet, scribe and collector.

8 Nagy 2003: 1-3, cf. footnote 2 above. González 2013 expands the evolutionary model of performance to the text-aided delivery of professional actors and orators. Written products from such genres may even be approached as the mere screenplays, or lyrics, of actual performances, possibly altered or enlarged *after* the original performance. In ancient Greece, where literacy was not wide-spread and the ability to read and write was considered useful mainly with regard to administration and archiving, writings always occupied a marginal position when compared to performance (Thomas 2003). The historian Herodotus of Halicarnassus read in public from his work, thus serving an audience of listeners rather than of readers (Johnson 1994). Philosophers and scientific compilers are known for their teachings taught through lectures, leaving it to their students to take notes and revise them (a case in point concerning the Hippocratic recipes, cf. Totelin 2003: 54-62; Arnold 2007: 170-176). Lyric poetry is equally envisaged as meant to be performed (Nagy 2020). Sappho’s poems, for example, evoke an environment in which young girls are being prepared for married life through an education involving poetry. Alcman’s and Stesichorus’ poems supposedly encouraged the soldiers when recited. Anacreon’s enlivened dinner parties (Blankenborg 2017).

9 Cf. Nagy 1996: 187-206.

second century BCE.¹⁰ ‘Dictation theory’ presupposes a synchronic perspective, of text rather than performance.¹¹ Theorists consider the *Iliad* and *Odyssey* as the written representation of a particularly successful performance, or as the cumulative product of an oral tradition that made use of the introduction and proliferation of the Greek alphabet to construct a larger, thematically coherent whole.¹² The extant *Iliad* and *Odyssey* may then be considered not outcomes of traditions, but authentic original compositions as such.¹³ Dictation theory considers the Homeric epics as products *in writing*, and only loosely ties in with the available evidence concerning the performance of the *Iliad* and the *Odyssey*.¹⁴

When sought for or assumed, performance presents itself in various manifestations. For theorists upholding an origin for (parts of) the Homeric epics in Mycenaean, Dark Age, and early archaic Greek culture,¹⁵ performance is assumed to have taken place in a semi-ritualistic hero-cult setting at the occasions of men’s gathering:¹⁶ either in and around the centralising palace, or during the battle pauses in war situations.¹⁷ Both the *Iliad* and the *Odyssey* reminiscence such

10 Bird 2010 points at the ‘plus verses’, ‘interpolated’ lines that are absent from the *Iliad*. In his view, these lines present authentic variations on the Homeric text, based on the variability as a characteristic of oral performance.

11 Nagy 1999; 2003: 4-7.

12 Jensen 2011: 244 proposes 522 BCE as the composition date for both the *Iliad* and the *Odyssey*. West 2013: 4 ‘the chief defect of the Oralists’ approach is that in their delight with the vision vouchsafed them by Parry and Lord they do not take sufficient account of the fact that our *Iliad* and *Odyssey* are written texts, and fail to engage seriously with the question of how this came about’ (cf. West’s fourth ‘proposition’ that the *Iliad*’s poet ‘composed the *Iliad* with the aid of writing and over a long period’, p. 10). Powell 2017: 49 restates B. Powell’s hypothesis that ‘the Greek alphabet was originally created for the sole purpose of recording the poems of Homer’.

13 Cf. West 2013: 49-50 on the *Iliad*: ‘Epic composition is basically teleological. That is, the poet is for much of the time looking forward to what is to come and planning for it. He prepares for major developments by various means, or example by debates of decisions of the gods, by proposals made or commands issued on earth, by tactical placement of persons. [...] Thus the texture of the poem is characterized by long structures that reach across and link one scene with another. Once we are acquired with the technique, we can often recognize a preparatory construct for what is, and infer in advance what kind of action the poet is intending to describe later. If it fails to eventuate, we shall be inclined to suppose, not that he has deliberately misled us, but that he has altered his plan in favour of a different idea, or that something untoward had happened to the structure, a rearrangement or an excision’ (but add his fifth ‘proposition’ that the poet ‘did not produce it in one continuous progression from A to Ω’, p. 11).

14 Such as the variety in performer’s decisions depending on the audience (from a comparative perspective, Ready 2015: 30-33 and 30n76) as textualization is ‘an act of co-creation between the parties involved’ (Ready 2015: 60), and there is ‘the potential for others besides the performer to have an impact on the performer’s oral text and so on the final written text’ (p. 62).

15 Some scholars assume composition dates that locate the *Iliad* and the *Odyssey* very close in time to these non- or lower-literate periods, e.g. Ruijgh 1995: 21-26, 49-50 who offers a ninth-century BCE date, and Janko 1998:1 proposing c. 775-750 BCE.

16 Ainian 2017: 106-107.

17 Mikrakis 2016. But cf. the ‘warrior-*aoidos*’ on an 11th century BCE kalathos from Cyprus; Sherratt 2017: 46-47. Hexameters also function in alternative ritual settings outside heroic poetry, e.g. in curses, cf. O’Connell 2017.

settings, e.g., in the image of Achilles singing to his lyre (*Il.*9.186-189) and Phoenix delivering his account of the *Litae* (*Il.*9.502-599), or in the songs of Phaeacian Demodocus (*Od.*8.73-82, 266-366, 499-520) and Ithacan Phemios (*Od.*1.326-327) at the various courts in the *Odyssey*.¹⁸ It is tempting to recognise and identify a distinct practice of old in the performance scenes in Homeric epic.¹⁹ At the same time it remains unclear and unknown whether the alleged practice of old continued during and following the period in which the epics were materially fixated for the first time.²⁰ Apocryphal stories relate how poets like Homer and his contemporaries met regularly at occasions like festivals, funerals and weddings to commemorate the deeds of the deceased heroes,²¹ or to compose new, commissioned stories ‘tracing origins and genealogies backwards’,²² using, or rather imitating,²³ the diction and the prosodic shape of the Homeric epic. Locally, guilds of professional reciters were identified, claiming descend from the legendary forebearers.²⁴ Supposedly, an (or more than one) entire parallel thread of epic material developed alongside the *Iliad* and *Odyssey*:²⁵ grouped together and referred to as Cyclic Poems, this fragmentarily transmitted material may have inspired the Homeric epics, or be derived from it, or both.²⁶ Influences back and forth may well have been fostered by rivalling composing poets and competitive performance contexts,²⁷ but the discrepancy between the Homeric epics’ handing-down and artistic status on the

18 Beck 2012; Finkelberg 2020.

19 Including the traditional blindness of the performing poet (*Od.*8.63-64 on Demodocus: τὸν περὶ Μοῦσ’ ἐφίλησε, δίδου δ’ ἀγαθὸν τε κακὸν τε· ὄφθαλμῶν μὲν ἄμερσε, δίδου δ’ ἠδεῖαν ἀοιδὴν ‘the Muse loved him above all, but gave him both good and bad: she robbed him of eyesight, but gave him sweet song in return’), central to ancient understandings of Homer (Beecroft 2011).

20 Depending, of course, on the alleged time of fixation. Whereas fixation as early as the ninth century BCE (cf. Ruijgh 1995) obfuscates any knowledge concerning contemporary performance practice, acceptance of the *Iliad*’s Peisistrean Recension to serve as the basis for recitation at the Panathenaea Festival (Nagy 1996, 2003, 2004) implies the rhapsodes’ practice as performance context.

21 As in the *Certamen Homeri et Hesiodi* (Ἀγὼν Ομήρου καὶ Ἡσιόδου, c. 4th century BCE) where Homer and Hesiod compete at the funeral games for Amphidamas of Chalcis (cf. Hes. *Op.*650-662).

22 West 1985: 27.

23 To the extent of falsifying the authoritative sayings in hexameter (oracles, laws) by Onomacritus (Hdt. 7.6.2-5), caught red-handed inserting forged verses into a set of oracles (Martin 2018).

24 Nagy 1996: 62-63; Janko 1998; Brancacci 2016: 8.

25 West 2003; Bernabé 1998-2004; Tsagalis 2017.

26 Lambrou 2015 describes the interaction between the Cyclic material and the Homeric epics as ‘rivalry’.

27 Nagy 1999: 42-43 ‘Even if we were to accept for the moment the dubious notion that parts of the Homeric Cycle are drawn from some text that predates out *Iliad* and *Odyssey*, the fundamental objection remains the same: when we are dealing with the traditional poetry of the Homeric (and Hesiodic) compositions, it is not justifiable to claim that a passage in any text can refer to another passage in another text. Such a restriction of approaches in Homeric (or Hesiodic) criticism is one of the most important lessons to be learned from the findings of Milman Parry and Albert Lord on the nature of traditional “oral” poetry. [...] I will confine myself, then, to examining whether a poem that is composed in a given *tradition* may refer to other *traditions* of composition.’

one hand, and the Cyclic Poems' on the other, is remarkable to say the least,²⁸ and difficult to explain without assuming a specific quality inherent in the *Iliad* and *Odyssey*, or resorting to distinct differences in the circumstances of transmission; primarily a resort to one thread of epic material composed and delivered through oral performance, and another that was – at least – transmitted through writing.²⁹ Documentary and material evidence for performance of the Homeric epic prior to the Peisistratean Recension (before 566 BCE) is not readily available. Consensus states nonetheless that composing and reciting poets in the seventh and early sixth century ought to be labelled *aoidoi* 'singers', analogous to the Homeric *aoidoi*.³⁰ Their practice and *locus laborandi* are reconstructed in accordance with the epic-internal poetic practice, itself taken as a deliberate self-portrayal of Homer: as a professional and valued entertainer, the *aoidos* may perform episodes on demand, drawing from a large memorised repertoire that allows him to untangle as well as mix story threads *ad libitum*.³¹ The Peisistratean Recension is an anchor for retrieving evidence with regard to performance, be it not a definitely trustworthy one; furthermore, accepting the Recension as authentic and historical implies acknowledging far-reaching modifications of performance both with regard to circumstances and artist.³² The first mention of the recension is found in Σ10.1,³³ where it is claimed that the Iliadic episodes were arranged into a single poem by the Athenian tyrant Peisistratus (r. 561-527 BCE); other sources add that Peisistratus' son Hipparchus published the edition commissioned by his father, and passed a

28 For the handling of non-Homeric material by the rhapsodes at the Panathenaea, see Burgess 2004.

29 Nagy 1990: 52-115 answers the question 'why the *Iliad* and the *Odyssey*, and not the rest' by stating that the Cycle poems are local in nature whereas the *Iliad* and *Odyssey* claim panhellenic status.

30 Pellowski 1990: 23 'The two types of chronicler-historians are best exemplified by the Greek *aoidos* and the *rhapsode*. The former is the term used in Homer to designate the poet-singer who composed spontaneously as he performed. The latter term came into later use and denotes one who performs Homeric poems. The recitation of the *rhapsode* was studied, rather than spontaneous, and was judged by how well it corresponded to the previously composed texts, either written or handed down in memorized form.' Gentile 2008: 153 emphasises the distinction oral-written: 'rhapsodes are dismissed in comparison to their more highly valued predecessors the *aoidoi* (i.e., oral poets). Other arguments against the rhapsodes point out that their work was ultimately conservative of tradition rather than transformative.'

31 Beck 2012; Sherratt 2017.

32 De Vet 1996: 67n35 mitigates the importance of the Recension by stating that it is 'sobering for a classicist to find that comparative research into other canonical traditions shows that all societies claim geniality for the presumed others of their masterpieces'. Nagy 1996: 70 derives the concept of a Recension from a 'primary metaphor for the authority of recomposition-in-performance': 'myth can make its own "big bang" theory for the origins of epic, and it can even feature in its scenario the concept of writing.'

33 φασί τήν ραψωδίαν ὑφ' Ὀμήρου ἰδίᾳ τετάχθαι καὶ μὴ εἶναι μέρος τῆς Ἰλιάδος, ὑπὸ δε Πεισιστράτου τετάχθαι εἰς τὴν Ἰλιάδα (T) 'they say that this episode (*Iliad* 10) was arranged as separate by Homer and that it was not a part of the *Iliad*, but that it was arranged into the *Iliad* by Peisistratus.'

law that passages from the *Iliad* be performed at the Panathenaic Festival.³⁴ According to Cicero (106-43 BCE), Peisistratus merely ‘disposed’ the ‘confused’ books of the (apparently pre-existing) *Iliad* (*De Orat.* iii.137).³⁵ Strabo (c. 64 BCE-24 AD) provides further details on the *Iliad*’s existence before Peisistratus: he reports (IX.1.10) that both the legendary sage Solon of Athens (638-558 BCE) and the Athenian tyrant Peisistratus were in a position to alter lines and passages in the *Iliad*.³⁶ His accusation implies that by the time of Solon’s archontate (594 BCE) an authoritative Athenian edition of the *Iliad* already existed: apparently a literary constructed whole from which episodes were destined by law to feature in performance contexts. Plutarch (c. 46-120 AD) utters similar accusations.³⁷ Diogenes Laertius (c. 180-240 AD) elaborates on the Peisistratean context using terminology that irreversibly alters the outlook on the performance of Homeric episodes: according to him (*Solon* I.57) Iliadic episodes were ‘rhapsodised’ from as early as the time of Solon: this process also implied that one performer was supposed to take over from another,³⁸ a performative requirement alleged demanded by Solon’s law on festival recitals.³⁹ From these observations it is inferred that the composing performers (the *aidoi* ‘singers’) had by now been replaced by reciting performers (*rapsoidoi* ‘song-stitchers’).⁴⁰ The most important classical source for performance

34 Started in 566 BCE. Performance of Homeric episodes at the festival presumably started ca. 525 BCE.

35 Qui primus Homeri libros confusos antea sic disposuisse dicitur, ut nunc habemus ‘Who is said to have been the first to dispose the hence to confused books of Homer such as we now have them’.

36 καὶ φασιν οἱ μὲν Πεισίστρατον οἱ δὲ Σόλωνα παρεγγράψαντα ἐν τῷ νεῶν καταλόγῳ μετὰ τὸ ἔπος τοῦτο “Αἴας δ’ ἐκ Σαλαμῖνος ἄγεν δυοκαίδεκα νῆας” ἐξῆς τοῦτο “στῆσε δ’ ἄγων, ἴν’ Ἀθηναίων ἴσαντο φάλαγγες” ‘and according to some Peisistratus, and to others, Solon wrote into the Catalogue of Ships after the line (*Il.*2.557) “Ajax brought twelve ships from Salamis” the verse immediately following: “and he stationed them where the rows of the Athenians were.”

37 Notably that *Od.*11.630 was transferred from Hesiod.

38 Τὰ τε Ὀμήρου ἐξ ὑποβολῆς γέγραφε ῥαψωδεῖσθαι, οἷον ὅπου ὁ πρῶτος ἔληξεν, ἐκεῖθεν ἄρχεσθαι τὸν ἐχόμενον. ‘He ordained that the works of Homer be recited in succession, so that the successor start from where the precursor left off.’

39 Referred to as the ‘Panathenaean Law’, cf. Plato *Hipparchus* 228b; Nagy 1996: 75n37; González 2013: 10.2.3.4.

40 The *aidoi* are assumed to have performed at royal courts, for entertainment and moral lessons, Bartol 2007. Some scholars argue that Homeric *aidoi* represent all features of real *aidoi* of early periods (e.g. De Jong 2004: 1,22 ‘The figures of singers Demodocus and Phemius can be considered narratorial alter egos, in that they are a mirror of a primary narrator, who [...] himself is a professional singer.’), much as they are described in Athenaeus *Epit.*1.14a-d. González 2013: 10.1.2 argues against the consensus that rhapsodes are by definition non-creative reproducers by rote (as opposed to the creative, true oral *aidos*): Homer, Hesiod, and Archilochus (all ‘rhapsodic’ according to Plato’s *Ion*) have in common that their recital is non-melodic (or melodically reduced) and stichic elegiac/iambic. The *differentia* of rhapsodic activity, González claims, are 1) the ability to perform through compositional sequencing, and 2) relay performance, that is, the capacity to pick up where the predecessor left off, and produce thematic threads out of material coming from different traditions. Some level of creativity is hence implied.

of the Homeric epic, Plato's *Ion*, at least confirms to an extent the identification of rhapsodes as 'reciters' rather than creative poets, despite the dialogue's limited usefulness for the more practical aspects of Homeric performance in the fourth century BCE.⁴¹ Bird 2010, however, provides evidence for the intuition that despite the apparent textual fixity and the supposedly non-creative performance context from the second half of the sixth century BCE onwards, there remained continuing 'fluidity' of the text of the *Iliad* and the *Odyssey* until the first century BCE.

Performance, therefore, is difficult to grasp and dubiously reconstructed from documentary and material evidence⁴² – and from the 'performed' text itself:⁴³ performance is more readily assumed than evidenced. The Homeric text, however, does show various traces of performativity as indications for performability, especially with regard to rhythm as an aspect of Homeric prosody. In addition to more content-based markers of mnemotechnic phraseology, like epithets, formulae, and typical scenes, rhythm guides both the wording of the performer⁴⁴ and the expectations of the audience.⁴⁵ Expressed in the metrical surface structure of the dactylic hexameter, Homer's rhythm is suggestive of the impact and the flow of Homeric performance: rhythm not only deviates from everyday unplanned speech in its realisation, but also from the stichic repetitiveness of the hexameter surface structure in its patterning.⁴⁶ Rhythmical limitations and licenses as evidenced in phonology and metrical surface structure, reflect phonetic realisations tied in with out loud delivery. Rhythm is indicative of sound, word end, phraseology, and the hexameter's phonostylistics, and contributes to a more accurate concept of Homer's 'affect'. Without claiming that the *Iliad* and the *Odyssey* as we have them are either the scripts or the transcripts of performances, I will argue that some rhythmical features of Homer's hexameters at least point at the feasibility and the probability of out loud recitation.

Prosodic performativity

The prosody of Homeric language has long been acknowledged as an indication of the *Iliad's* and *Odyssey's* performativity, that is, of a mirroring of some form of practice in the text of the Homeric epic.⁴⁷ The hexameter, whether a Greek 'invention' and intrinsic to the Greek language or inherited from Indo-European together with

41 Cf. Nagy 2010: 382-383.

42 Rotstein 2012. For an overview see Emeriaud *et al.* 2018.

43 Cf. Nagy's three-stage textual status, as either *transcript*, *script*, and *scripture* in an ongoing process of gradually stricter material fixation.

44 Blankenburg 2018

45 Edwards 2002.

46 Blankenburg 2021.

47 Or rather the suggestion of performative mode.

the conventions of epic's content,⁴⁸ supposedly lends its durability to its usefulness in memorisation. Other metrical surface structures that deviate from everyday speech, like the plethora of rhythmical phrases extant in lyric poetry and the iambo-trochaic spoken verses and recited anapaests from drama, may also be indicative of performativity, but their prosodic shape is more readily connected to occasion and context of performance, rather than to mnemonic arguments.⁴⁹ For all prosodic aberrations from everyday speech mentioned, however, some level of performative artificiality may safely be assumed: deviation from the inherently iambic rhythm of unplanned natural Greek speech is deliberate.⁵⁰

Performance thus implies, among other features, a deliberate and thoughtful speech act: proper use of the range and modulations of the voice is the performer's prime task.⁵¹ In the study of performative features of ancient Greek texts, speech act (itself part of the *actio*, or 'delivery', one of the five challenges a speaker faces in classical-rhetorical theory) has been treated as an aspect of style.⁵² Style is then understood to encompass speech act, itself a matter of prosody,⁵³ the study of the production and delivery of

48 The former point of view in Ruijgh 2004: 531, who argues for the hexameter as particularly well-suited for Mycenaean Greek's preponderance of light syllables. Nagy 1974 argues for the coherent Indo-European descent of both the metrical format of epic and its distinctively formulaic diction. West 1982: 2-4 assumes Indo-European origin for Greek verse in general, based on isosyllaby in combination with quantitatively characterised and fixed colon-clausulae, but does not elaborate on the quantitatively characterised metrical profile of the hexameter (p. 35-39). Kiparsky 2018 directly derives the hexameter from Indo-European meter.

49 Weiss 2020 thus explores the capacity of tragedy to 'embrace, combine, and transform multiple lyric genres' (167).

50 Aristotle claims that natural unplanned spoken Greek is iambic. From the point of view of rhetorical effectiveness, the various rhythms are discussed by Dionysius of Halicarnassus (ca. 60 BCE-7 AD) in chapter 17 of his *De Compositione Verborum*, 168.5-176.5 ed. Roberts, cf. Blankenborg 2021b.

51 Though not very profusely documented in sources from antiquity. Allen 1987: 145-150 presents a selection of insightful observations from ancient grammarians.

52 In the discussion concerning style and language in ancient Greek, the issues of style/register and prosody have both been treated, but as separate topics, in Bakker 2010 (Willi in Bakker 2010: 297-310, and Nagy in Bakker 2010: 370-387), and, more recently, in Gianakkis 2014 (by, amongst others, De Jonge, Staab, and Goldstein).

53 These two issues have not always been studied together automatically. Well-known studies that *do* discuss style and prosody together, regularly focus on the way stylistic issues are reflected in prosody. An example is the discussion of emphasis on specific words or word groups in the Homeric epic due to their position in the line or the verse, as it is found in Edwards 2002. In his view, that is in no way unique, verse-end enjambment may be semantically strengthened by the verse end itself – in other words, allowing verse end to disrupt the ongoing clause highlights the (preferably) single *mot-en-rejet*, the awaited-for word at the start of the subsequent line. In Blankenborg 2016, I show that the number of verses that do not correspond with this observation is many times more numerous than the number that does. Another example of studying the relation style-prosody in Homer's verses, from a different point of view but equally widely accepted, is the often encountered notion that a preponderance of dactyls is an indicator of light, perhaps even festive content, whereas verses filled with spondees are meant to convey serious and possibly depressing content, purely based on their metrical profile. See Blankenborg 2021b for an assessment of the various implications of Greek metrical text's *ethos*.

phonation.⁵⁴ Other prosodic aspects, like pitch and acoustic intensity, all pose their own problems. Ancient Greek's syllable pitch and intensity are comparable to those in other languages. Pitch is tied to word accent, which is indicated by diacritical signs over the syllables' vowels in ancient Greek. These written signs indicate rise and lowering of tone within the domain of the single word,⁵⁵ but without a firm clue to the intonation of the phrase, the clause, or the utterance.⁵⁶ Acoustic intensity, or dynamic accent, may well be assumed, but cannot be evidenced on the basis of text. Allen 1973 (and 1987) has endeavoured a reconstruction of Greek dynamic accent; Devine and Stephens took his observations to reconstruct a rhythmic grid, analogous to the approach of reconstructed stress patterning.⁵⁷ They have a word of warning for us, though, not to put the stress pattern and the rhythmical patterning on a par; the two patterns are merely analysed using similar typology.

Even more problematic in the study of ancient Greek prosody is prosody's third aspect, the duration of the syllable, or as it is commonly labelled, it's 'quantity' or 'length'. This aspect, however, is the clearest visible of the three in the textual presentation of Homeric performance: the written *Iliad* and *Odyssey*. With regard to performativity, meter provides the clearest clues of performed prosody. The performative realisation of syllable quantity, however, is far from certain: theories vary between syllables' quantity considered as a measurable durational variance,⁵⁸ as an equivalent of rhythm,⁵⁹ or as a combination of both. Syllables' durations 'long' and 'short' are regularly patterned in metrical text as rhythmical categories: heavy and light. There appears to be a scholarly tendency to use meter and rhythm almost as synonyms: rhythm in ancient Greek poetry generally proves to be understood as a reflection of its meter.⁶⁰ The fundament of meter, the regular recurrence and patterning of heavy (-) and

54 Experiments link phonostylistics, the study of stylistic implication of phonetic variation (cf. Hartmann & Storck 1972: 175 'that branch of stylistics which investigates the expressive function of sounds'), to functional stylistics. Ancient Greek does not seem to allow for such experiments, but contemporary durational performance provides an intuition for the conscious and wilful appliance of language as a function. The use of metrical rhythm is perhaps the most conscious of all. Dionysius of Halicarnassus attributes to performed meter the ability to turn language into a function with a specific, form-bound purpose, implying requirements for the participants (*De Compositione Verborum* 17, cf. Aristotle pointing at the basics of metrical composition in *Rhet.* 3.8.1-3). The effects that meter may pertain are considered to be partly inherent, as opposed to prose composition, and partly to the taste and the talent of the performer.

55 Allen 1973, 1987: 106-119; Devine & Stephens 1994: 157-193.

56 Cf. Goldstein 2014; Blankenborg 2016. With references to the musical notation in the Delphic hymns, Devine & Stephens 1994: 402-408 argue in favour of continuing accentual downtrend within the coherent minor phonological phrase.

57 Devine & Stephens 1994: 117-156.

58 E.g. Silva Barris 2011.

59 E.g. Gentili & Lomiento 2008.

60 Cf. Aristotle *Rhetoric* 3.8, 1408b 'all utterances, metrical and non-metrical, are rhythmical'.

light (u) syllables, is put on a par with the regular recurrence and patterning of rhythmically prominent and less-prominent elements.⁶¹ From ‘dactylic’ meter (- u u) thus stems dactylic rhythm: a series of feet, each consisting of a rhythmically prominent thesis (‘DUM’) and a less-prominent arsis (‘diddy/’dum’). The series of feet ends in rhythmical disruption: an anceps element (printed X), that is metrically indeterminate (so either - or u) and rhythmically indifferent. The rhythm of a dactylic hexameter (‘six-footer’) thus runs like this:

μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος
Sing, Goddess, of the wrath of Achilles, son of Peleus⁶²

μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηλη - ιά - δεω Ἀχι - λῆος																
1	1½	2	3	3½	4	5	5½	6	7	7½	8	9	9½	10	11	12
	u	u		u	u		u	u		u	u		u	u		
	—	—		—	—		—	—		—	—		—	—		x
DUM-diddy DUM-diddy DUM-dum DUM-diddy DUM-diddy DUM-dum																
	^					^							^			^
metron/foot						thesis							arsis			anceps

Taking their cue from the syllable denominations ‘long’ (for heavy) and ‘short’ (for light), and Aristides Quintilianus’ remarks on the vowel’s duration in musical realisation,⁶³ metricians have established a key for computing syllables durations: counting consonants in the syllable’s coda as ½, short vowels as 1, and long vowels/diphthongs as 2. The resulting computable syllable durations vary from 1 *mora* to 2½ *morae*.⁶⁴ Even silence or pause may be computed this way, up to 4 *morae*.⁶⁵ The *mora* is understood as an absolute duration, so that light syllables/element are 1 *mora*, heavy elements anything above 1 *mora*. Useful as this approach of rhythmical prominence as ‘quantitative accent’ may be from a phonological perspective, for a phonetic issue like rhythm in performance it is not applicable:⁶⁶ rhythmical requirements like periodicity and isochrony cannot

61 Dale 1968²; Halporn, Ostwald & Rosenmeyer 1980; West 1982; Silva Barris 2011; Staab 2014.
62 All quotations from the *Iliad* are taken from West 1998-2000, from the *Odyssey* West 2017. Translations are freely based on Murray and Wyatt (*Iliad* Loeb 1999) and Murray and Dimock (*Odyssey* Loeb 1995).
63 Aristides Quintilianus p. 33.26-28, 35.8-12 Winnington-Ingram.
64 The latter for the ‘overlong’ syllable, cf. Blankenborg 2021a *Glossary* s.v. *overlong*.
65 As already suggested by Nicanor (1st half 2nd century AD), nicknamed *Stigmatias* ‘the punctuator’.
66 Thought Daitz (cf. Daitz 1991) reads from the *Iliad* and *Odyssey* in accordance with syllables’ durations (‘The World according to Sound’, <https://www.npr.org/2016/08/25/491389975/the-sound-of-ancient-greek-in-the-illiad?t=1618843878938>).

be attained from an approach based on absolute time values.⁶⁷ Such an approach does also not account for similar syllable structures on different rhythmical elements. In a verse like Od.8.110, for example, the four adjectives have similarly structured final syllables, but these are differently located onto rhythmical elements. The first -οι is a shortened syllable on the arsis, then follow two endings on the thesis. The final instances is on the arsis with allowance for rhythmical and word-final lengthening:⁶⁸

βὰν δ' ἴμεν εἰς ἀγορὴν, ἅμα δ' ἔσπετο πούλυς ὄμιλος,
 μυριοί· ἂν δ' ἴσταντο νέοι πολλοὶ τε καὶ ἔσθλοί.
 Od.8.109-110

They made their way to the assembly, and a large crowd followed in their footsteps,
 | countless men: the young rose, great in number and in worth.

For such reasons Allen 1973 chose an alternative approach, later followed by Devine & Stephens 1994.⁶⁹ Their starting point is the universal periodicity of rhythm: metrical and non-metrical Greek text is seen as an alternation of prominent elements (theses) and less-prominent elements (arses), much like the dynamic stress accent. The *metrical* hexameter may then vary in the number of syllables (I) as two light syllables may be contracted into a single heavy syllable, the *rhythmical* hexameter (II) is a flawless example of the universal rhythmical principle of ‘counting by two’:

- (I) - υ υ - υ υ - υ υ - υ υ - υ υ - X
- (II) [TA][TA][TA][TA][TA][TA] (T = Thesis; A = Arsis)

The thesis-arsis alternation primarily functions as the timing mechanism of speech. Rhythm is also suggestive of the organic unities that hold groups of words together.⁷⁰ The exact size of the unities is a matter of approach.⁷¹ A metrical

67 Allen 1973, 1987; Devine & Stephens 1994; Nespor & Vogel 1986; Golston & Riad 2000; Gussenhoven 2004; Gussenhoven & Jacobs 2011.

68 Devine & Stephens 1994: 146-150 discuss word-final lengthening as a crosslinguistic phenomenon in general with application of these findings to ancient Greek.

69 The strong correspondence between ancient Greek meter and phonology forces scholars to allow for variety in durations, beyond the simple dichotomy of ‘long’ and ‘short’. The metricians came up with up to seven, or even twenty different syllable durations. Devine & Stephens 1994: 49-52 refuse to resort to absolute syllable durations, but maintaining regular temporal intervals in speech production requires them to allow for considerable adjustment of *prima facie*, phonological syllable ‘duration’, by ‘prolongating’ or ‘shortening’ syllables in phonation. Such adjustment, labelled ‘submorai’ as it is not expressed in the phonological *mora* of syllable duration or accentuation, should be studied as a rule, or as a constraint, that is typical for ancient Greek.

70 Porter 1951 labels them ‘rhythmical impulses’.

71 The following paragraph restates the argument in Blankenborg 2021a.

approach identifies the metrical phrases that constitute the dactylic hexameter through the recurrence of word end at designated positions, and subsequently accepts these phrases as rhythmical unities, and the frequently recurring word end as pauses in performance.⁷² It has proven tempting to put the phrases of metrical colometry on a par with rhetorical colometry, the intuition that metrical phrases are also self-contained and independent unities of meaning.⁷³ Working from a rhythmical approach, and from word end as the indicator of rhythmical right-end demarcation, Blankenborg 2021a investigates Homeric phraseology by identifying the pause in performance through applying rhythmically induced constraints on Homeric phonology.⁷⁴

72 Fränkel thus divided the hexameter into four cola, others parsed the line into two or three spurts.

73 Considering the hexameter itself as a semantic unity due to the inevitable verse-final word end in Homer, modern Homeric scholarship developed the notion of verse-end enjambment for semantic wholes that straddled the verse end. The persistence of the stichic hexameter-line as a metrical phrase led to the idea that enjambment in Homer may be poetically effective through emphasising the words its separated, and hence an important marker of the *affect* in the *Iliad* and the *Odyssey* – an *affect* that is purely reliant on assumed prosodic features depending on sound production. Assessment of Homeric enjambment shows, however, that poetic *affect* can only be evidenced in a limited number of instances, and, furthermore, that such deliberate, emphasising use of prosodic markers is not restricted to the Homeric verse end (Blankenborg 2016). What the analysis of metrical phrasing does show, nonetheless, is the importance of restrictions on the localisation of word end (Devine & Stephens 1984; Ruijgh 1989): this importance had already been stressed by scholars on metrics and rhythmicity in antiquity, and implicitly acknowledged by more recent participants in the debate (O’Neill 1942). Identification of word end as the prime factor in the study of metrical surface structure as the reflection of rhythmical phrasing, however, is still in the process of being sufficiently valued: many studies still tend to prioritise metrical analysis over the localisation and demarcation of rhythmical word-types. As has been argued elsewhere, the process should work the other way around: word end is indicative of rhythmical demarcation and phrasing, and hence suggestive of prosodic realisation in performance that runs counter to, or deviates from, the metrical surface structure of written text.

74 The phonology of Homeric Greek provides sufficient clues for the identification of submoraic adjustment like phonetic reduction, heavy syllable prolongation, and word- and phrase-final lengthening. As meter and rhythm strive towards the same level of temporal regularity, I rephrase the concept of rhythm as ‘an alternation between elements that allow syllables to run their full course’ (cf. Trubetskoy 1969) ‘and syllables that are compressed in their phonation’ (Arvaniti 2009; Blankenborg 2015; Rathcke & Smith 2015). The dactylic hexameter, for example, is a linear pattern of fully phonated and reduced syllables (|TA|); march-anapaests ‘equalize’ the ratio A – T between feet (|AT|AT|) (cf. Ruijgh 1989); in iambic trimeter a dominant and a recessive feet create a metron featuring primary and secondary prominence (|AT|AT|) (cf. Nagy 2000).

The ability of the phonological or the phonetic process to create a situational context turns dactylic rhythm into part of phonostylistics, a quality of phonology and phonetics that Trubetskoy briefly paid extra attention to in the introduction of his *Principles of Phonology*, but has been rather neglected ever since. Trubetskoy defined phonostylistics as a ‘branch’ of phonology and phonetics that can ‘be subdivided into stylistics of expression and stylistics of appeal on the one hand, and stylistics of phonetics and stylistics of phonology on the other. In the phonological description of a language one must take into account the stylistics of

As already stated, dactylic rhythm differs considerably from the rhythm of unplanned speech: the *DUM-diddy, DUM-diddy, DUM-dum* is quite something else than the *di-DUM, di-DUM, dum-DUM* you were likely to hear had you been so fortunate to roam the streets of Pericles' Athens. The close tie between meter and phonology shows that dactylic verse, the 'heroic' rhythm, was meant to be experienced as an aberration of normal speech, that it was to an extent artificial, and sensitive to specific 'situational context': the exploits of the legendary heroes long ago in faraway lands, and the compiled, gnome-like lists of wisdom sayings known as didactic poetry.⁷⁵ The rhythm suits the content, and, in due course, the performer will suit the prominence pattern of the situational context rhythm – recent scholarship shows that he will. We may observe this phenomenon, the almost unavoidable – and as far as the performer is concerned: often hardly noticed – aberration of the rhythm of speech to conform to the rhythm that suits the situational context.⁷⁶ As indicators of performativity rhythm and meter are the phonology of appeal.⁷⁷ At the same time, phonology provides clues for the reconstruction of phonetic realisation. Whereas meter is a matter of phonology, rhythm, as its ontological basis, roots in phonetics.⁷⁸ As the visible representation of rhythm, meter does not equal rhythm, but may be investigated for the phonetics of Homer's performability. Trying to trace the *Iliad's* and *Odyssey's* performability thus requires a reconstruction of phonation, in other words, an investigation into the accurateness of written text's representation of sound.

Sound performability

An investigation of sound performability points the way to phonological and syntactical phenomena in the written *Iliad* and the *Odyssey* that appear, as I will argue, to have been materially retained as a *reflection* of the rhythm of epic

phonology (...). However, the proper object of such a description must remain the phonological study of the "plane of representation". In this way phonology need not be divided into a phonology of expression, a phonology of appeal, and a phonology of representation. The term "phonology", as before, can remain restricted to the study of sound pertaining to the representational plane of the system of language, while "stylistics of phonology", which in itself is only part of "phonostylistics", takes care of the study of the expressive and conative phonic means of the system of language.' (p. 24-25). Now the phonology of appeal of dactylic rhythm as a phonostylistics means may well be gauged, but the phonology of expression only be reconstructed as such at best.

75 Blankenborg 2020.

76 One may think of everyday examples, like the performance of the safety demonstration by the crew of an airplane before take-off, or the announcement of delay when impatiently waiting for the train on a windy platform. The routine of the performer creates the situational context: the wording, the content is recognisable by specific prosodic features alone.

77 Cf. *Demosthenes* 50, Arist. *Poetica* 23, Longinus, *De Sublimite* 39.4, Quintilian 9.4.14-15.

78 Devine & Stephens 1994: 99-101.

Greek in out loud performance. As such, these phenomena point the way to what may minimally be reconstructed with regard to the delivery and the deliverability of the Homeric poems. Leaving all other aspects of Homeric performance aside, the reconstructed minimum is thus to be considered *metri gratia* rather than *metri causa*.⁷⁹ With reference to performance, I will focus on four phonological phenomena in particular: diectasis, lengthening, hypercharacterisation through phonology (which is itself a consequence of metrical syllabification), and free clause formation in syntax. All four aspects are illustrative for the way performative qualities of the Homeric epic may be discerned in our written *Iliad* and *Odyssey*. All four, in other words, may be considered additional evidence – additional to observations in sources from antiquity – for the performability of the Homeric epic.

Several of the phonological phenomena mentioned find their ontological basis in basic rhythmical requirements: where normal unplanned speech (including unplanned ancient Greek) allows for a ratio heavy-light between 2:1 and 3:1 (more or less as the third epitrite, – – υ –), dactylic verse elicits a ratio between 1:1 and 1:2.⁸⁰ As a result, dactylic rhythm not only requires more light syllables, but also allows for more phonation space to realise them: in dactylic rhythm, *genos ison*, the realisation of the ‘double short’ is compressed but need not be strongly phonetically reduced compared to the heavy syllable.⁸¹ Performance quality therefore deserves special attention when the realisation of light syllables serves rhythmical ends – or, reversely, when rhythmical requirements prefer light syllables over heavy syllables.⁸² Particularly interesting instances are the realisation of the double short as an orthographic alternative for a long syllable or diphthong, for example in the case of ξυ/εϋ. When realised on position 8, the double-short avoids untimely rhythmical closure in accordance with Wernicke’s Law:

δύω δέ οἱ υἱέες ἦστην
 Φηγεύς Ἰδαῖός τε μάχης ξυ εἰδότε πάσης.
 Il.5.10-11

His two sons stood with him, | Phegeus and Idaius, both well-versed in every type

79 Cf. Brooks 2007 in his reconstruction of the sound of Latin poetry in performance.

80 Devine & Stephens 1994: 227 (discussing syllable-internal ratio’s between vowels and consonants and inter-syllabic ratio’s of vowels) observe that durational ratio’s can vary according to rate of speech.

81 Regardless of the long-standing discussion whether the ‘double-short’ is ‘longer’ of ‘shorter’ than the single heavy syllable, cf. the resolution of the anceps element or the single light syllable into two light syllables in the iambic trimeter of Attic drama, where compression of the double light results in a much higher level of phonetic reduction.

82 Such a preference resembles other phenomena that evidence the possible localisations of word end, like the avoidance of spondaic word end (at metrical positions 2, 4, 6, 8 and 10), and the avoidance of word end on the light syllable (Hermann’s bridge, Meyer’s Laws).

of warfare.

A similar indication for the avoidance of rhythmical disruption in performance is provided by *ἔυ* or the allowance for double-short postpositives on position 10:⁸³

καὶ μοι τοῦτ' ἀγόρευσον ἐτήτυμον, ὄφρ' ἔυ εἶδω
Od.1.178

And tell me this truthfully that I may know
χαλεπὴ δὲ θεοῦ ἐπι μῆνις

Il.5.178

The wrath of a god is harsh when encountered.

Word-final heavy syllable (and hence spondaic word end) is avoided at the metrical position, but obviously the bidirectional postpositive does not disrupt rhythmical regularity here.⁸⁴ The preference for non-disruptiveness at position 10 is equally visible in the left-extension of trochee-shaped verse-final word-shapes through diectasis:

τοῦ ὃ γε δάκρυ χέων ἀγορήσατο καὶ μετέειπεν
Od.2.24

Weeping for him he addressed the assembly and spoke.

Diectasis may be considered a case in point: its main characteristic is not primarily based on dialectological impulses or, for example, diachronically motivated changes in word morphology.⁸⁵ Diectasis is motivated by rhythmical factors: its application is instrumental in creating short syllables where word-internal heavy syllables are not preferred, and word-final heavy syllables are to be avoided.⁸⁶ Examples of diectasis from the *Odyssey's* first book show the priority of metrical-rhythmical preferences over the alleged maintenance of inherited morphology, especially in the hexameter's second half:

ἀντιόων (*Od.1.25*): position 2
αἰτιόωνται (*Od.1.32*): position 10
εὐχετόωντο (*Od.1.172*): position 10
ἐρυκανόωσ' (*Od.1.199*): position 8
μητιόωντες (*Od.1.234*): position 10

83 Ameis-Hentze suggest to understand *ἔπεισι*, both enclitic and postpositive.

84 Devine & Stephens 1994: 323-324.

85 Like, for example, the faculty of the augment.

86 Hence the preponderance of diectasis in the hexameters second half, where even word end in a light syllable is restricted (e.g. under Hermann's Bridge) due to its potential for creating a heavy syllable under the influence of the gradual slackening of tempo of speech.

ὄρω (*Od.*1.301): position 6
ἀσχαλώσι (*Od.*1.304): position 8
ναιεταώσης⁸⁷ (*Od.*1.404): position 10

The rhythmical usefulness of diectasis thus equals non-contraction⁸⁸ in that it evidences a normal tempo of speech in performance.⁸⁹

The need to start the line, the foot, and the metron with a heavy syllable has led to many instances of metrical ‘lengthening’,⁹⁰ especially on the theses of the first, the third, and the sixth foot, a lengthening sometimes referred to as an ‘Aeolic’ feature, as it maintains the Aeolic principle of isosyllaby in the first and the final foot.⁹¹ Outside the verse-initial and verse-final metron, that have both been identified as isosyllabic element,⁹² lengthening also surfaces as a rhythmical issue to help maintain rhythmical regularity.⁹³ The need to accommodate the length of the vowel nucleus to the requirements of rhythmical regularity is of course strongest in four/five-syllable words that run the risk of containing three light syllables in a row (ἀθάνατος; ἀκάματος; ἀφασίη; ἀγοράσθε; ἀπονέεσθαι; ἀποδίωμαι; Πρίαμιδης; διογενής; ἔνοσίχθων; κυάνεος; μετεκίαθον; καταλοφάδια). Regularisation has stimulated phonologically expressed lengthening (οὐλόμενος; πουλυβότεира; γεινόμενος; Πουλυδάμας; εἰνοσίφυλλος; ἔννοσίγαιος; εἰαρινός; εὐπατέρα; ἀριδείκετος; ἀπερείσια; μαχεούμενος; αὐτοχόωνος/αὐτοχόανος; εἰλήλουθα; οὐλυμπος; εἰοικυῖαι; σῦβοσῖα/σῦβοσῖα; εἰλείθυια).⁹⁴ Only in a very small number of cases, the light syllable remains light in phonology despite its mapping on the rhythmically heavy element:

87 West 2017: 20 prefers the reading in the MSS over Aristarchus, with reference to the reasoning in West 1998-2000: *praef.* xxxii and his reading in *Il.*6.415. In *Od.*8.574, in aberration from MSS he reads ναιετωώσας with B (Ambros. gr. B 99 sup.).

88 In his edition of the *Iliad* and the *Odyssey*, West 1998-2000 and 2017 carefully restores non-contracted (‘non-Ionic’) forms.

89 Possibly even a slightly higher rate of speech than normal, since the maintenance of short syllables that allow for phonetic reduction is an articulatory strategy to compensate for any drawling of speech in larger unit utterances, cf. Devine & Stephens 1994: 224-230, 232-234.

90 Wyatt 1969.

91 well-known example in *stichos meiouros* (a short-vowel light syllable on the sixth thesis) is *Il.*12.08 αἰόλον ὄφιν, lending the phenomenon its name.

92 Steinrück 2005 argues for the diachronical regularisation of the six dactylic metra into the hexameter unit. Synchronically, the sequencing of regularised dactylic/spondaic feet lends its format to the [AT] rhythmical structure in performance.

93 In isosyllabic contexts, rhythmical requirements are not primarily metrically motivated nor expressed in phonology. Isosyllaby is not primarily quantitative. Phonologically quantitative environments, however, reflect rhythmical needs, possibilities, and restrictions.

94 It has been noted before, however, that lengthening also applies in three-syllable words that might have been mapped otherwise, or where three-short-in-a-row could have been altered by means of metrical position or elision – equally frequent in other than the first and final foot: ἄορι; οὐνομα; μείλανι; τείρεα; ἱερος; εἰν ἀγορῆ; εἰν ἄλι; ὑπεῖρ ἄλα; ὑπερέβαλον; δῖφιλος.

First foot: ἐπίτονος; τὰ περὶ καλὰ; ἴομεν; ἐπεὶ δὴ; ἀείδη; φίλε;
On the first arsis: πολλά; ὄφρα;
Last foot: ὄφιν; ὀδόν; ἐφίεις; ὕδωρ; Ἄρης; ἀνήρ;
Between two theses: ὑπεροπλήσι; ἀεγρήσι; -ίων).

In many other cases, as shown above, lengthening is created by traditional phonological means.⁹⁵ Both the persistence of light syllables on heavy positions *vis-à-vis* phonological rationalisation, and the apparent ease with which rhythmical lengthening is allowed (even where there is no metrical necessity⁹⁶) point, I would argue, to an autonomous tendency, originating in the rhythmical profile of the stylised language itself, to allow for, or even encourage, the phonological marking ('stressing') or demarking ('destressing') of rhythmical prominence. Stressing and destressing emphasise the structural and performative impulse of the metrically stylised language of epic.⁹⁷ The regularisation thus obtained resembles the ongoing regularisation in the dactylic hexameter:⁹⁸ within the boundaries of the single hexameter, phonological developments have worked towards a sequence of six dactyls, rather than a combination of two lyrical cola with allowance for verse-final and verse-end isosyllaby (of which traces remains in Homeric epic). Rhythmically, we may thus well assume the resilience of a specific performance-suitable speech-act, that is itself an indication of performance's reality. As such, performance is demonstrably a situational context, a feature of performance that sources from antiquity only scarcely allude to:⁹⁹ performance of hexametric utterances re-enacts communication with the non-human sphere, and evokes the presence of the divine.¹⁰⁰ The hexameter thus shows signs of its persistence in performance, despite the many clauses and phrases that terminate differently than the verse itself or its metrically constituent parts:¹⁰¹ the rhythmical unity that was the

95 Like diphthongisation (ἠγνοίησε), acknowledgement of disappeared consonants *wau* and *yod*, and the movable *nu* for rhythmical purposes only.

96 E.g. at verse end (*brevis in longo*) and in case of Wyatt's metrical (better: rhythmical) lengthening.

97 Such phonostylistic adjustment need not be permanent, as a feature of the language from now on (often phonostylistic adjustment does not last beyond the single performance, or the individual performer), but it may well permeate utterances from that point onwards (e.g. OMG! WTF!).

98 As evidenced in metrical archaic inscription, cf. Steinruck 2005.

99 Cicero *De Or.* 1.61.261 (on Demosthenes' practice): *summa voce versus multos uno spiritu pronuntiare consuescebat* 'he used to recite as loud as he could many lines on a single breath', cf. Daitz 1991.

100 Blankenborg 2020.

101 In Blankenborg 2021a I show that clauses and rhythmical phrases terminate differently, see below on enjambment and phraseology. Hexameter phonology is indicative of allowing for pause following other positions than the verse end and the main caesura, but phonological indications for rhythmical disruption of the hexameter in performance are carefully avoided or have been, possibly, smoothed over in transmission.

single hexameter remained recognisable to the ear, even in the sequencing of its parts.¹⁰²

Syllabification also evidences a sound trend particular to performance, but smoothed over in non-performative written documents. Again, the key to tracing this performance-specific clue to phonation is to be found in metrical-rhythmical substantiation. Devine and Stephens state that metrical syllabification may be closer to everyday unplanned speech than orthographic or morphological syllabification,¹⁰³ which both may well find their origin in the art or the need of writing. As an example, *Od.16.36* shows the differences between orthographical and metrical syllabification:

102 Thus allowing for the exploitation of 'audible punctuation' at positions of frequent word end that do not double as the end of a clause or another unity of meaning (Blankenborg 2021a: 6.3). Particularly interesting examples are the 'audible colon' at the end of *Il.15.81*

ὡς δ' ὄτ' ἂν αἴξει νόος ἀνέρος, ὅς τ' ἐπὶ πολλήν
γαῖαν ἐληλουθῶς φρεσὶ πευκαλίμησι νοήσῃ
ἔνθ' εἶην ἢ ἔνθα, μενοιρήρησι τε πολλὰ
Il.15.80-82

Like when a man's thoughts leap quickly who over a large stretch | of land has travelled,
and ponders in his agile mind: 'if only I were in this place or that', and considers many things.

The 'postponed clausal enjambement' in *Od.23.229*:

νῦν δ', ἐπεὶ ἤδη σήματ' ἀριφραδέα κατέλεξας
εὐνῆς ἡμετέρης, τὴν οὐ βροτὸς ἄλλος ὀπώπει,
ἀλλ' οἷοι σύ τ' ἐγὼ τε καὶ ἀμφίπολος μία μούνη,
Ἄκτορις, ἦν μοι δῶκε πατήρ ἔτι δεῦρο κίουση,
ἢ νῶϊν εἴρυτο θύρας πυκινῶ θάλαμοιο,
πειθεις δὴ μεο θυμόν, ἀπηγέα περ μάλ' ἔόντα.
Od.23.225-230

'But now, since you have listed the unmistakable signs | of our bed, which no other mortal
has seen, | but just you and me and one single maid-servant, | Aktoris, whom my father
gave me long ago when I moved here – | she used to guard the doors of the well-built
room for the two of us – | you finally convince my heart though it is very suspicious.'

And the mid-verse clause start in *Il.1.41*:

κλυθὶ μευ ἀργυρότοξ', ὃς Χρύσην ἀμφιβέβηκας
κίλλάν τε ζαθέην Τενέδοιό τε Ἴφι ἀνάσσεις,
Σμινθεῦ εἴ ποτέ τοι χαρίεντ' ἐπὶ νηὸν ἔρεψα,
ἢ εἰ δὴ ποτέ τοι κατὰ πύονα μηρὶ ἔκηα 40
ταύρων ἢ δ' αἰγῶν, τὸ δέ μοι κρήνην ἐέλωρ
Il.1.37-41

'hear me please, Silverbow, who stand protective over Chryse, | and holy Killa and over
Tenedos rule with iron fist, | Smintheus, if ever I covered a temple with a roof pleasing to
you, | or if ever I gave you full ration when burning the fat shanks | of bulls and goats:
fulfil this one hope for me.'

103 Devine & Stephens 1994: 24-31, 36-41, 235-248. Orthographic syllabification signifies the division of words into units of articulatory prominence according to the principle that as many consonants are clustered on the syllable's onset as is allowed at the beginning of a word. Metrical syllabification is the division of words into phonemes according to the principle that a syllable's coda consists of one consonant at most, provided the subsequent syllable's onset consists of at least one consonant.

τὸν δ' αὖτε προσέειπε συβώτης, ὄρχαμος ἀνδρῶν

*Il.*16.36

To him in turn the swineherd spoke, the men's leader

Τὸν.δαῦ.τε.προσ.έ.ει.πε.συ.βώ.της.ὄρ.χα.μος.άν.δρῶν (orthographic syllabification)

Τὸν.δαῦ.τε.π.ρο.σέ.ει.πε.συ.βώ.τη. Σὄρ.χα.μο.σάν.δρῶν (metrical syllabification)

Metrical syllabification indicates a hypercharacterisation of the short syllable: ἀντιόωσαν; σαώτερος; χωρόμενοι; λαμπετόωντι; προσέειπε; ἐ.κ/έκ.; ἄ.ν/άν δ'.¹⁰⁴ Metrical syllabification especially hinders the realisation of syllables with a short vowel nucleus as heavy elements (CvC). An easy way to achieve the opposite, to rhythmically aggravate the light syllable, is the application of the movable *nu* for rhythmical reasons.¹⁰⁵ I argue that the relative minor compression of light syllables in dactylic rhythm stimulated both the easy swop of rhythmical prominence between light and heavy in three – and four-syllable words, *and* the allowance for a number of little-compressed light syllables that is much higher than in other written representations of spoken Greek. It is also considerably higher than in reconstructions of natural unplanned Greek speech. This qualitative feature of dactylic rhythm, a deliberate over-representation of light-syllables in phonation, appears to be a proven feature of performance in so far as phonology has proven to be sensitive to the adaptability of rhythm in the specific situational context of performed epic poetry. In heroic rhythm, itself phonology of appeal, the allowances qualify, in Trubetzkoy's words, as *permissible sound substitutes*, partly to the taste of the poet and/or the performer and/or the audience. In essence, the morphological deviant sound-representations testify to the *Iliad's* and *Odyssey's* performability.

For a final text-based indicator of performance practice with regard to the Homeric epic, I briefly turn to phraseology. In general, utterances in the *Iliad* and the *Odyssey* are not, as a rule of thumb, necessarily confined to either the metrical phrase of colon, nor to the hexameter verse as a whole;¹⁰⁶ the progressive tendency¹⁰⁷ that elicits gradually longer, successive semantic unities results in phrases that extend beyond the metrical and phonological *pausae*. In rhetorical

104 Cf. footnote 82 above.

105 Movable *nu* is commonly explained as the avoidance of hiatus, cf. Parry 1971: 191; West 1982: 39.

106 Despite Parry 1971: 254 on whose observation that 'nearly one half of the verses end where the sentence ends' various enjambment studies have been based who gradually built more refined enjambment classification based on the level of grammatical and syntactical disruption (and hence expectation) the enjambment causes. In Blankenburg 2016 I have shown that most instances of 'harsh' enjambment in Homer do not contribute to poetic affect, and that enjambment in general should merely be considered as a mismatch between verse and clause end.

107 Bakker 1997 describes the progressive tendency as a result of the continuing sequencing of 'chunks', the cognitively constrained four-to-seven-words intonation units of unplanned spoken language (cf. Goldstein 2014).

colometry, the sense-pauses are not to be expected at regular intervals, but rather randomly distributed. This observation appears to be at odds with the repetitive metrical format of the individual hexameter, especially when the single line or its constituent halves are considered the backbone of performance or recitation.¹⁰⁸ Many out loud performed phrases would then be mutilated as they were uttered without a proper beginning, or ended without an understandable last word. The number of instances of enjambment would then increase to a ratio of almost 1:1, without a proper or acceptable poetic reasoning behind the truncating of clauses and word groups. Performed, the *Iliad* and the *Odyssey* would appear to come across as a series of randomly organised word groups, only to be appreciated by an audience that knew the overall structure of the clauses and sentences it only received chunks and bits of in performance, by heart – regardless of the particular performance occasion. Performance of the Homeric epic would then be reduced to a purely aesthetic experience of monotonous and repetitive sound bites, without the capacity to transfer information or poetic ingenuity. Sources from antiquity do not imply that performance of the Homeric epic was experienced as such.

Rhythm points at a phraseology of the *Iliad* and the *Odyssey* in performance that was quite different from the one suggested by the receptiveness of the hexameter and its constituent halves. At the same time, as indicated above, the hexameter remained a recognisable rhythmical phrase in performance, as evidenced by the consistency of its prosodic regularisation from a diachronic perspective. As rhythm is a language mechanism that keeps utterances together,¹⁰⁹ rhythmical phrasing is the reflection of the performative units of meaning. Equally important as rhythm's cohesive capacity is its demarcating quality. The safest indicator of demarcation is the completion of phonation, the possibility for pause or for true silence.¹¹⁰ Completion of phonation is indicated by default, through the absence of indications of phonological cohesion (sandhi),¹¹¹ and though possibility, i.e. through rhythmical allowance for silence without the risk of disturbing rhythmical regularity.¹¹² To start with the former, the absence of sandhi: phonology and metrical syllabification evidence the way sounds and syllables stick together, a reflection of the way phonation continues in performance.¹¹³ As a consequence, performative pause is only an option when phonation is discontinuous – despite lengthening, taking a breath, and silence

108 Cf. Daitz 1991; Nagy 2000.

109 Arvaniti 2009.

110 The following restates chapter 4 and 5 of Blankenborg 2021a.

111 Primarily mirrored in metrical syllabification, elision, shortening of long vowels on the arsis when followed by a word starting in a vowel, hiatus, and enclisis (phonological apposition).

112 Including the allowance for word- and phrase-final lengthening.

113 Phonologically evidenced in the minor and major phonological phrase, (cf. Devine & Stephens 1994: 376-455) and apposition.

as the correlates of pause. The number of performative pauses is not severely limited in this approach; most remarkable, however, is the distinctively different way rhythmical and metrical phrases terminate. With regard to the second issue, the possibility for termination of phonation, maintenance of rhythmical regularity is key. At specific locations within the hexameter, termination of phonation as evidenced in phonology is limited because of the risk of disruption of regularity: light positions may then run the risk of being phonetically lengthened into heavy syllables. The avoidance of such disruptive word- and phrase-final lengthening posits that any lengthening of word-final light syllables is restricted and merely allowing for a **secondary**, non-breathing pause, frequently following position 5^{1/2}:¹¹⁴

ῥώνοντ' ἄσβεστος δὲ (...) βοή γένετ' ἠῶθι πρό
Il.11.50

They swarmed; endless shouting arose before dusk

On the other hand, specific heavy positions allow for considerable, especially word-final lengthening, a feature of performed language that also affects the word- and phrase-final words of utterances. The **primary** pause, suggested by (...), can be realised at various positions in the verse. Following position 3:

Ἀργεῖοι (...) καὶ δ' αὖτε μεθίετε Ἕκτορι νίκην
Il.14.364

Greeks, do you grant Hector victory again

Following position 5:

ὣδε δὲ μυθέομαι (...) Ζεὺς δ' ἄμμ' ἐπὶ μάρτυρος ἔστω
Il.7.76

That is what I think, and Zeus must be here for us, present as witness

Following position 7:

νῦν δ' ἄμα τ' αὐτίκα πολλὰ διδοῖ (...) τὰ δ' ὀπισθεν ὑπέστη
Il.9.519

But here and now he gives many, and others he promised in due course

Following position 9:

σοὶ γὰρ ἐγὼ καὶ ἔπειτα κατηφείη (. . .) καὶ ὄνειδος
Il.16.498

For I (will bring) from now on disapproval and shame for you

114 Sandhi-free means that the shortened word-final syllable (οἱ in the following example, *Od.* 8.430) does not qualify, nor does the elided syllable (τόδ'), or the resyllabified syllable (-σο.ν and -λῆ.ς), leaving *Od.* 8.430 without secondary pause:

καὶ οἱ ἐγὼ τόδ' ἄλυσσον ἐμὸν περικαλλὲς ὀπάσσω
Od. 8.430

I will even give him this cup of mine, most beautiful

The primary pause stems from the phonetic lengthening of word-final syllables containing a long vowel or a diphthong (*Il.22.416, Od.1.75*), or the word-final superheavy syllable (*Il.13.663, Od.19.105*):

ἦν δέ τις Εὐχὴνῳρ (...) Πολυίδου μάντιος υἱός
Il.13.663

There was a certain Euchenor, son of the seer Polyidus
σχέσθε φίλοι (...) καί μ' οἷον ἔασατε κηδόμενοι περ
Il.22.416

Don't, my friends, and please allow me alone, concerned though you are,
οὐ τι κατακτείνει (...) πλάζει δ' ἀπὸ πατρίδος αἴης
Od.1.75

He does not kill him, but makes him wander far from his native land
τις πόθεν εἰς ἀνδρῶν (...) πόθι τοι πόλις ἠδὲ τοκῆες
Od.19.105

Who are you? From where among men are you? Where are your city and parents?
Primary pause may also stem from the word-final closed syllable containing a short vowel, when mapped on the thesis and followed by a vowel:¹¹⁵

ὁ ξεῖνος (...) ἐμέθεν (...) ἐθέλω δέ μιν ἐξερέεσθαι
Od.19.99

(that) the stranger (may listen) to me; I wish to interrogate him
οἴκαδε νισόμενον (...) ὃ δ' ἔβη μετὰ πατρός ἀκουήν
Od.4.701

On his return home; he went searching for word of his father
ἐλθὼν ἐξ ὄρεος (...) ὅθι οἱ γενεὴ τε τόκος τε
Od.15.175

Having come from the mountain, where his origin is and his offspring

Analysis of the light and heavy positions that do allow for some (limited or unlimited) rhythmical lengthening, silence and pause results in a number of verse-internal positions (next to the verse-end) that may be exploited as longer (breathing) or shorter pauses in performance. The result is a phraseological patchwork, as an example of which I present the *Odyssey's* proem:

Legend

°	Primary phonetic word end
·	Secondary phonetic word end (indicated by minimal phonetic adjustment at normal rate of speech)
..	Secondary phonetic word end indicated by enclitic

¹¹⁵ My suggestion is that the frequency of *metrical* lengthening in the thesis (especially the thesis of the third foot) points at a license due to *rhythmical* lengthening (submoraic adjustment) in prepausal mapping, see Blankenborg 2021a: §3.1.3.2.

...	Secondary phonetic word end indicated by phonetic adjustment (at normal rate of speech) and by enclitic
1½ etc.	Metrical location of phonetic word end
(1)	Verse number

(1) ἄνδρα^{1½}

μοι ἔννεπε⁴

Μοῦσα^{5½}

πολύτροπον ὃς μάλα¹⁰

πολλά¹²

(2) πλάγχθη ἐπεὶ²³

Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσεν¹²

(3) πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα⁸

καὶ νόον ἔγνω (4) πολλὰ δ' ὃ γ' ἐν πόντῳ⁹⁵

πάθεν ἄλγεα⁸

ὄν κατὰ θυμόν¹²

(5) ἀρνύμενος ἦν τε⁵

ψυχὴν²⁷

καὶ νόστον ἐταίρων (6) ἀλλ' οὐδ' ὧς ἐτάρους ἐρρύσατο⁸

ἰέμενός περ¹²

(7) αὐτῶν γὰρ³

σφετέρησιν ἀτασθαλίησιν ὄλοντο¹²

(8) νήπιοι οἳ κατὰ βοῦς Ὑπερίονος Ἡελίοιο¹²

(9) ἦσθιον αὐτὰρ ὁ τοῖσιν ἀφείλετο⁸

νόστιμον ἦμαρ (10) τῶν ἀμόθεν γε^{3½}

θεά,²⁵

θύγατερ Διὸς εἶπέ^{9½}

καὶ ἡμῖν

The actual exploitation of the possibilities for pause as true silence further depends on tempo of speech, and, ultimately, on the preferences and the ability of the performer. Suffice it to conclude that rhythmical phrasing, working from the possibility or impossibility to terminate phonation, hence sound production, is a productive way to reconstructs the constraints on, and freedom of, performance, based on the phonological and metrical surface structure of text that presents itself in written form. Performability may thus be concluded on the basis of performativity.

Concluding remarks

Performance is elusive: it is regularly assumed for the Homeric epic and many other ancient Greek genres and text types, yet as a perceptible and enjoyable

phenomenon it is not sufficiently known from documentary evidence to reconstruct its workings and impact on the basis of the extant written versions of allegedly performable texts. Many characteristics of Homer's *Iliad* and *Odyssey* are nonetheless tied in with the supposed challenges and opportunities of out loud performance – be it in episodes or of the integral Homeric epic. Scholars who are hesitant or unwilling to accept performance as the readily assumed counterpart of the written text of (parts of) the *Iliad* and *Odyssey* consider any resort to performance as an explanation for textual or organisational phenomena insufficient and *ex silentio*. The evidence for the reality of performance is indeed very thin – and hence are the reconstructions of Homer's compositional technique that are built on it.

There are, however, textual indicators for the reality of performance; phonological clues to what was, and what was not, possible or likely in performance. Such clues point to sound experiences and phonetic ontology of, primarily, metrically expressed tendencies. Prosody thus evidences performativity, itself suggestive of performability: performativity on its own does not evidence performance, we will have to wait for additional documentary or art historical sources to (re)surface. And even then, a not-to-be-wished-for type of evidence would be required to fully appreciate the nature and impact of Homeric performance: a tape recording. In this contribution I resorted to the second best: an investigation of phonology for the phonetics of performance.

I have identified four clues, that partly depend on one another. The first stems from the epic's preponderance of light syllables, a preponderance that is not matched in unplanned spoken Greek. As light syllables are favoured under specific metrical laws and bridges, and as their phonation is only partly reduced on the foot's arsis, the preference for light syllables on the arsis indicates a normal tempo of speech in performance. A second clue is found in the apparent regularisation of the hexameter over time, especially in the phonological adaptation of the syllable's quantity to meet the requirements of the rhythmically heavy element. The regularisation emphasises the importance of the hexameter as a rhythmically recognisable unit in performance, despite the regular mismatch between metrical and rhetorical phrasing. Metrical syllabification provides a third clue: several of the light syllables in Homeric prosody qualify as *permissible sound substitutes* despite their aberration from normal everyday ancient Greek phonation. In the situational context that is the performance of ancient Greek epic, both the realisation of light syllables and that of aggravated elements is dependent on a level of artificiality. The fourth clue comes from phraseology, the way clauses and utterances, as semantic coherent wholes, are patterned on the repetitive metrical surface structure and the identifiable rhythmical unity of the dactylic hexameter. In rhetorical colometry, clauses and phrases terminate differently. With observance of the phonetic indicators of termination of phonation, the discrepancy between clause end and phrase end is even more serious. Only at selected positions does rhythmic

regularity allow for word- and phrase-final lengthening or true silence. As a result, the performative pauses are rather randomly distributed, and result in a patchwork of phrases and (parts of) clauses in performance.

I have approached dactylic rhythm as a generator of a specific situational context, that leaves, or makes, room for the phonostylistics, the taste and personal expression of the poet or the performer. Phonostylistics focus on the visible and audible effects in tempo of speech, and attention paid to speech (on a scale of 'formality'). Tempo and attention are phonetically conditioned by ease of articulation, and hence commonly understood as automatic. Dactylic rhythm, however, is not automatic: it consciously deviates from ordinary unplanned and stylized everyday speech (as in Attic drama). A conscious usage of phonostylistics, *in casu* a deliberate choice of deviant rhythm, is furthered by metacompetence in a language, and by the awareness of functional stylistics: the conscious appliance of language as a function in different situations. Epic Greek provides an intuition for the conscious and wilful adjustment of language to accommodate a specific rhythmical profile – and not, as is usual, the other way around. Meter facilitates the performer to deploy a function of language, primarily to establish the formality or 'stylization' of the level of speech, so the deployment of rhythm becomes itself an indicator of the reality of performance.

Bibliography

Agbayani, B. & Golston, C. 2010. 'Phonological Movement in Classical Greek', *Language* 86: 133-167.

Ainian, A.M. 2017. 'Heroes in Early Iron Age Greece and the Homeric Epics', in Sherratt, S. & Bennet, J. (eds), *Archaeology and the Homeric Epic*, Oxford, Oxbow Books: 101-115.

Allen, W.S. 1973. *Accent and Rhythm. Prosodic Features of Latin and Greek*. Cambridge.

Allen, W.S. 1987. *Vox Graeca*³. Cambridge.

Arnold, C.C. 2007. 'Oral Rhetoric, Rhetoric, and Literature', *Philosophy & Rhetoric* 40.1 (2007): 170-187.

Arvaniti, A. 1991. *The Phonetics of Greek Rhythm and its Phonological Implications*, Dissertation.

Arvaniti, A. 2009. 'Rhythm, Timing, and the Timing of Rhythm', *Phonetica* 66: 46-63.

Attridge, D. 2019. *The Experience of Poetry: From Homer's listeners to Shakespeare's readers*, Oxford/New York, Oxford University Press.

Bakker, E.J. 1997. 'The study of Homeric Discourse', in Morris, I. & Powel, B. (eds), *A New Companion to Homer*, Leiden/Boston, Brill: 284-304.

Bakker, E.J. 2010. *A Companion to the Ancient Greek Language*. Chichester/Malden MA, Wiley-Blackwell.

Beck, D. 2012. 'The Presentation of Song in Homer's *Odyssey*', in E. Minchin (ed.), *Orality, Literacy and Performance in the Ancient World*, Leiden/Boston, Brill: 25-53.

Beecroft, A. 2011. 'Blindness and Literacy in the *Lives of Homer*', *The Classical Quarterly* 61.1: 1-18.

Bernabé, A. (ed.) 1998-2004. *Poetae epici Graeci: testimonia et fragmenta* (2 vols), Munich/Leipzig, K.G. Saur.

Biber, D. 1995. *Dimensions of Register Variation: a Cross-Linguistic Comparison*, Cambridge, Cambridge University Press.

Biber, D. & Finegan, E. 1994. *Sociolinguistic Perspectives on Register*, New York/Oxford, Oxford University Press.

Blankenborg, R.J.J. 2016. 'Ending in the Middle. Enjambment in Homeric Performance', *Yearbook of Ancient Greek Epic* 1: 61-101.

Blankenborg, R.J.J. 2017. 'Rhythm for Situational Contexts: The Case of Ancient Greek Epic Performance', *SKENE* 3.2: 1-34.

Blankenborg, R.J.J. 2018. *Rhythm without Beat*, Cambridge MA, Harvard University Press.

Blankenborg, R.J.J. 2020, 'The rhythm of the gods' voice: the suggestion of divine presence through prosody', *Arys* 18: 123-154.

Blankenborg, R.J.J. 2021a. *Audible Punctuation*, Cambridge MA, Harvard University Press (forthcoming).

Blankenborg, R.J.J. 2021b. 'Audible Emotions: The Aesthetics of Ancient Greek Speech Rhythm Rationalized', *Siculorum Gymnasium* 72.5, pp. 193-217.

Brancacci, A. 2016. 'The Origins of the Reflection on Music in Greek Archaic Poetry', *Revue de Philosophie Ancienne* 34.1: 3-36.

Brooks, C. 2007. *Reading Latin Poetry Aloud: A Practical Guide to Two Thousand Years of Verse*, Cambridge/New York, Cambridge University Press.

Burgess, J.S. 2004. 'Performance and the Epic Cycle', *The Classical Journal* 100.1: 1-23.

Daitz, S.G. 1991. 'On Reading Homer Aloud: To Pause or not to Pause', *American Journal of Philology* 112: 149-160.

Dale, A.M. 1968² *The Lyric Metres of Greek Drama*, Cambridge, Cambridge University Press.

De lacy, P. (ed.) 2007. *The Cambridge Handbook of Phonology*, Cambridge: Cambridge University Press.

De Vet, T. 1996. 'The Joint Role of Orality and Literacy in the Composition, Transmission, and Performance of the Homeric Texts: A Comparative View', *TAPA* 126: 43-76.

Devine, A.M. & Stephens, L.D. 1984. *Language and Metre: Resolution, Porson's Bridge, and their Prosodic Basis*, Oxford, Oxford University Press.

Devine, A.M. & Stephens, L.D. 1994. *The Prosody of Greek Speech*, Oxford, Oxford University Press.

Du e, C. (2020), 'Homeric Epic in Performance', in Pache, C.O. (ed.), *The Cambridge Guide to Homer*, Cambridge, Cambridge University Press: 7-20.

Edwards, M. 2002. *Sound, Sense, and Rhythm*, Princeton, Princeton University Press.

Emeriaud, H. et al. 2018. 'Performance of Epic | Part 2: Rhapsodes', <https://kosmosociety.chs.harvard.edu/?p=41365> (last accessed 30 April 2021).

Fabb, N. & Halle, M. 2008. *Meter in poetry: a new theory*, Cambridge, Cambridge University Press.

Finkelberg, M. (ed.) 2011. *The Homer Encyclopedia*, Oxford/Malden MA, Wiley-Blackwell.

Finkelberg, M. 'Enchantment and Other Effects of Poetry in Homer's *Odyssey*', *Scripta Classica Israelica* 39: 1-10

Finnegan, R. 1977. *Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context*, Cambridge, Cambridge University Press.

Foley, J.M. 2002. *How to Read an Oral Poem*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press.

Ford, A. 1997. 'The Inland Ship: Problems in the Performance and Reception of Homeric Epic', in Bakker, E.J. & Kahane, A. (eds), *Written Voices, Spoken Signs*, Cambridge MA, Harvard University Press: 83-109.

Fox, J.J. (2014), *Explorations in Semantic Parallelism*, Canberra, ANU Press.

Fraser, M. 1970. 'Aristophanes of Byzantion and Zoilus Homeromastix in Vitruvius: A Note on Vitruvius VII, *Praef.* 4-9', *Eranos* 68: 115-122.

Fraundorf, S.H., Watson, D.G. & Benjamin, A.S. 2014. 'Reduction in Prosodic Prominence Predicts Speakers' Recall: Implications for Theories of Prosody', *Language, Cognition, and Neuroscience* 30.5: 606-619.

Friedrich, R. 2019. *Postoral Homer: orality and literacy in the Homer epic*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag.

Gentile, G.S. 2008. 'Defending Ion: A Contemporary Rhapsode Replies', *Storytelling, Self, Society* 4.2: 152-162.

Gentili, B. & Lomiento, L. 2008. *Metrics and Rhythmics. History of poetic forms in ancient Greece*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore.

Gianakkis, G.K. (ed.) 2014. *Encyclopedia of Ancient Greek Language and Linguistics*, Leiden/Boston, Brill.

Goldstein, D. 2014. 'Intonational Phrase', in Gianakkis, G.K. (ed.) *online*.

Golston, C. & Riad, T. 2000. 'The phonology of Classical Greek meter', *Linguistics* 38.1, 99-167.

González, J.M. 2013. *The Epic Rhapsode and his Craft. Homeric Performance in a Diachronic Perspective*. Cambridge MA/London, Harvard University Press.

Gussenhoven, C. 2004. *The Phonology of Tone and Intonation*, Cambridge, Cambridge University Press.

- Gussenhoven, C. & Jacobs, H. 2011³. *Understanding Phonology*, London, Hodder.
- Halporn, J.W., Ostwald, M. & Rosenmeyer, T.G. 1963. *The Meters of Greek and Latin Poetry*, Indianapolis/New York, Hackett Publishing Co.
- Hartmann, R.R.K. & Storck, F.C. 1972. *Dictionary of Language and Linguistics*, London, Applied Sciences Publishers.
- Janko, R. 1998. 'The Homeric Poem as Oral Dictated Texts', *Classical Quarterly* 48: 1-13.
- Jensen, M.S. 1980. *The Homeric Question and the Oral-formulaic Theory*, Copenhagen, Museum Tusulanum Press.
- Jensen, M.S. 2011. *Writing Homer: a Study Based on Results from Modern Fieldwork. Scientia Danica. Series H, Humanistica* 8, 4. Copenhagen, Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab.
- Jobert, M. 'Phonostylistics and the Written Text', in Stockwell, P. & Whiteley, S. (eds) 2014. *The Cambridge Handbook of Stylistics*, Cambridge, Cambridge University Press: 231-248.
- Johnson, W.A. 1994. 'Oral Performance and the Composition of Herodotus' Histories', *Greek, Roman and Byzantine Studies* 35.3 (1994): 229-254.
- Kiparski, P. 2018. 'Indo-European Origins of the Greek Hexameter', in O. Hackstein & D. Gunkel (eds), *Language and Meter*, Leiden/Boston, Brill: 77-128.
- Lambrou, I. 2015. *Homer and the Epic Cycle: Dialogue and Challenge*, London, diss., <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/1462583/2/Lambrou%20Thesis.pdf>
- Lavidas, N. 2014. 'Optimality Theory and Greek', in Gianakkis, G.K. (ed.) *online*.
- Lidov, J.B. 2010. 'Meter, Colon, and Rhythm: Simonides (542 PMG) and Pindar Between Archaic and Classical', *Classical Philology* 101: 25-53.
- Lord, A.B. 2000². *The Singer of Tales*, Cambridge MA, Harvard University Press.
- Manguel, A. 1997. *A History of Reading*, London, HarperCollins.
- Martin, R. 2018. *Mythologizing Performance*, Ithaca NY, Cornell University Press.

McCarthy, J.J. & Prince, A. 1998. 'Prosodic Morphology', in Spencer, A. & Zwicky, A.M. (eds.) *The Handbook of Morphology*, Oxford, Oxford University Press: 283- 305.

Mikrakis, M. 2016. "'It's War, not a Dance": Polarising Embodied Identities in the Aegean and the Eastern Mediterranean from the End of the Bronze Age to the Early Iron Age, 1200–700 BC', in Mina, M., Triantaphyllou, S. & Papadatos, Y. (eds), *An Archaeology of Prehistoric Bodies and Embodied Identities in the Eastern Mediterranean*, Oxford, Oxbow Books.

Nagy, G. 1974. *Comparative Studies in Greek and Indic Meter*, Cambridge MA, Harvard University Press.

Nagy, G. 1990. *Pindar's Homer. The Lyric Possession of an Epic Past*, Baltimore/London, John Hopkins University Press.

Nagy, G. 1996. *Poetry as Performance. Homer and Beyond*, Cambridge: Cambridge University Press.

Nagy, G. 2000. 'Reading Greek Poetry Aloud: Evidence from the Bacchylides Papyri', *QUCC* 64: 7-28.

Nagy, G. 2003. *Homeric Responses*, Austin, University of Texas Press.

Nagy, G. 2010. 'Language and Meter', in Bakker, E.J. (ed.), *A Companion to the Ancient Greek Language*, Chichester, Wiley-Blackwell: 370-387.

Nagy, G. 2020. 'Genre, Occasion, and Choral Mimesis Revisited, with Special Reference to the "Newest Sappho"', in Foster, M., Kurke L. & Weiss, N. (eds), *Genre in Archaic and Classical Greek Poetry: Theories and Models*, Leiden/Boston, Brill: 31-54.

Nespor, M. & Vogel, I. 1986. *Prosodic Phonology*, Dordrecht, Foris Publications.

Nolan, F. 2014. *Intonation*. http://www.ling.cam.ac.uk/francis/fn_inton_prepub.pdf. (last accessed 29 April 2021).

O'Connell, P.A. 2017. 'New Evidence for Hexametric Incantations in Curse Rituals', *ZPE* 201: 41-46.

O'Neill jr, E.G. 1942. 'The Localization of Metrical Word-types in the Greek Hexameter', *YCS* 8: 105-178.

Parry, A. 1971. *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, Oxford, Oxford University Press.

Pellowski, A. 1990². *The World of Storytelling*, New York, Wilson.

Pierrehumbert, J. 1980. *The Phonology and Phonetics of English Intonation*, Diss. MIT.

Porter, H.N. 1951. 'The Early Greek Hexameter', *YCS* 12: 3-63.

Powell, E.A. 2017. 'When the Ancient Greeks Began to Write', *Archaeology* 70.3: 44-49.

Probert, P. 2003. *A New Short Guide to the Accentuation of Ancient Greek*, London, Bristol Classical Press.

Probert, P. 2006. *Ancient Greek Accentuation. Synchronic Patterns, Frequency Effects, and Prehistory*, Oxford, Oxford University Press.

Rathcke, T.V. & Smith, R.H. 2015. 'Speech Timing and Linguistic Rhythm: on the Acoustic Bases of Rhythm Typologies', *Journal of the Acoustical Society of America* 137: 28-34.

Ready, J. 2015. 'The Textualization of Homeric Epic by Means of Dictation', *TAPA* 145: 1-75.

Ready, J.L. & Tsagalis, C.C. (eds) 2018. *Homer in Performance: Rhapsodes, Narrators, and Characters*, Austin, University of Texas Press.

Rotstein, A. 2012. 'Mousikoi Agones and the Conceptualization of Genre in Ancient Greece', *Classical Antiquity* 31.1: 92-127.

Ruijgh C.J. 1989. 'Les Anapestes de marche dans la versification grecque et la rythm du mot grec', *Mnemosyne* 42: 308-330.

Ruijgh C.J. 1995. 'D'Homère aux origins proto-mycéniennes de la tradition épique.', in Crielaard, J. P. (ed.), *Homeric Questions: Essays in Philology, Ancient History and Archaeology*, Amsterdam, J.C. Gieben: 1-96.

Ruijgh C.J. 2004. 'The source and the structure of Homer's epic poetry', *European Review* 12.4: 527-542.

Scodel, R. 2009. *Listening to Homer: Tradition, Narrative, and Audience*, Ann Arbor, University of Michigan Press.

Shapiro, M. 1968. *Russian Phonetic Variants and Phonostylistics*, Berkeley, University of California Press.

Sherratt, S. 2017. 'Homeric Epic and Contexts of Bardic Creation', in Sherratt, S. & Bennet, J. (eds), *Archaeology and the Homeric Epic*, Oxford, Oxbow Books: 35-52.

Silva Barris J. 2011. *Metre and Rhythm in Greek Verse (Wiener Studien. Beiheft 35)*, Vienna, Austrian Academy of Sciences.

Staab G. 2014 'Ancient Prose Rhythm', in Gianakkis, G.K. (ed.) *online*.

Steinrück, M. 2005. 'Lagaroi: Le temps de la re-rythmisation de l'hexamètre.' *Mnemosyne* 58: 481-498.

Stockwell, P. & Whiteley, S. 2014. *The Cambridge Handbook of Stylistics*, Cambridge, Cambridge University Press.

Thomas, R. 2003. 'Performance and Written Literature in Classical Greece: Envisaging Performance from Written Literature and Comparative Contexts', *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London* 66.3: 348-357.

Totelin, L.M.V. 2003. *Hippocratic Recipes; Oral and Written Transmission of Pharmacological Knowledge in Fifth- and Fourth- Century Greece*, London, dissertation, <https://core.ac.uk/download/pdf/29410529.pdf> (last accessed 30 April 2021).

Trubetskoy, N. 1969. *Principles of Phonology*, Berkeley, University of California Press.

Tsagalis, C. (ed.) 2017. *Early Greek Epic Fragments I: Antiquarian and Genealogical Epic*. Berlin/Boston, De Gruyter.

Tsagalis, C. (2018), 'Performance Contexts for Rhapsodic Recitals in the Archaic and Classical Periods', in Ready, J.L. & Tsagalis, C.C. (eds) (2018), *Homer in Performance: Rhapsodes, Narrators, and Characters*, Austin, University of Texas Press: 29-75.

Weiss, N. 2020. 'Generic Hybridity in Athenian Tragedy', in Foster, M., Kurke, L. & Weiss, N. (eds), *Genre in Archaic and Classical Greek Poetry: Theories and Models*, Leiden/Boston, Brill: 167-190.

- West, M.L. 1982. *Greek Metre*, Oxford, Oxford University Press.
- West, M.L. 1985. *The Hesiodic Catalogue of Women: Its Nature, Structure, and Origin*, Oxford, Oxford University Press.
- West, M.L. (ed). 1998-2000. *Homeri Ilias* (2 vols), Stuttgart/Leipzig, B.G. Teubner.
- West, M.L. (ed.) 2003. *Greek Epic Fragments from the Seventh to the Fifth Centuries BC*, Cambridge MA/London, Harvard University Press.
- West, M.L. 2013. *The Making of the Iliad: Disquisition and Analytical Commentary*, Oxford, Oxford University Press.
- West, M.L. 2017. *Homerus. Odyssea*, Berlin/Boston, De Gruyter.
- Wyatt, W.F. 1969. *Metrical Lengthening in Homer*, Rome, Edizioni dell'Ateneo.

Ideias e críticas

O palco social alinhado às características brechtianas em “Six Degrees of Separation”, de John Guare

The social stage aligned to the Brechtian characteristics on John Guare’s “Six Degrees of Separation”

Mariana Soletti

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

E-mail: mariana.soletti@edu.pucrs.br

Resumo

O presente artigo visa relacionar a teoria do palco social de Erving Goffman (2010, 2012, 2013) com características do teatro épico de Bertolt Brecht, conforme a leitura de teóricos como Bornheim (1992), Rosenfeld (1965), e Willet (1974), na peça “Six Degrees of Separation” (1990), escrita pelo dramaturgo John Guare. Para tal, começamos a pontuar os principais pontos do teatro épico e, depois, da teoria do palco social e suas ressonâncias na sociedade. Introduziremos as ideias principais da peça para relacionar os aspectos teóricos com as suas passagens mais marcantes, denotando as respostas para a nossa hipótese de que o palco social, alinhado às características brechtianas, cria um tom de denúncia à produção, que ridiculariza e expõe a burguesia de Nova York.

Palavras-chave: Teatro Épico, Palco Social, Six Degrees of Separation.

Abstract

The present article aims to relate Erving Goffman’s theory of the social stage (2010, 2012, 2013) with characteristics of Bertolt Brecht’s epic theater, according to the reading of theorists such as Bornheim (1992), Rosenfeld (1965), and Willet (1974), in the play “Six Degrees of Separation” (1990), written by playwright John Guare. To this end, we started to point out the main points of epic theater and, later, of the theory of the social stage and its resonances in society. We will introduce the main ideas of the play to relate the theoretical aspects to its most striking passages, denoting the answers to our hypothesis that the social stage, aligned with Brechtian characteristics, creates a tone of denunciation to production, which ridicules and exposes the bourgeoisie from New York.

Keywords: Epic Theatre, Social stage, Six Degrees of Separation.

O nosso trabalho busca analisar elementos presentes na peça “Six Degrees of Separation”, de John Guare, no que tange a teoria do palco social de Erving Goffman (2010, 2012, 2013) e características do teatro épico de Bertolt Brecht, como explicitados em Rosenfeld (1965). Para tal, também com a ajuda de Bornheim (1992) e de diferentes artigos, realizaremos uma breve exposição sobre cada conceito – teatro social e teatro épico – a fim de situar o objeto de análise em um contexto que possibilite uma convergência de características, sobretudo na esfera social.

O teatro épico

Teatro épico é o termo usado geralmente para descrever a teoria e a técnica de Bertolt Brecht, destacado poeta, encenador e dramaturgo alemão. O autor chamava suas peças de “experimentos”, na acepção das ciências naturais, com a diferença de se tratar de “experimentos sociológicos” (ROSENFELD, 1965, p. 145). O que se pressupõe, no teatro épico, é que não estamos contando uma história real. A ação dramática é episódica, o que causa um efeito alienante à audiência: há uma montagem desconectada de cenas uma encenação não representacional que poderíamos intercalar ao Teatro do Absurdo de Esslin (1968). Todos os elementos contribuem para o objetivo geral de Brecht, que era comentar os elementos políticos, sociais e econômicos que afetavam a vida de seus personagens. Evidentemente, poder-se-ia intercalar as inferências causadas pela peça a situações reais, despertando a consciência do público. À Rosenfeld (1965, p. 19), “o dramaturgo não é um historiador; ele não relata o que se acredita haver acontecido, mas faz com que aconteça novamente perante os nossos olhos”. Para o autor, há traços épicos no teatro medieval, renascentista e barroco, além de analisar a construção do gênero no pré-romantismo e romantismo shakespeariano.

Sobre suas características, citamos de antemão o aspecto alienante, uma técnica que afasta o público e o força a questionar as realidades sociais das situações apresentadas na peça, e o seu formato episódico, cuja estrutura possibilita a intensificação de uma atmosfera de escapismo. Brecht manipulava a sua audiência trazendo à tona emoções intensas, mas ao mesmo tempo distanciando-se dela. Fica claro que, aqui, o autor não segue preceitos aristotélicos como o encadeamento de ações e a própria catarse, pois suas produções pretendem denotar o vazio e uma falta de sentido que produz sentido ao pensamento crítico das pessoas.

O antiaristotelismo de Brecht pode ser exemplificado através de diversos pontos, embora não se deva esquecer que é sempre o resultado prático – o espetáculo brechtiano – que permite aquilatar a extensão e o valor de sua reforma. Antes de mais nada, o radicalismo de Brecht recusa a ideia do teatro como arte, não obstante certas ambiguidades que acompanham a sua evolução a despeito das vacilantes tentativas de reconciliação com o estético (BORNHEIM, 1992, p. 27).

Rosenfeld (1965, p. 147) continua:

Duas são as razões principais da sua oposição ao teatro aristotélico: primeiro, o desejo de não apresentar apenas relações inter-humanas individuais – objetivo essencial do drama rigoroso e da “peça bem feita”, – mas também as determinantes sociais dessas relações. Segundo a concepção marxista, o ser humano deve ser concebido como o conjunto de todas as relações e diante disso a forma épica é, segundo Brecht, a única capaz de apreender aqueles processos que constituem para o dramaturgo a matéria para uma ampla concepção do mundo.

De acordo com Bornheim (1992), se há catarse, o espectador é purgado de certos sentimentos, “engolido pelo espetáculo. Logo, todo o misto de sensações que a peça proporciona seria inutilizável – como uma bateria chegando a seu fim. O importante, ao teatro épico, “não é aliviar o homem ou melhorar a sua alma, mas despertar a atividade do espectador enquanto ser social. A catarse torna pacífico o homem em relação ao mundo; o espectador passa a sentir-se em casa no mundo, como se este fosse eterno” (BORNHEIM, 1992, p. 28). Em uma sociedade capitalista, o teatro deveria mostrar que os valores do mundo podem ser modificados a partir de um despertar do espectador. Diferentemente do teatro dramático, este torna-se ativo e responsável por uma tarefa que deve assumir depois de assistir à peça. Essa é a chamada “quebra da quarta parede”, técnica a partir da qual a plateia é condicionada a acreditar que o mundo da peça é “real”. É uma suspensão da descrença. O efeito épico, portanto, consistiria “no emprego de certos recursos cênicos, através dos quais o espectador possa vencer sua passividade a assumir uma atitude crítica diante do espetáculo e, a posteriori, diante do mundo” (BORNHEIM, 1992, p. 28).

Seguem-se outras características, como os *gestus* e o didatismo. A primeira consiste na combinação de um gesto e um significado social em um movimento, postura ou exibição vocal. Pode ser alienante e atrapalhar o público, pois permite ao público entender algo específico sobre as circunstâncias sociais (em específico) apresentadas no palco. A segunda basicamente impõe que as produções dramáticas são projetadas para educar os artistas e o público. O didatismo decorre das crenças marxistas de Brecht, cujas peças geralmente mostram negativamente a sociedade burguesa e a retidão da moralidade marxista. Prado (1988, p. 70) comenta as consequências de tais técnicas brechtianas:

O teatro épico acrescentava à dramaturgia universal um novo elemento, o questionamento crítico, não ocasional, mas exercido como método, em todos os níveis de espetáculo: crítica do autor à própria peça, desenvolvida se possível de forma interrogativa, mais como pergunta que como resposta; do ator à personagem, com a qual não devia ele se identificar a ponto de perder a objetividade; e do público, a quem caberia dizer a última palavra, elaborando a sua reflexão pessoal sobre tudo o que acabara de presenciar.

Segue, portanto, as ponderações de Willet (1974), com o intuito de esclarecer as maiores diferenças entre peças realistas, ou seja, produções dramáticas, e as peças do teatro épico brechtiano.

Quadro 1 – Comparativo entre o teatro dramático e épico

TEATRO DRAMÁTICO	TEATRO ÉPICO
Enredo	Narrativa
O espectador em uma situação de palco	Transforma o espectador em um observador
Desgasta sua capacidade de ação	Desperta sua capacidade de ação
Fornece ao público sensações	Faz o público tomar decisões
Experiência	Imagem do mundo
O espectador envolvido	O espectador enfrenta algo
Sugestão	Argumento
Sentimentos instintivos são preservados	Trazido ao ponto de reconhecimento
O espectador compartilha a experiência	O espectador fica do lado de fora
O ser humano é subestimado	O ser humano é o objeto da investigação
Ele é inalterável	Ele é alterável e capaz de alterar
Olhos no final	Olhos no decorrer da peça
Uma cena faz a outra	Cada cena por si só
Crescimento	Montagem

TEATRO DRAMÁTICO	TEATRO ÉPICO
Desenvolvimento linear	Desenvolvimento em curvas
Determinismo evolucionário	Pulos
O homem como um ponto fixo	O homem enquanto processo
O pensamento determina o ser	O ser social determina o pensamento
Sensação	Razão

Fonte: WILLET, 1974.

Ademais, o teatro épico carrega características únicas que Rosenfeld (1965, p. 151) entende como a desmistificação do ser humano, “a revelação de que as desgraças [do homem] não são eternas e sim históricas, podendo por isso ser superadas”. Para tal, fala sobre a experiência do vazio e da solidão. Ao dissertar sobre a obra de Georg Büchner, outro dramaturgo alemão e influenciador do drama social, traz “a experiência de um mundo vazio e absurdo”, que “leva muitas vezes à redução da imagem do homem que se torna grotesca, particularmente quando é oposta à imagem sublime do herói clássico” (ROSENFELD, 1965, p. 70). Neste contexto, “a solidão, ligada ao sentimento do vazio, rompe a situação dialógica e a sua dramatização leva, quase necessariamente, a soluções lírico-épicas”, trazendo à tona episódios alienantes do teatro épico como forma de dissolução do diálogo (ROSENFELD, 1965, p. 71).

O palco social de Erving Goffman

Erving Goffman nasceu no Canadá, mas fez sua carreira em Chicago, nos Estados Unidos, onde começou sua vida acadêmica analisando espaços cotidianos da vida, como asilos, prisões e hospitais, catalogando-os como instituições totais (LA PAROLA, 2018). Estas organizações, como elucida Martins (2014), isolam grupos de indivíduos de toda a sociedade com o intuito manipular suas consciências.

No entanto, sua microsociologia estende-se a outros ambientes. Em “A representação do eu na vida cotidiana” (2013), embebido de interacionismo simbólico, dissecou a interação humana como uma representação que os indivíduos performam aos outros. Para ele, em uma interação humana, o indivíduo “atua de acordo com os anseios que quer transmitir ao receptor da mensagem, que nesse sentido diz respeito às relações entre os indivíduos em uma determinada situação cotidiana” (MARTINS, 2014, p. 144).

Amparan e Gallegos (2002) trazem à tona um breve esquema no que tange a formação de uma encenação, cuja área de ação pode ser dividida em dois grandes setores: o palco (*stage*) e os bastidores (*backstage*). Neste, os atores se preparam para representar seus papéis a fim de não só se convencerem de seus papéis, mas a fim de impressionar o público. Naquele, a ação aparece aos olhos dos espectadores.

- 1) La definición de la situación. La existencia de una idea acerca de la situación y de la acción que se desarrolla en esa situación en la forma de imagen, tema, argumento o guión.
- 2) Elección de un escenario. El área de acción no es un objeto existente afuera de la instancia de interacción, más bien es definido dentro de esa instancia. Esta área de acción es, siguiendo la analogía dramática, el escenario propiamente dicho en donde se desarrolla la actuación (*performance*). La audiencia, que es la que observa la actuación y reacciona a ella, está incluida en esta fase de elección del escenario.
- 3) Reclutamiento de actores y ensayo de sus papeles.
- 4) Representación (AMPARAN; GALLEGOS, 2002, p. 240).

“A representação do eu na vida cotidiana” (2013) retoma o termo *performance* dividindo-a em social e individual, com o objetivo de “analizar la estructura de la experiencia que los individuos tienen y adquieren en todos los momentos de sus vidas” (AMPARAN; GALLEGOS, 2002, p. 241). Em um enfoque dramático, toda ação social é uma encenação (*performance*) pela qual se apresentam a uma plateia. As pessoas não agiriam apenas por estímulo de respostas, como também pela definição da situação na qual se encontram. A teoria do palco social denota a utilização de máscaras no dia a dia, em diferentes ambientes, a fim de as pessoas se enquadrarem em diversos nichos da sociedade de acordo com suas preferências e necessidades. Goffman (2010, p. 43) explica que, o indivíduo, semiconsciente de que um certo aspecto de sua atividade pode ser percebido por todos aqueles presentes, tende a modificar esta atividade, empregando-a com seu caráter público em mente. Às vezes, na verdade, ele pode empregar esses sinais somente porque eles podem ser testemunhados. E mesmo que aqueles em sua presença não tenham exatamente consciência da comunicação que estão recebendo, eles de qualquer forma sentirão algo fortemente incorreto se algo incomum for transmitido.

O autor denota variações entre agrupamentos sociais “quanto ao grau em que seus membros pensam explicitamente em tais termos, assim como nas frases selecionadas para fazê-lo”, descrevendo uma preocupação constante com o encaixe que a *persona* dos membros terá com o ambiente de agrupamentos pré-estabelecidos (GOFFMAN, 2010, p. 22). Ele separa o engajamento de homens e animais em envolvimentos principais e laterais. Os principais são aqueles que majoritariamente absorvem atenção e interesse indivíduo, tornando-se o determinante principal de suas ações. O envolvimento lateral consiste em uma atividade que pode ser realizada pelo indivíduo de modo abstrato, mas que não ameaça ou se confunde com um envolvimento principal. Tais atividades podem ser vistos como uma rota de fuga às linhas principais de ação de um indivíduo.

As máscaras sociais alinham-se aos envolvimento dominantes de um agrupamento, “cuja reivindicação sobre o indivíduo precisam ser reconhecidas prontamente devido às obrigações da ocasião social” (GOFFMAN, 2020, p. 55). Envoltimentos subordinados, enquanto contraponto, são aqueles mantidos silenciosamente, somente quando não se é requisitada a atenção por um envolvimento que o domina. Reitera-se que a relação entre envoltimentos pode mudar inesperadamente, ou seja, um envolvimento dominante pode se tornar subordinado a uma nova fonte de envolvimento agora considerada primordial.

A questão da máscara social reflete-se quando um indivíduo desempenha qualquer papel. Segundo Goffman (2013, p. 29),

implicitamente solicita de seus observadores que levem a sério a impressão sustentada perante eles. Pede-lhes para acreditarem que o personagem que veem no momento possui os atributos que aparenta possuir os atributos que aparenta possuir, que o papel que representa terá as consequências implicitamente pretendidas por ele e que, de um modo geral, as coisas são o que parecem ser.

Posto isso, quando os indivíduos se reúnem com o propósito de interação em um agrupamento em específico, cada um se mantém fiel ao papel que lhe foi conferido, como houvesse equipes comunicando-se uma com as outras. Podemos chamá-los de atores, assim como Goffman (2013, p. 256) o faz:

Dentro das paredes do estabelecimento social encontramos uma equipe de atores que cooperam para apresentar à plateia uma dada definição da situação. Isto incluirá o conceito da própria equipe e da plateia e princípios relativos à linha de conduta que deverá ser mantida mediante regras de polidez e decoro. Encontramos, às vezes, uma divisão entre região dos fundos, onde é preparada a representação de uma prática, e região de fachada, onde ela é representada.

Ainda para o autor, um acordo de solidariedade é mantido entre os atores e a plateia, ou seja, quem enxerga a encenação social, “para que eles ajam como se um dado nível de oposição e concordância existisse entre eles. Tipicamente, mas nem sempre, o acordo é acentuado e a oposição é representada com truques” (GOFFMAN, 2013, p. 256). Continua a comparação da estrutura social com um palco:

A afirmação de que o mundo inteiro é um palco é suficientemente corriqueira para que os leitores estejam familiarizados com suas limitações e tolerantes com a apresentação dela, sabendo que, a qualquer momento, serão capazes de demonstrar facilmente a si próprios que não deve ser levada demasiado a sério. Uma ação encenada num teatro é uma ilusão relativamente tramada, sendo admitida como tal; ao contrário da vida normal, nada de real ou de verdadeiro pode acontecer aos personagens representados – embora em outro nível, sem dúvida, alguma coisa verdadeira e real possa acontecer à reputação

dos atores, enquanto profissionais cujo trabalho diário consiste em desempenhar peças teatrais (GOFFMAN, 2013, p. 272-273).

O psicodrama de Goffman enxergava a encenação como um conjunto de ações, “pendentes das mútuas respostas e ajustamentos estabelecidos pelos atores envolvidos que interpretam um a ação do outro” (LA PAROLA, 2018, n. p). Ainda segundo o artigo, as pessoas projetam em si mesmas *fachadas* para se manterem à altura da dignidade que projetam sobre elas mesmas. Na visão do sociólogo (2007, p. 48), o “desempenho dos papéis sociais relaciona-se ao modo como cada indivíduo concebe a sua imagem e a pretende manter”.

O indivíduo influencia o modo que os outros o verão pelas suas ações. Por vezes, agir de forma teatral para dar uma determinada impressão para obter dos observadores respostas que lhe interesse, mas outras vezes poderá também estar atuando sem ter consciência disto. Muitas vezes não será ele que moldará seu comportamento, e sim seu grupo social ou tradição na qual pertença (GOFFMAN, 2007, p. 107).

“Six Degrees of Separation”

“Six Degrees of Separation” estreou no dia 19 de maio de 1990 no teatro Mitzi E. Newhouse, junto ao célebre complexo do Lincoln Center Theater. No dia 8 de novembro de 1990, a produção mudou para o teatro Vivian Beaumont, também no Lincoln Center. A peça foi um sucesso de início, sendo comparada a então mais conhecida produção de Guare, “The House of Blue Leaves” (1971).

Paul é um jovem negro que aparece de supetão, ferido depois de um assalto, na casa do casal Kittredge, proeminentes negociadores de arte nova iorquinos. Eles moram em um dos endereços mais cobiçados de Nova York, com vista para o Central Park. Paul diz que estava no parque quando roubaram seus pertences e sua tese – diz que é amigo dos filhos de Flan e Louisa “Ouisa” Kittredge na Universidade de Harvard. Naquele momento, eles estão tentando conseguir o dinheiro para comprar uma pintura de Cézanne com outro negociador, da África do Sul, intermediário neste negócio. Paul afirma que está em Nova York para encontrar seu pai, o ator e diretor Sidney Poitier, que dirigirá uma versão cinematográfica do musical “Cats”. O jovem encanta a plateia com suas histórias (muito pela forma como conta as histórias, eloquentemente), cozinha para os grã-finos e dorme no apartamento. Eventualmente, Paul usa a casa para um encontro com um homem, mas é pego em flagrante por Ouisa. Assim, o casal vai descobrindo que quase tudo sobre o jovem é mentira. Paul não é um estudante de Harvard, e obteve detalhes sobre os Kittredges de outro estudante do sexo masculino que ele havia seduzido.

Ao esconder-se dos pais de alunos que enganou, iniciou outro golpe contra um jovem chamado Rick e sua namorada, Elizabeth. O jovem casal ingênuo

é novo na cidade grande, e, com base no golpe de Paul, o convida para morar com eles até que ele resolva tudo com seu pai rico – que Paul diz ser Flan Kittredge. O trio se torna um bom amigo, com Paul desabafando sobre o disfuncional relacionamento com seu pai racista. Uma noite, Paul leva Rick para fora da cidade e o seduz para conseguir a quantia que havia pedido emprestado aos jovens. Sem dinheiro, Rick comete suicídio.

Em desespero, Paul chama os Kittredges para obter assistência. Ouisa se sente emocionalmente apegada a Paul, na esperança de poder ajudá-lo de alguma forma, apesar do fato de ele ter sido vítima deles. Por um telefonema prolongado e trabalhoso, ele concorda em se entregar à polícia se Ouisa estivesse com ele, o que não aconteceu. Paul aparentemente foi preso e, pelo fato de a família não saber seu nome verdadeiro, não foi localizado.

Aspectos brechtianos em “Six Degrees of Separation”

Começamos, agora, a elucidar os aspectos brechtianos presentes na peça “Six Degrees of Separation”. Ao falarmos da quebra da quarta parede, como feito anteriormente, trazemos à tona a transparente interação entre atores e plateias. A primeira *stage direction* já nos é clara: “They speak to us”, assim como a primeira fala de toda a peça:

OUISA

Tell them! (GUARE, 1990, p. 15).

Não só neste momento, Ouisa e Flan fazem da plateia um narratário que deve tirar suas próprias conclusões sobre o fato, questionando-nos constantemente se estamos prestando atenção ou não na peça, ou se as personagens estão seguindo as direções certas.

OUISA (*To us*)

Did he take anything? (GUARE, 1990, p. 15, *destaque nosso*).

Mais: a interação com a plateia serve para mostrar suas verdadeiras intenções – tanto Paul, ao criar sua persona a fim de ludibriar os casais ricos, quanto Ouisa e Flan, quando querem demonstrar sentimentos contrastantes aos que performam em cena.

GEOFFREY (*Leaving*)

It’s been wonderful seeing you –

OUISA (*Very cheery*)

No no no! Stay!–

(*To us*) Two million dollars two million dollars– (GUARE, 1990, p. 27). Sobre criar um efeito alienante à audiência, é clara a montagem desconectada de cenas: Ouisa conta-nos as histórias no presente, com algumas ponderações de Flan, remontando a situações que ocorreram no passado. No entanto, cenas na perspectiva de Paul intercalam-se durante as descrições, como que trazendo um contraponto às visões do casal ou complementando o entendimento da história para o público. Também, desconexo do encadeamento aristotélico das cenas, entre começo, meio e fim, aparece a cena do sonho de Ouisa, como contada por ela mesma. Os devaneios das personagens e o advento da imaginação – como exposto por Paul em seu monólogo sobre “O apanhador no campo de centeio” após o jantar, plagiado de um discurso de formatura de uma universidade Ivy League – aparecem como a confirmação do efeito alienante brechtiano aplicado aqui.

OUISA (*To us*)

I dreamt of Sidney Poitier and his rise to acclaim. I dreamt that Sidney Poitier sat at the edge of my bed and I asked him what troubled him. What troubles you? Is it a right to make a movie of Cats?

(*PAUL appears as SIDNEY POITIER in dinner clothes.*)

PAUL/SIDNEY

I'll tell you why I have to make a movie of Cats. I know what Cats is, Louisa. May I call you Louisa? I have no illusions about the merits of Cats. But the world has been too heavy with all the right-to-lifers. Protect the lives of the unborn. Constitutional amendments. Marches! When does life begin? Or the converse. The end of life. The right to die. Why is life at this point in the twentieth century so focused on the very beginning of life and the very end of life? What about the eighty years we have to live between those two inexorable bookends?

OUISA

And you can get all that into *Cats*?

PAUL/SIDNEY

I'm going to try.

OUISA

Thank you. Thank you. You shall. (GUARE, 1990, p. 53-54).

Outro aspecto debatido no presente artigo foi o *gestus*, combinação de um gesto e um significado social em um movimento aqui permitindo ao público entender

algo específico sobre as circunstâncias sociais denotadas na peça. Enquanto no telefone com Ouisa, sendo convencido a se entregar para a polícia, a conversa chega à Michelangelo pintando o teto da Capela Sistina. Ouisa conta a Paul que ela tocou no teto, de forma bastante natural. No momento em que fala que ela “tocou na mão de deus”, fica clara a analogia que alguém pode fazer entre Louisa pertencer a uma classe social mais elevada, que está no topo da pirâmide, enquanto Paul, atônito, sonha em fazer parte deste mundo erudito e naturalmente intelectual.

PAUL

You've been to the top of the Sistine Chapel?

OUISA

Absolutely. Stood right under the hand of God touching the hand of man. The workman said *"Hit it. Hit it. It's only a fresco." I did. I slapped God's hand.*

PAUL

You did?

OUISA

And you know what they clean with it? All this technology. Q-tips and water. (GUARE, 1990, p. 104-105, *destaque nosso*).

Isso nos faz discutir a característica mais marcante de “Six Degrees of Separation”: as suas críticas sociais. Embebidas pelo didatismo brechtiano e pelas características enumeradas por Willet (1974), a peça coloca em cena as diferenças de tratamento não só entre classes sociais, mas entre raças também. A presença de Paul em meio a um casal de cor branca, cujo relacionamento com os filhos não se dá bem, faz dele uma projeção do que as suas vidas poderiam ser se tivessem como criar seus filhos novamente. Issaka Mainassara Bano, doutorando em sociologia e mestre em educação pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), explica como o “complexo do branco salvador” pode se manifestar: adjetivando ações de pessoas brancas que tentam ajudar pessoas não-brancas, mas que têm um viés egoísta e que não levam em conta os processos culturais dos ajudados em questão, rotulam os ajudados *“como vítimas impotentes que não podem se ajudar, esperando o resgate e a salvação”* (GLAMOUR, 2020, n.p.). A postura de Geoffrey para com questões negras em seu país, a África do Sul, também denotaria a missão de um branco que deve expandir a cultura de outro grupo étnico. Ele também cita diversos nomes importantes de artistas negros para justificar a sua provocação, como se isso o tornasse “um deles”.

GEOFFREY

And I was thinking for South Africa. What about a Black American Film

Festival? With this Spike Lee you have now and of course get Poitier down to be the president of the jury and I know Cosby and I love this Eddie Murphy and my wife went fishing in Norway with Diana Ross and her new Norwegian husband. And also they must have some new blacks- (GUARE, 1990, p. 61-62).

Não só isso, há uma fetichização sobre a situação de Paul enquanto um afro americano; os brancos calam-se para escutar a sua experiência não a fim de aprender e questionar seus próprios comportamentos, mas sabendo de antemão que aquele homem não responderia de maneira contrária aos interesses hegemônicos daquele ambiente, o que se discutirá no próximo tópico, quando falaremos também das passagens que demonstram a falta de preocupação destes indivíduos, em outras situações. Ouisa, no final da peça, parece ter uma mudança de comportamento – ou seja, humaniza Paul e tem consciência que o casal deliberadamente brincou com o desejo e ambição de um jovem que não teve as mesmas oportunidades que os dois.

A crítica à própria superficialidade das personalidades do casal é denotada pelos diálogos do casal, principalmente no que tange a repentina vontade de fazerem parte da adaptação filmográfica de “Cats”, quando este é um musical visto com maus olhos pela crítica conservadora da Broadway. Por fim, a constante referência do casal à dinheiro é a própria crítica social brechtiana que mostraria negativamente a sociedade burguesa, com o intuito de mostrar ao público as mazelas da estratificação social (paradoxal, para seu modelo) que ela perpetua. O casal relembra viagens internacionais e seus conhecimentos em arte ao mesmo tempo que discutem temas sérios da sociedade, o que reforça a superficialidade supracitada.

FLAN

The way Gorbachev cheered on the striking coal miners in the Ukraine—yes, you must strike—it is your role in history to dismantle this system. Russia and Poland—you can’t believe the development in the world—The Fantasticks, “Follow Follow Follow”.

OUISA

China.

FLAN and OUISA (*Despair*)

Oh.

GEOFFREY

Oy vay China. As my grandmother would say.
(*They all laugh.*)

Our role in history. And we offer ourselves up to it.

FLAN

That is your role in history. Not our role.

OUIA

A role in history. To say that so easily.

FLAN (*To Geoffrey*)

Do you want another drink before we go out?

OUIA

The phrase—striking coal miners—I see these very striking coal miners modelling the fall fashions—

GEOFFREY

Where should we?

FLAN

There's good Szechuan. And Hunan (GUARE, 1990, p. 22-23).

A teoria do teatro social em “Six Degrees of Separation”

As teorias de Erving Goffman são observadas na prática em “Six Degrees of Separation”. Paul é um jovem negro que busca como vítimas de seus golpes casais de meia-idade, geralmente os ricos nova iorquinos. Para tal, cria uma personagem diferente daquela que performa ao primeiro personagem que o conhece, Trent. De homem inculto, com trejeitos urbanos e postura maltrapilha, “veste-se” de estudante de Harvard e dá a Geoffrey, Ouisa e Flan uma análise sobre “O apanhador no campo de centeio”, de J. D. Salinger, citando também Samuel Beckett e acontecimentos populares como o assassinato de John Lennon, enfatizando sua versatilidade enquanto um adolescente bem-informado. A desenvoltura de sua oratória e a quantidade de informações armazenadas pelo rapaz surpreendem os adultos, quando, na realidade, aquilo era um *espetáculo* ensaiado meticulosamente por Paul, cujo intuito seria familiarizar-se com a cultura e modo de vida daquelas pessoas, mostrando também ser “como um deles”. Neste momento da peça, é possível até enxergar o sarcasmo de Paul ao dizer, nas entrelinhas, que quem o escutava não sabia o ler devidamente, traduzindo a uma pretenciosa conclusão sobre “O apanhador” – “Everybody’s a phoney”, e mais: “People never notice anything” (GUARE, 1990, p. 42). As suas provocações, todavia, eram totalmente oriundas de um discurso de formatura da Universidade de Harvard. O trabalho de Paul foi memorizá-lo.

Talvez a maior problemática da produção, a questão do racismo atenuada quando Paul era interrogado na cozinha corrobora com a visão de que ele sabia exatamente *qual máscara portar* em um ambiente social cujos valores aceitariam somente uma resposta: não seja um homem negro radical. A questão do dinheiro perpassaria a questão da raça, colocando os homens e a mulher que escutavam em posição confortável, não podendo ser responsabilizados por quaisquer tipos de discriminação. Ademais, Paul travesse-se em um comentário meritocrata, embora recuse a identidade americana, tão conservadora, ao contar sua experiência – explica-se a positividade deste adendo ao pensarmos em como Ouisa e Flan apegam-se a valores eurocêntricos de arte e cultura, e como uma educação europeia seria vista com bons olhos. Ainda em relação a Paul, sua orientação sexual é suprimida de todas as conversas que antecedem o flagra de Ouisa, pela manhã, de Paul e seu acompanhante nus.

PAUL

But I never knew I was black in that racist way till I was sixteen and came back here. Very protected. White servants. After the divorce we moved to Switzerland, my mother, brother, and I. I don't feel American. I don't even feel black. I suppose that's very lucky for me even though Freud says there's no such thing as luck. Just what you make (GUARE, 1990, p. 39-40).

Flan e Ouisa mostram-se complacentes com todas as posturas do garoto até o momento em que este não demonstra “comportamentos inapropriados”, vide ser homossexual ou pertencer a uma classe social mais baixa. Quando ele vai além do mundo branco, rico e heteronormativo onde o casal Kittredge vive, as desconfianças iniciam; perguntam-se onde está o dinheiro, onde estão as joias, se o Kandinsky de dois lados continua na sala de estar, etc. Dr. Fine, ao saber que foi vítima de um golpe, diz a um policial: “This fucking black kid crack addict came into my office lying–” (GUARE, 1990, p. 73). Antes, quando enfeitado pelos antecedentes Ivy League de Paul, não demonstrava sua faceta racista. É na presença de uma autoridade que dá mais valor à voz de um homem branco do que à voz de um homem negro que é convidativo para outras personalidades senão a de médico bondoso e de pai preocupado com o amigo do filho.

Outros personagens confirmam a necessidade das personagens brancas em não se sentirem responsáveis pela opressão de personagens negras, como colocado anteriormente por Issaka Mainassara Bano em entrevista à *Glamour* (2020). O mais eminente exemplo é a culpa no tráfego por Ouisa não ter ajudado Paul a se entregar. Colocado na peça como um motivo de acaso e infeliz, pode ser lido como uma metáfora à condenscente atitude destas famílias brancas para com o racismo – tanto que Paul, ao responder por que não queria se

entregar à polícia sozinho, teve de explicar o óbvio, saindo do seu personagem anterior, quando jantava na casa dos Kittredges:

OUISA

I don't think they kill you.

PAUL

Mrs. Louisa Kittredge, I am black. (GUARE, 1990, p. 114).

Paul transforma-se ao encontrar o casal Rick e Elizabeth, de Utah. Diferentemente de sua postura com os Kittredges, ele se mostra mais liberal, apto a discutir a questão social e racial nos Estados Unidos: seu pai seria Flan, um rico negociante de arte que rejeita seu filho negro, fruto de “seus dias radicais” como hippie. Ele teria ido ao sul protestar para registrar votos de pessoas negras, seus amigos teriam sido mortos. Quando conheceu a mãe de Paul, casou-se com ela, mas a abandonou para ironicamente estudar na Universidade de Harvard e constituir família com uma mulher branca – “The new wife–the white wife–The Louisa Kittredge Call me Ouisa Wife–” (GUARE, 1990, p. 90).

Os Kittredges contam a história de uma maneira que demonstram o decoro ao conversarem com Geoffrey, o intermediário da compra de um Paul Cézanne, e a espontaneidade ao “conversarem” com a plateia sobre o caso que os abarrotou. O foco, no entanto, permanece o mesmo: direta ou indiretamente, demonstrar a gananciosa necessidade de dinheiro e *status* na vida do casal.

FLAN

It's that awful thing of having truly rich folk for friends.

OUISA

Face it. The money does get in the–

FLAN

Only if you let it. The fact of the money shouldn't get in–

OUISA

Having a rich friend is like drowning and your friend makes life boats. But the friend gets very touchy if you say one word: life boat. Well, that's two words. We were afraid our South African friend might say “You only love me for my life boats” But we *like* Geoffrey.

FLAN

It wasn't a life-threatening evening.

OUIA

Rich people can do something for you even if you're not sure what it is you want them to do (GUARE, 1990, p. 20, *destaque nosso*).

O trecho destacado aponta para a forma como o casal via suas interações interpessoais: qualquer deslize da *máscara social* poderia privá-los de continuar convivendo no mesmo espaço do que certas pessoas e usufruindo de certos privilégios. Para sustentar essa posição de poder, organizam jantares, vão a eventos da alta sociedade e frequentemente, no decorrer da peça, fazem referências a viagens internacionais ou outros símbolos de riqueza e tradicionalismo:

FLAN (*To us*)

I'll have to give most of it away, but the good part is it gives me a credibility in this new market. I mean, a David fucking Hockney print sold for a hundred bucks fifteen years ago went for thirty-for thousand dollars! A print! A flower. You know Geoffrey. Our South African-

OUIA (*To us*)

-it's a black-tie audition-Sotheby's-

FLAN

I know we'll get it. (GUARE, 1990, p. 99).

Portanto, a necessidade de as personagens de "Six Degrees of Separation" mostrarem-se diferentes pessoas em diferentes momentos demonstra a pertinência de estudar o palco social de Goffman, principalmente quando este não só acarreta consequências na peça (o ímpeto de Paul em tornar-se um adolescente herdeiro) como é a própria causa do que se vê (a forma como o casal Kittredge e seus amigos se comportam em convenções sociais, a eterna feira de vaidades). O agrupamento social padrão da peça, representando a branca classe média alta de Manhattan, aloca seus membros de acordo com a sua compatibilidade e enfatiza a preocupação constante com o encaixe que cada *persona* terá com a outra, seguindo características pré-estabelecidas.

Considerações finais

Todos nós utilizamos de máscaras para nos comunicarmos. Não somos a mesma pessoa dependendo do grupo onde estamos inseridos. A necessidade de vestir uma carapuça, seja para misturar-se intelectualmente ou socioeconomicamente com outros estratos sociais. Essa é uma consequência direta do sistema capitalista, motivo pelo qual se tornou pertinente analisarmos o teatro épico de Bertolt Brecht, ativamente militante, junto à teoria do palco social de Erving Goffman.

Entendemos, a partir de uma “encenação dramática relacionada às múltiplas ações da vida cotidiana”, que o autor interpreta o “mundo vivido, as chamadas representações dos “eus” que cada indivíduo representa e apresenta”, definindo sua metáfora teatral (MARTINS, 2014, p. 143). A alusão à teoria dos seis degraus de separação, a ideia de que todas as pessoas têm seis ou menos conexões sociais distantes umas das outras, enfatiza com ironia a posição social das personagens na peça – define-se aqui uma defesa de Paul pois este, enquanto buscando uma melhor condição de vida, tem que fazer o que lhe é possível para ascender socialmente e conhecer as seis pessoas certas até, por fim, encontrar melhores possibilidades. O que lhe é possível, neste caso, é mostrar-se confortável com o estilo de vida e as preferências do casal Kittredge, assim como uma compatibilidade com as outras vítimas de seus golpes.

Paul valeu-se do teatro social para *performar* uma ação social a uma plateia específica, a *bourgeoisie* nova iorquina, alienada por um meio artístico bitolado e um círculo social restrito. Relembrando que o palco social enquadra pessoas em diversos nichos da sociedade de acordo com suas preferências e necessidades, Paul utiliza múltiplas facetas a seu favor para integrar-se nesta *bourgeoisie*, não somente a seu bel-prazer, mas como também em tom de denúncia à classe média alta intelectual, principalmente no que tange a questão do racismo e a falta de oportunidade à comunidade negra.

Conclui-se, portanto, que a teoria do teatro social de Erving Goffman em “Six Degrees of Separation”, de John Guare, extrapola o âmbito individual de beneficiar somente o indivíduo que se traveste para fazer parte de um agrupamento social, tal como validando seu esforço. Ainda sob a perspectiva do jovem negro Paul, a teoria do teatro social aplicada aqui enfatiza os aspectos negativos da sociedade burguesa tal como apetececia Bertolt Brecht, seguindo seus preceitos do teatro épico.

Referências

AMPARAN, A. C.; GALLEGOS, L. A. El enfoque dramaturgico en Erving Goffman. *Revista Polis*, v. 2, [2002].

BORNHEIM, G. A. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

GOFFMAN, E. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2007.

_____. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2013.

_____. *Comportamento em lugares públicos*. Petrópolis: Vozes, 2010.

_____. *Os quadros da experiência social: uma perspectiva de análise*. Petrópolis: Vozes, 2012.

GOFFMAN: o sociólogo que uniu a psicologia ao teatro. *La Parola*, 26 ago. 2018. Disponível em: <https://laparola.com.br/ervin-goffman>. Acesso em: 22 jul. 2020.

MARTINS, H. D. A metáfora teatral como representação social para Erving Goffman: um ensaio teórico. *Revista Espaço Acadêmico*, n. 163, pp. 141-149, dez/2014.

PRADO, A. D. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

PROFESSOR nigeriano critica Rafa Kalimann e fala sobre 'white savior'. *Revista Glamour*, São Paulo, 27 abr. 2020. Disponível em: <https://glo.bo/2WY2nHM>. Acesso em: 26 jul. 2020.

ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: São Paulo Editora, Coleção Buriti, 1965.

WILLET, J. *Brecht on Theatre*. London: Eyre Methuen, 1974.

Ideias e críticas

Oriente Ocidente

Soraia Silva
Universidade de Brasília

Elise Hirako
Universidade de Brasília

Resumo

Este artigo trata de relato de experiência com a performance “Oriente Ocidente”, realizada na Praça dos Cristais em Brasília em 24 de janeiro de 2021, por Soraia Silva e Elise Hirako, com fotografia de: Antônio Candido Silva da Mata e Walce Santos. https://youtu.be/7t7COii5s_U. Soraia com seu relato “Um Gesto em Transito”, resgata suas experiências estéticas com as artes corporais orientais e os princípios da motivação para a performance realizada, a qual é mais uma etapa nas pesquisas da cosmodansintersemiotização e alquimia na dança por ela desenvolvida. Já Elise Hirako com suas “Reflexões”, relata sua experiência intercultural, no exercício da performance, já que sua tradição familiar lhe traz uma bagagem inerente ao “oriente Ocidente”. Assim, ela traz o seu entendimento de *maiko*, *gueixa*, *odori*, *nijonjin* para a análise do evento realizado, com suas japonicidades, termo central em suas pesquisas enquanto performer intercultural.

Palavras-chave: Cosmodansintersemiotização: Alquimia na Dança, Japonicidades, Performance Intercultural.

Abstract

*This article deals with an experience report with the performance “Oriente West”, held in Praça dos Cristais in Brasília on January 24, 2021, by Soraia Silva and Elise Hirako, with a photograph by: Antônio Candido Silva da Mata and Walce Santos. https://youtu.be/7t7COii5s_U. Soraia with his account “A Gesture in Transit”, rescues his aesthetic experiences with the eastern body arts and the principles of motivation for the performance performed, which is another step in the research of dansintersemiotization and alchemy in the dance developed by her. Elise Hirako, on the other hand, recounts her intercultural experience in the performance, since her family tradition brings her an inherent baggage to the “East West”. Thus, she brings her understanding of *maiko*, *geisha*, *odori*, *nijonjin* to the analysis of the event held, with its japonicities, central term in his research as an intercultural performer.*

Keywords: Cosmodansintersemiotization: Alchemy in Dance, Japonicities, Intercultural Performance.

Um gesto em transito

Por Soraia Silva

Dia 22 de junho de 2018, passeando em um shopping em Brasília, no dia do meu aniversário, observei uma loja de produtos orientais, a qual estava oferecendo uma oficina de escrita japonesa. Como os artigos da loja me interessaram, entrei, me inscrevi na oficina, e fui a única aluna de uma das aulas mais lindas que já tive. O exercício da caligrafia japonesa se mostrou um ritual de arte com acesso direto à cultura japonesa, foi uma janela onde pude contemplar e escrever o meu nome pelas artes do oriente. Percebi que todos os gestos, assim como os materiais empregados no processo deveriam ser precisos, e não arbitrários. Essa caligrafia linda, exige um treino coreográfico, com controle de esforços de movimento e respiração ordenados em precisão na ação da escrita. Meus instrutores, um casal de japonês (vestidos com trajes tradicionais) estavam muito seriamente envolvidos na tarefa de me passar toda a harmonia e a hierarquia estética, espiritual e os significados daqueles signos escritos. Naquele momento me senti grata ao destino, por me proporcionar tal experiência única, a de ser guiada por mãos japonesas ao exercício da coreografia da escrita japonesa, que sai do papel e se prolonga pela vida. Com gestos suaves, e extremamente estudados, fui aprendendo a traçar os caminhos de alguns silabários katakana para o significado do meu nome e o ideograma por mim escolhido, cujo significado de eternidade...algo longo...sem fim, me pareceu o mais apropriado para expressar aquele momento mágico, que eu tinha certeza, não se limitaria ao papel. Saí da oficina presenteada com as minhas escritas japonesas e comprei dois leques e o quimono vermelho os quais entrariam para a performance Oriente Ocidente, realizada em janeiro de 2021, tema desse artigo.

No blog *superprof*, Carolina explica que a escrita japonesa é um estilo de vida transmitido de geração em geração, e seu aprendizado transmite além dos sinais e letras: o dom de si através da caligrafia e toda a riqueza, profundidade e complexidade da cultura japonesa, com seus instrumentos, regras do traçado de caracteres, posição adequada do corpo. E ainda hoje, os japoneses escrevem com pincel e tinta durante importantes cerimônias familiares, como casamentos e funerais¹.

1 https://www.superprof.com.br/blog/tecnicas-para-kana-do-idioma-niponico/#T%C3%B3picos_os-primeiros-vestigios-da-caligrafia-japonesa



Imagem 1. Minha escrita japonesa seguindo a ordem do silabário katakana, grafia do meu nome: ソラヤ (so ra ya)



Imagem 2. O ideograma por mim escrito na oficina que tem o significado de eternidade...algo longo, sem fim...



Imagem 3. Mãos do meu professor explicando o gesto da escrita japonesa



Imagem 4. Meu encontro com os leques, duplo presente de aniversário

Bruno Vaiano, em um de seus artigos, avalia que onde começa e onde termina o conceito de ocidente vai além dos limites do Meridiano de Greenwich, pois quando falamos Oriente, nos referimos também e principalmente de religião, valores e cultura². Sabemos disso, essa justaposição Oriente Ocidente é cheia de porosidades e trocas. E justamente esse gesto em trânsito foi o que me fascinou na oficina da escrita japonesa, o qual sai do papel e se conecta com a vida. Uma vez assisti uma performance da aclamada bailarina alemã Susane Link, cuja origem expressionista sempre me chamou atenção. Em sua performance, chamada Oriente Ocidente, ela cruzava o palco de uma lateral à outra, fazendo uma progressão pelos níveis espaciais, e também por movimentos que remetiam à uma visceralidade na qual estavam presentes os desígnios do inconsciente coordenados com os domínios plenos da movimentação expressiva consciente. Essa performance marcou profundamente meu imaginário cênico. Seja pela simplicidade da coreografia, seja pela complexidade de suas projeções estéticas. Desde então, esse tema sobre limites e fronteiras me interessa.

² Leia mais em: <https://super.abril.com.br/blog/oraculo/onde-comeca-e-onde-termina-o-ocidente/>

Essas minhas vivências estão na origem da performance Oriente Ocidente, realizada por mim e Elise Hirako, com fotografias de Antonio Candido e Walce Santos, no espaço público da Praça dos Cristais em Brasília em janeiro de 2021.

Os trânsitos estéticos entre Oriente Ocidente sempre me interessaram. Desde a minha experiência durante a graduação, com Lúcia Lee, que era da comunidade chinesa em São Paulo, e lecionava a disciplina de “artes corporais orientais” no Departamento de Artes Corporais, da Unicamp, no qual eu realizava o meu bacharelado. Lúcia me convidou para integrar o elenco composto por um grupo de artistas, dançarinos de dança do ventre, músicos, atores e artistas plásticos em São Paulo e sob a sua direção realizamos uma montagem de dança teatro sobre uma lenda chinesa: “*Chang E Voa para a Lua*”, no Teatro Vento Forte, em São Paulo, em setembro de 1989.

Neste espetáculo coreografei a personagem vivida por mim: *Chang E*. Participar desta montagem me proporcionou uma maior vivência dos princípios orientais de abordagem do corpo na medida em que Lúcia fazia a preparação mental e corporal do grupo através do Tai Chi Chuan, método de desenvolvimento da harmonia e da tensão corporal. Lúcia Lee foi a primeira discípula do mestre Liu Pai Lin, general aposentado pelo exército chinês, um dos introdutores da Medicina Tradicional Chinesa no Brasil e do Tai Chi Pai Lin.



Imagem 5. Soraia em cena com a personagem *Chan-E* (1989) no espetáculo “*Chang E Voa para a Lua*” com direção de Lúcia Lee, no Teatro Vento Forte (S.P), fotos de Lucy Bianco.

Por um tempo estive convivendo com Lúcia e sua comunidade chinesa, à que ela me introduziu. Assim, participei de alguns eventos e rituais de um templo Taoista ao qual ela pertencia. Uma das experiências marcantes desse tempo, foi ter dançado para um monge taoista, o qual estava sendo homenageado em uma das cerimônias realizadas no templo que frequentávamos. Ele permaneceu com os olhos semicerrados durante a minha performance (fato que ob-

servei bem, pois eu fiquei pensando durante a minha dança, que ele deveria estar achando muita chata a minha apresentação). Ao final da performance, ele comentou com muito carinho e admiração a minha energia empregada na mesma. Essa foi uma grande lição vinda do oriente na minha vida de artista da dança, pois ali percebi, como a forma do movimento é apenas um veículo para um esforço que perpassa os músculos e afeta além dos limites corpóreos. A “pedagogia do corpo esquecido”³ de Lúcia Lee, marcou profundamente a minha compreensão estética da dança. Essa foi uma parceria marcante em minha trajetória artística, e que depois, mais tarde, reverberou em outras experiências cênicas, além da performance Oriente Ocidente, tema deste trabalho. Zou Mi foi uma orientanda de mestrado a qual, chegou ao Brasil, por meio de seu tio Li Waigang (professor na Universidade de Brasília), e meu amigo. Entre outras produções Zou Mi e eu fizemos uma performance juntas (antes mesmo de ela aprender a falar português, estávamos dançando juntas. Como na produção performática “Dança da Vida: Frênix Frêmix Iluminações”⁴, apresentada no “#6.ART (2007) Encontro Internacional de Arte e Tecnologia”, realizado no Museu Nacional do Conjunto Cultural da República Universidade de Brasília. Nessa performance, dançávamos uma coreografia composta por nós duas, com elementos de práticas corporais ocidentais e orientais em fusão.

Essa coreografia, representou um encontro cênico entre Brasil e China a partir da interação de nós duas, cujo diálogo estava estabelecido nas linguagens da dança, nas artes da imagem cenográfica desenvolvida por Suzete Venturelli, Ana Lemos e Camile Venturelli com a utilização da interface visual criada por Ricardo Queiroz e Rafael Galvão ao ritmo da música chinesa “Cem Pássaros Saúdam a Fênix” com transcrições holofractal de Eufrásio Prates. O figurino foi especialmente desenhado por mim para essa performance, propondo padrões icônicos específicos da estética chinesa e brasileira em recriação híbrida.

Assim como a dança que resultou da composição simbólica de células coreográficas populares de ambas as culturas, nela aparecem passos e informações de artes corporais brasileiras, como passos de capoeira e chinesas: como a “Dança do Lenço Vermelho”, cujo simbolismo tradicional é representado por movimentos corporais conectados com emoções e sentimentos positivos. Assim, em uma abordagem dansintersemiótica de tradições sonoras e coreográficas de ambas as culturas integramos sínteses econômicas indexicais no desejo de buscar os signos de uma simbiose, cujas distâncias aparentes desvelavam proximidades imprevisíveis. Durante a performance, por meio de um dispositivo/interface que capturava nossos movimentos, íamos iluminando determinadas regiões da imagem da árvore projetada. Assim, a animação cenográfica ganhava aporias simbólicas da Árvore da Vida sobre as águas do mar, com seus pa-

3 Ver mais em: <https://daodasartescorporais.wordpress.com/nascimrnyo/>

4 Ver performance em: <https://www.facebook.com/1186638304/videos/a.10215305023757309/10215305023797310>

radoxos e aparências, as iluminações no devir da vida e do Frenesi no embate dos signos das massas sonoras visuais e plásticas que se encontravam no fluxo coreográfico em movimento. Depois dessa experiência, Zou Mi participou de uma outra produção cênica por mim dirigida, o espetáculo “No Princípio”⁵, de 2010, no qual ela também trazia suas referências orientais para contribuir com o todo da cena proposta. Zou Mi terminou o seu mestrado e voltou para a China, onde constituiu família e leciona dança em Universidades Chinesas. Mas a minha amizade com a família de Li Waigang, permaneceu e esposa de Li Weigang, a Deng Xijum, embora não sendo da área da dança, continuou colaborando com a difusão da arte corporal chinesa, no Departamento de Artes Cênicas, ministrando em parceria comigo a disciplina Técnicas Experimentais em Artes Cênicas, com foco nas danças chinesas, no segundo semestre de 2018.

Durante as aulas, Deng mostrava algumas coreografias por ela estudada e traduzia alguns princípios de movimentos das danças tradicionais chinesas, os quais aplicávamos em sala de aula⁶. Como finalização do semestre fizemos a apresentação da coreografia “A Lua e as Nuvens”⁷ na mostra de dança SESC ABERTO PARA BALANÇO X do SESC Presidente Dutra, em dezembro de 2018.



Imagem 6. Fotos da performance Dança da Vida: Frênix Frênix Iluminações, com Soraia Silva e Zou Mi, à esquerda, inseridas no catálogo de divulgação da exposição geral do evento, realizado em 2007 no #6. ART, Encontro Internacional de Arte e Tecnologia - Arte e Tecnologia: interseções entre arte e pesquisa Tecnocientífica. E panfleto de divulgação da mesma à direita.

5 Ver livreto do espetáculo “No Princípio” em: <https://issuu.com/davidbmesquita/docs/noprincipio>

6 Aqui podemos ver uma das coreografias estudadas: <https://www.facebook.com/soraiamaria.silva.3/videos/10223750225882084>

7 Ver coreografia com participação de Soraia Maria Silva Deng Xijum Li Weigang Luciana Marinho em: <https://www.facebook.com/1186638304/videos/a.10217015063347230/10217015067667338>



Imagem 7. A presença dos leques na cena da dança chinesa “A Lua e as Nuvens” (2018) com Soraia Maria Silva, Deng Xijum Li Weigang e Luciana Marinho.

De Zou Mi herdei uns leques chineses, que passaram a fazer parte da minha vida performática, com eles criei a coreografia poemadança Fogo Negro⁸ apresentada na VIII Mostra de Dança do SESC Presidente Dutra, em Brasília (2016). Essa coreografia poemadansintersemiotizada busca criar uma reflexão em movimento sobre a sedução e os domínios do desejo, poder e manipulação, os leques formam o elemento simbólico do fogo nesse exercício cênico.

A partir daí outros leques também passam a fazer parte do meu universo de composição cênica. Assim, na minha performance coreográfica da Mulher Borboleta⁹, apresentada em 2017 no SESC Dançando na Calçada e na IX mostra de dança do SESC Presidente Dutra em Brasília (também em 2017) eles entram novamente em cena, agora como símbolo do elemento aéreo da personagem dançada.

8 Ver imagens em: <https://periodicos.unb.br/index.php/metagraphias/article/view/1048/905> e <https://www.facebook.com/1186638304/videos/a.10210811644465635/10210811645025649>

9 Ver imagens em: <https://www.facebook.com/1186638304/videos/a.10213614742341330/10213934341531110> e <https://www.facebook.com/1186638304/videos/a.10213614742341330/10214172706650089>



Imagem 8. Poemadança Fogo Negro (2016) de Soraia Silva, fotos Clara Veras. A presença dos leques como espírito do Fogo.



Imagem 9. Poemadança Mulher Borboleta (2017), Soraia Silva com seus “leques asas”

Também no Poema dança “Alvorecer”¹⁰, de 2018, o qual apresentei no evento SESC Dançando na Calçada, realizado pelo SESC Presidente Dutra em Brasília e na programação do Entrecruzados¹¹, também de 2018. O leque passou a estar

10 Ver imagens em <https://www.facebook.com/1186638304/videos/a.10216491935269355/10216491945629614>

11 Ver divulgação do projeto Entrecruzados em: <https://aquitemdiversao.com.br/entrecruzados/>

presente nessas performances, em uma versão na qual coleí uma radiografia do meu pé, que havia passado por lesões naquela ocasião. Alvorecer foi mais uma etapa do processo que tenho chamado de Alquimia na Dança, no qual trago referências ao livro Tao Te Ching, um dos livros mais tradicionais da cultura chinesa. Essa composição coreográfica tem inspiração em gestos da dança chinesa em diálogo com o repertório de movimentos desenvolvidos por mim. Nesse duplo movimento: oriente ocidente, busco dos gestos o mais novo antigo passado no sempre mais velho presente. Assim, alvorecer as letras bailarinas da vida às formas se dão, passeiam por gestos humanos, animados pelo Espírito do grande sol, e por amor fazem do mundo o seu corpo, e em palavras descrevem o caminho ancestral, quem as lê encontrará no movimento da dança a sua ordem¹².

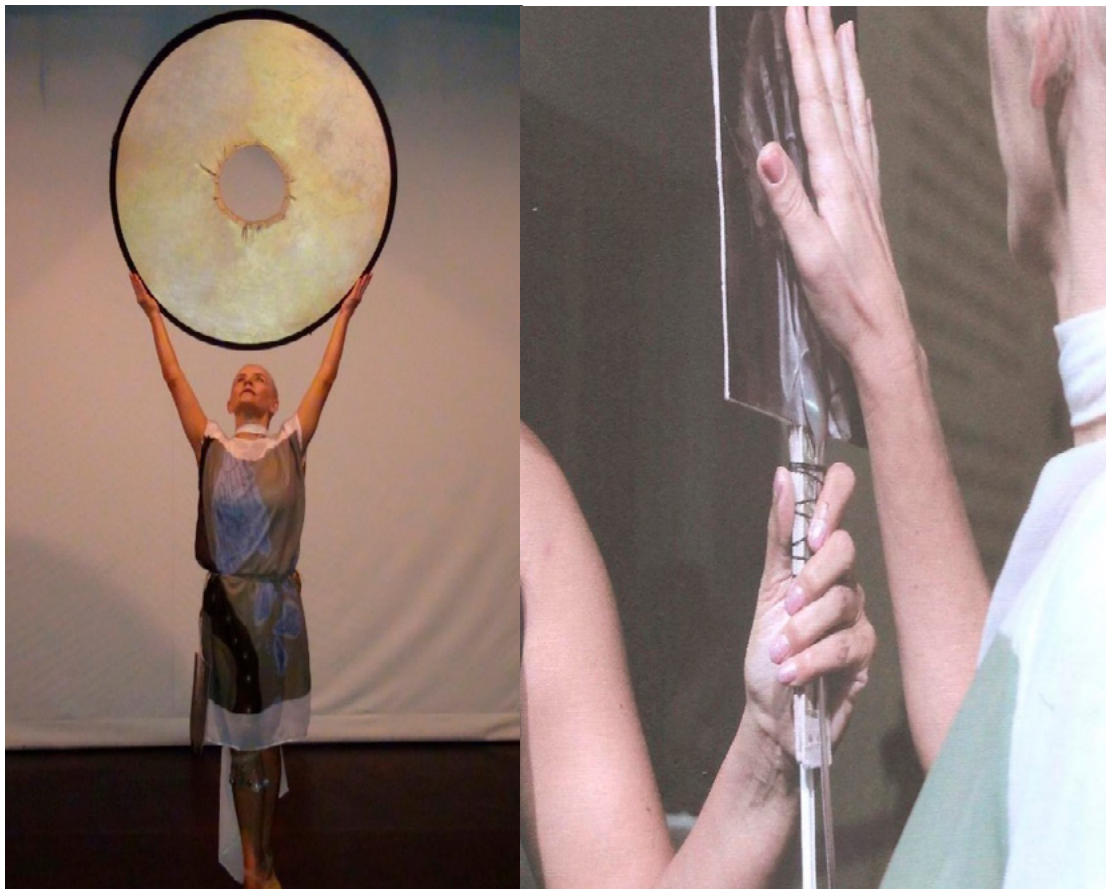


Imagem 10. A esquerda foto de “Alvorecer” (2018) de Soraia Silva apresentado no SESC Dançando na Calçada, realizado pelo SESC Presidente Dutra em Brasília. A direita foto do “leque mão”, adereço usado na coreografia Alvorecer participando da performance no projeto “Entrecruzados” (2018).

12 SILVA, Soraia. Soraia Silva. (In) *Entrecruzados*. Luiza Lemos (Org). Ed. Autor. Brasília, 2019, p. 24.



Imagem 11. Os leques participando da performance coletiva na aula de improvisação e composição coreográfica, Instituto Federal de Brasília, 2019.
Fonte: <https://www.facebook.com/soraiamaria.silva.3/posts/10219627426374673>

Interessante é notar a vida própria dos leques que participaram dessa performance. Os objetos por mim comprados naquela loja, os leques e o quimono, ficaram a espera do momento certo de retomar a cena. Em 2019, organizei o livro *Diálogos: afetos compartilhados*¹³ (UnB/PPG-CEN), que representou o resultado de reflexões teórico/práticas realizadas durante a disciplina Laboratório de Criação, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/CEN/UnB, ministrada por mim no primeiro semestre.

Nessa disciplina desenvolvemos pesquisas experimentais da cena performática desenvolvendo a metodologia da dansintersemiotização¹⁴, para a realização de estudos e performances relacionados aos conteúdos do programa. Durante as aulas fizemos a análise histórica da arte da dança, especificamente da produção artística de criadores inseridos nas teorias da modernidade e pós-modernidade com leituras de textos sobre esses temas, como os de referência para a disciplina de minha autoria¹⁵ e outros que muitas vezes colabo-

13 Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/34786>

14 Ação de traduzir para o movimento da dança diversas leituras intersemióticas de objetos observados, desde de um texto, um ruído, à uma imagem em movimento

15 O Expressionismo e a Dança (In: O Expressionismo, org. Jacó Guinsburg, Perspectiva, 2002); O Pós-Modernismo na Dança (In: O PósModernismo, org. Jacó Guinsburg e Ana Mae Barbosa, Perspectiva, 2005); O Surrealismo e a Dança (In: O Surrealismo, org. Jacó Guinsburg & Sheila Leirner, Perspectiva, 2008); O Naturalismo na Dança (In: O Naturalismo, org. Jacó Guinsburg e João Roberto Faria, Perspectiva, 2016).

raram como motivadores na composição das ações criativas¹⁶. Também, naquele semestre, procuramos situar a reflexão filosófica sobre as artes corporais, no quadro geral da sua história mais moderna e contemporânea, refletindo sobre as relações existentes entre a produção dos artistas estudados e seu contexto estético. Principalmente, procuramos desenvolver a capacidade analítica e crítica na associação de ideias para o exercício de observação, interpretação e aplicação dos conteúdos estudados na avaliação e na criação cênica, interagindo com o próprio material individual.

E claro, buscamos a capacidade de desdobrar perspectivas cênicas no exercício de aliar a teoria à prática. Naquele momento eu estava supervisionando um projeto de pós-doc de Susi Martinelli, professora do curso de Dança no Instituto Federal de Brasília, que estava sendo realizado no PPG-CEN. Uma das ações do projeto de Susi previa a sua participação em alguns encontros dessa disciplina provocando a criatividade coreográfica dos alunos, assim como a minha participação em uma disciplina por ela ministrada no IFB.

Curioso notar que ela trouxe um quimono, entre tantos outros objetos cênicos utilizados por ela como recurso pedagógico cênico para a motivação dos alunos na minha disciplina. Esse objeto despertou o interesse de Elise Hirako, que em suas investigações enquanto performer inter/multicultural, estava resgatando suas heranças estéticas nipônicas. No seu artigo “A investigação sombria de uma performer intercultural”, publicado no livro *Diálogos: afetos compartilhados*, Elise descreve a suas aproximações e apropriações com o quimono presente no exercício proposto por Susi. Enquanto isso, resolvi transformar os meus leques de turista pintando símbolos abstratos, em preto e branco no verso de suas pinturas originais, do leque amarelo com suas carpas vermelhas e do leque vermelho com suas garças brancas. Assim, quando foi a minha vez de participar na aula de improvisação e composição coreográfica, ministrada por Susi no Instituto Federal de Brasília, levei esses leques já com a minha intervenção. Eles encantaram o grupo que logo se apropriou do objeto em suas práticas dançantes.

Entre eu e Elise já existe uma cultura de troca cênica, de objetos e favores, assim entre limões e limonadas nossas conversas são regadas à muito apoio mútuo. Desde sua participação como minha aluna na graduação, já há mais de 10 anos, quando fui convidada à fazer uma performance de dança em um evento anual realizado pela ANAC (Agência Nacional de Aviação Civil). Naquela ocasião chamei Elise para participar comigo. Como ela sempre me presenteara com um *tsuru*, durante as aulas, tive a ideia de incluí-la na cena da performance para a ANAC, fazendo grandes *tsurus*, esse pássaro simboliza saúde,

16 Aqui cito especialmente os livros *Atlas do Corpo e da Imaginação* (de Gonçalo M. Tavares, Editorial Caminho, 2013) e *A Expressão das Emoções no Homem e nos Animais* (de Charles Darwin, Companhia das Letras, 2009), ambos riquíssimos de informações e motivações motoras para a disciplina.

sorte, felicidade, longevidade e fortuna, e como símbolo aéreo, achei que seria pertinente essa participação no referido órgão. Assim, a performance ocorreu com grande aceitação do público, pois durante a realização da mesma saímos distribuindo com gestos dançantes para a platéia, o origame do pássaro. Interessante lembrar o fato que na ocasião, Elise estava com sua filhinha recém nascida, a Midori, e por esse detalhe preferimos o cachê da realização da performance, e não o documento oficial de nossa participação no evento, condição imposta pela organização do mesmo. Além dessas trocas, Elise tem sempre colaborado na realização da diagramação e editoração dos livros organizados no nosso grupo de pesquisa o CDPDan (Coletivo de Documentação e Pesquisa em Dança, CNPq). Na véspera da nossa performance, em um de nossos encontros de trabalho, para, entre outros projetos, a elaboração da gravação de uma vídeodança, Elise me presenteou com um lindo vestido florido, que um dia eu havia elogiado, fiquei muito comovida com seu gesto carinhoso, e naquele momento fortaleceu-se em meu ser a ideia de presentear-la com um dos meus leques.

Nada mais coerente que realizar um ritual cênico para esse ato, o qual representaria uma etapa cênica de agradecimento de finalização do meu livro “Alquimia na Dança”, no qual Elise também participou fazendo toda a diagramação e a edição dos vídeos presentes no mesmo. Então, combinamos a performance do dia seguinte, na Praça dos Cristais (por sugestão de Elise), na qual resolvi fazer uma Cerimônia dançante de entrega de um dos leques para ela. Escolhi o leque vermelho com as garças brancas, e depois Elise me disse que era perfeito, pois suas cores vermelho e branco simbolizavam bem a cultura japonesa à qual ela pertence. Com o apoio de Antonio Candido Silva da Mata no registro fotográfico, partimos para a realização da performance. Nas fotos de Antônio vemos a completude das cores e formas dos objetos e gestos propagados naquela praça pública, assim como a sombra dançante nas projeções do horário lusco-fusco, da transição entre dia e noite no reflexo de nossa dança/performance.

Dos registros de Walce Santos, que por acaso entrou no projeto (ele estava na praça, junto com seu assistente para fazer um ensaio fotográfico de uma mulher grávida), temos o encanto de um trio dançante: eu, Elise e uma garça em pleno vôo. Quando percebi um fotógrafo com uma expressão sorridente e fazendo fotos nossas, abri espaço para que ele se aproximasse e se apresentasse. Então sugeri que ele poderia ficar avontade para fazer fotos, trocamos o número do celular. E para surpresa minha, suas fotos registraram um momento muito interessante: quando os limites entre vida e arte se fundem. Em uma série de fotos de Walce podemos observar uma garça alçando voo e completando um trio com Elise e Soraia.

Nos registros de Antonio e nos de Walce, pude observar a participação do acaso, e da completude das extensões maquinicas no olhar da performance. Esses documentos mostram o gesto dançante que quer alcançar sua plenitu-

de harmonica com a vida, com o ambiente. No trânsito entre oriente ocidente, vida e arte se mesclaram no dia 24 de janeiro de 2021, em gestos marcados pela ventania, luzes e os seres próprios da Praça dos Cristais em Brasília. Assim, para mim, o Oriente e o Ocidente, dançaram juntos naquele dia, integrando homens, elementos da natureza, objetos e seus misteriosos designios na plenitude de uma cosmodansintersemiotização¹⁷.



Imagem 12. Minhas abstrações sobre o verso do leque, o preto no branco e o branco no preto de uma escrita imaginária. Fotos de Antonio Candido Silva da Mata

17 Tenho trabalhado as questões do esforço quântico no laboratório da criação em dança: Cosmodança. A cosmodança se dá no encontro da linguagem cosmocorpo, onde as artes do tempo (poesia, música) são atualizadas no espaço e as artes do espaço (pintura, escultura) são atualizadas no tempo. Esse laboratório cosmogônico do movimento configura as qualidades naturais e artificiais do esforço humano. A alquimia do tecnomovimento em nuvens de informações remotas no esforço quântico de coletividades dançantes. Nos ambientes remotos, identidades moventes estabelecem diálogos cênicos a partir da cosmodansintermediação. Assim, a alquimia da dança repõe potências tônicas para os corpos isolados em orquestrações coreográficas no multiverso cosmopolítico da dança. Participar do Colóquio Internacional Cosmopolíticas II: *Tiempo de cosmopolíticas, tiempo de necropolíticas*, me permitiu analisar essas questões. Ver informações na minha fala durante o evento: https://youtu.be/k_ojKVnq7lw?list=PLhpD3izdSen6hPNeVES6vsK4Kl1w4AzBF

Reflexões

Por Elise Hirako

A performance *Oriente Ocidente* realizada juntamente com minha orientadora Soraia Maria Silva, em janeiro de 2021 foi um marco em nossa relação. Inicialmente é preciso expor que, para mim nossa relação que rompe as barreiras acadêmicas, tendo ela como uma amiga fada. Sou grata por todo apoio, amizade, conselhos acadêmicos e pessoais, por cada encontro acompanhado de um chá gelado de hibisco.

Em um desses encontros realizados no mesmo bistrô cultural de Brasília, ao conversarmos sobre nossos projetos fomos motivadas pelo desejo de compor juntas novamente, unindo elementos de cada pesquisa individual para dançarmos em parceria e construir uma vídeoperformance. Combinamos para o dia seguinte deste encontro e voltei para meu lar, ansiosa por este momento.

Chegamos ao local marcado, à praça dos cristais, no Setor Militar Urbano, em Brasília, retiramos nossos objetos de cena, figurino e equipamentos e saímos em busca do nosso lugar naquele território que ainda seria desbravado. Em meio à multidão começamos a vestir nossos quimonos e conversamos sobre a importância de cada elemento que compõe esta vestimenta que vai além de figurino, possuindo um valor além da matéria. Falei sobre as faixas *obi*¹⁸, uma faixa que amarra e sustenta o quimono na cintura, e que cada amarração, cada nó e laço, tem um significado. Assim como cada cor de quimono é um signo com seus significantes de uma *maiko*¹⁹, uma *gueixa*²⁰, uma mulher comum ou uma mulher da sociedade.

A forma de vestir também diz muito sobre essa mulher, se esta composta a rigor, transparece um respeito às tradições culturais japonesas e se mostra parte do corpo como a nuca, ombro ou decote frontal é tido como algo vulgar, fazendo referência normalmente a mulheres que usavam a arte das gueixas para encantar homens norte-americanos durante a segunda guerra mundial, vendendo seus corpos para sobreviver em cabarés. Esse momento de rápido diálogo foi permeado por informações que obtive através de vivência familiar, por ser nipo-brasileira e ter tido contato intenso com a cultura japonesa desde a infância. Conteí para ela que minha mãe dizia que eu não dançava *odori*²¹ bem,

18 O *obi* é uma faixa usada nos quimonos que vem da antiga capital japonesa Quioto. Sua criação, estilo e utilização leva em consideração as estações do ano e diferentes ocasiões, podendo ser um *Maru obi*, *Hanhaba obi*, *Fukuro obi*, *Nagaya Obi* entre outros.

19 Uma aprendiz de gueixa.

20 Mulheres japonesas que estudam as artes milenares japonesas.

21 Dança tradicional japonesa apresentada anualmente no festival Bon Odori, que um festejo onde se faz reverência aos antepassados e em comemoração e agradecimento a fartura da colheita.

pois movia muito os quadris e isso não era coisa de *nijonjin*²². Rimos e disse que normalmente as mulheres se ajudavam para vestir e passei a vesti-la. Nesse momento o fotógrafo Walce Santos passou a registrar de forma espontânea nossa preparação. Soraia me presenteou com um lindo e grande leque pintado por ela, que usaríamos como objeto de cena. Sabe-se que o leque é um dos símbolos da cultura japonesa e servia para classificar e dividir a sociedade nipônica, sendo feito de muitos materiais como bambu, cipreste entre outras madeiras e até mesmo de metal, usados como armas para os samurais.

Levei grampos de cabelo, pente, enchimento para o coque, spray fixador, pomada e arranjo para fazermos o coque tradicional, afinal, as *gueixas* mantêm seus cabelos recolhidos e polidos. No entanto, optamos por deixá-los soltos, afinal, estávamos utilizando elementos multiculturais e os movimentos dos cabelos iriam expor a fluidez do corpo.

Definimos juntas nossas sequências de ações performáticas de acordo com o espaço, que tinha passarelas sobre um espelho d'água que refletia grandes cristais cravados na terra. A partir do espaço cênico que definimos, posicionamos nossa câmera em um plano geral, movimentação parada e sem angulação para ampliar a captação espacial e registrar toda performance. O registro da performance *Oriente Ocidente*, pode ser visto no link: https://youtu.be/7t7COii-5s_U. Cada uma iria partir de uma ponta, nos encontraríamos no meio, trocaríamos nossos leques e seguiríamos para o desfecho em um caminhar solitário pós-abraço respeitando os limites do afastamento social, pois não se pode ignorar o contexto pandêmico que estamos vivendo e a máscara se fundiu a nossa composição visual.

Posicionamos e neste momento lembrei-me da performance de Marina Abramovic com seu companheiro Ulay, onde ambos encerraram parceria em uma performance conjunta caminhando em 1970 na Muralha da China, onde cada um caminha por uma ponta e se encontram e cruzam olhares no meio do caminho e partem sozinhos para o desconhecido. Fui tomada pela emoção do momento e dancei, ainda que livre e levemente descoordenada para chegar ao nosso encontro.

Ao dançar observava-a e via a precisão dos movimentos e linhas corporais que Soraia construía com seu corpo. Concentrei para encontrar o meu fluir criador em liberdade de movimento. Algumas imagens poéticas vinham como tormenta ao relacionar aquele grande leque a algo que é visto e ocultado, que fechado era uma espada de um samurai e ao abri-lo sentia seu real poder.

Encontramos aos pés do cristal e Soraia sussurrou: vamos movê-lo como se fosse uma saia. Este momento me gerou um grande estalo na mente, pela novidade e tamanha criatividade instantânea. Ao nos posicionarmos costa com costa em giro lento, sentia como os leques juntos transformavam em uma

22 Japonês.

grande concha fluida, e que nós éramos a personificação das pérolas. Ela disse que agora era minha vez de sugerir e fiz movimentos lentos com as mãos e cabeça, codificados a partir de uma dança tradicional japonesa. Afastamo-nos para realizar a troca de leques e Soraia emitiu um lindo sorriso aberto, e neste momento veio o pensamento: uma gueixa não pode sorrir mostrando os dentes. Contudo, tratava-se deste encontro intercultural, onde o que é e não é permitido se dissolve no entre poético, e, portanto, todas as regras podem ser quebradas, ou melhor, já não existem. Fiquei muito emocionada ao olhar em seus olhos e sorriso, que meus olhos se marejavam em lágrimas, e disse obrigada, você me salvou de mim mesma. Ela olhou docemente e agradeceu com um gesto. Dançamos e após este abraço que rompe a materialidade, pois sinto o afeto e afago sem o contato físico, em uma troca energética invisível, seguimos. Lembro-me que ela disse que este era um momento de despedida realmente, como se eu estivesse pronta para seguir e me assustei, porque não queria dizer adeus.

Soraia acreditou em mim quando nem eu mesma via potencial em mim, em 2011, quando ainda estava com minha filha recém-nascida, cursando a graduação em Artes Cênicas, na Universidade de Brasília. Ela me deu forças para não desistir e nenhuma palavra seria suficiente expressar tamanha gratidão. E se hoje, dez anos depois deste encontro inicial eu consigo reconhecer minha beleza, capacidade artística, profissional, como uma mulher adulta, foi graças esta parceria que faz aniversário de uma década. Essa performance é por fim, uma expressão de amor, um dançante encontro intercultural de duas mulheres.

Referências

Blog *superprof*, Carolina https://www.superprof.com.br/blog/tecnicas-para-kana-do-idioma-niponico/#T%C3%B3picos_os-primeiros-vestigios-da-caligrafia-japonesa

VAIANO, Bruno. <https://super.abril.com.br/blog/oraculo/onde-comeca-e-onde-termina-o-ocidente/>

LEE, Lúcia. <https://daodasartescorporais.wordpress.com/nascimrnyo/>

SILVA, Soraia Maria. Livreto do espetáculo “No Princípio” de 2010: <https://issuu.com/davidbmesquita/docs/noprincipio>

SILVA, Soraia. Folheto de divulgação da performance Dança da Vida: Frênix Frênix Iluminações” realizada no #6.ART, Encontro Internacional de Arte e Tecnologia - Arte e Tecnologia: interseções entre arte e pesquisa Tecno-científica. 2007, PPG-AV, CDPDan.

SILVA, Soraia. Livreto do espetáculo “No Princípio” em: <https://issuu.com/davidbmesquita/docs/noprincipio>

SILVA, Soraia. Vídeo da performance Dança da Vida: Frênix Frêmix Iluminações” realizada no #6.ART, Encontro Internacional de Arte e Tecnologia - Arte e Tecnologia: interseções entre arte e pesquisa Tecno-científica: <https://www.facebook.com/1186638304/videos/a.10215305023757309/10215305023797310>

SILVA, Soraia. Vídeo de aula realizada no TEAC: Técnicas Experimentais em Artes Cênicas, com foco nas danças chinesas, ministrada no segundo semestre de 2018 por Deng Xijum e Soraia Silva: <https://www.facebook.com/soraiamaria.silva.3/videos/10223750225882084>

SILVA, Soraia. Vídeo da coreografia “A Lua e as Nuvens” com participação de Soraia Maria Silva Deng Xijum Li Weigang Luciana Marinho, realizado na mostra de dança SESC ABERTO PARA BALANÇO X do SESC Presidente Dutra, em dezembro de 2018: <https://www.facebook.com/1186638304/videos/a.10217015063347230/10217015067667338>

SILVA, Soraia. Vídeo da coreografia poemadança Fogo Negro apresentada na VIII Mostra de Dança do SESC Presidente Dutra, em Brasília, dezembro de 2016: <https://periodicos.unb.br/index.php/metagraphias/article/view/1048/905> e <https://www.facebook.com/1186638304/videos/a.10210811644465635/10210811645025649>

SILVA, Soraia. Vídeo da coreografia Mulher Borboleta, apresentada em 2017 no SESC Dançando na Calçada e na IX mostra de dança do SESC Presidente Dutra em Brasília, em 2017: <https://www.facebook.com/1186638304/videos/a.10213614742341330/10213934341531110> e <https://www.facebook.com/1186638304/videos/a.10213614742341330/10214172706650089>

SILVA, Soraia. Vídeo da coreografia Alvorecer, apresentada no evento SESC Dançando na Calçada, realizado pelo SESC Presidente Dutra em Brasília em 2018: <https://www.facebook.com/1186638304/videos/a.10216491935269355/10216491945629614>

SILVA, Soraia. Soraia Silva. (In) *Entrecruzados*. Luiza Lemos (Org.). Ed. Autor. Brasília, 2019, p. 24.

SILVA, Soraia (org). *Diálogos: afetos compartilhados*. Brasília: UnB/PPG-CEN, 2019. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/34786>

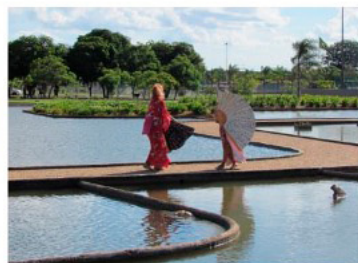
SILVA, Soraia. Cosmodança. Coloquio Internacional Cosmopolíticas II: Tiempo de cosmopolíticas, tiempo de necropolíticas https://youtu.be/k_ojKVnq7lw?list=PLhpD3izdSen6hPNeVES6vsK4Kl1w4AzBF

VENTURELLI, Suzete. Catálogo de divulgação das exposições e performances realizadas no #6.ART, Encontro Internacional de Arte e Tecnologia - Arte e Tecnologia: interseções entre arte e pesquisa tecno-científica. Brasília: Pós-Graduação do Instituto de Artes da UnB, 2007, p. 18.

VIRGÍNIA, Laura. Ver divulgação do projeto Entrecruzados (2018) em: <https://aquitemdiversao.com.br/entrecruzados/>

Fotos de Antônio Candido Silva da Mata. Performance realizada na Praça dos Cristais em Brasília em 23 de janeiro de 2021. Oriente Ocidente, com Soraia Silva e Elise Hirako, https://youtu.be/7t7COii5s_U

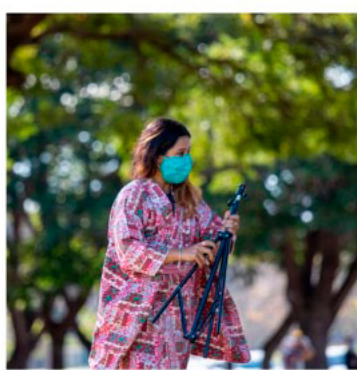


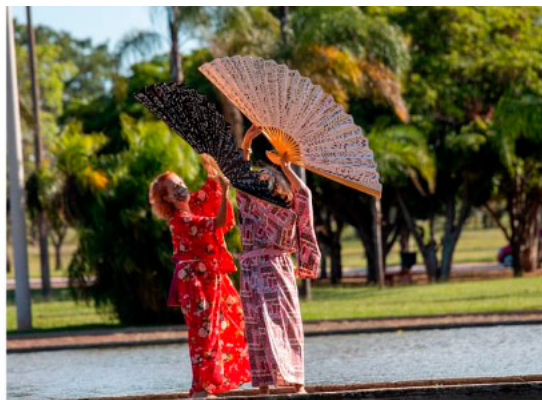
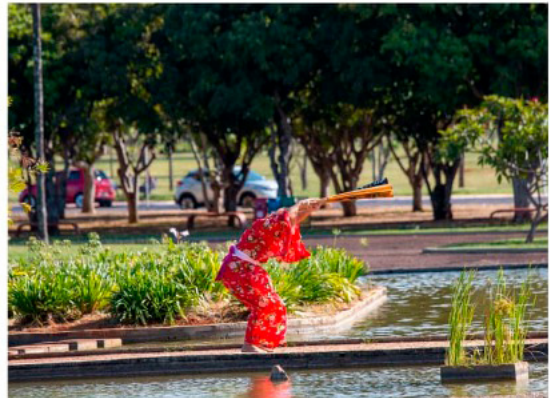
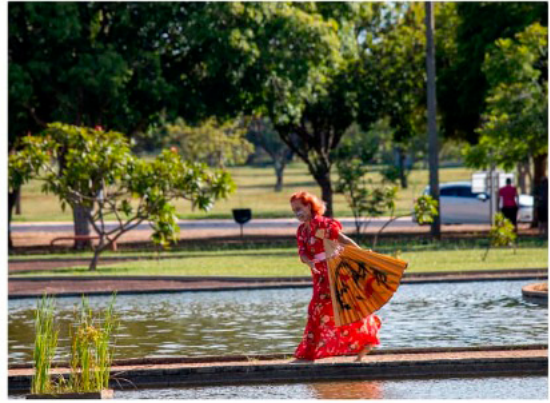
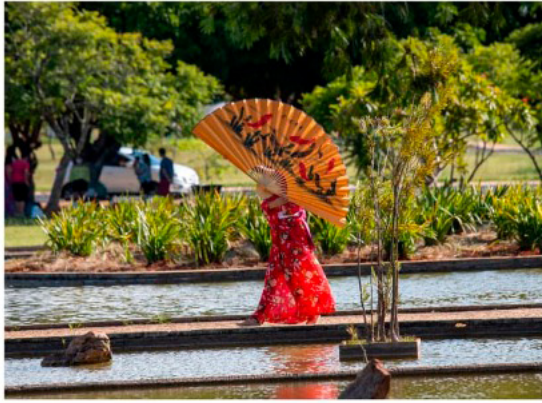


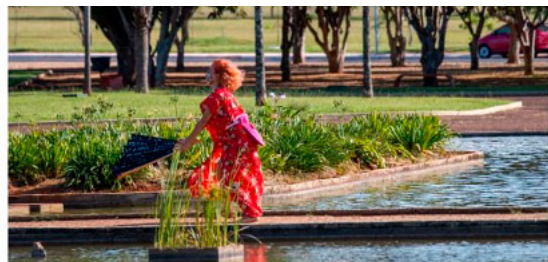
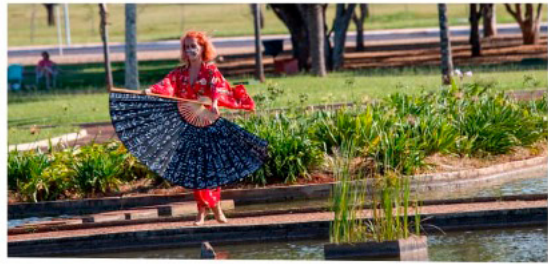


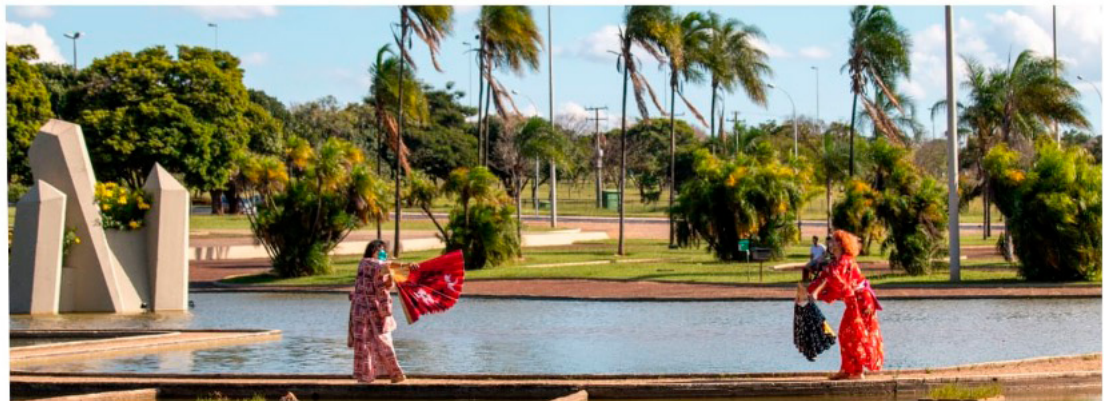


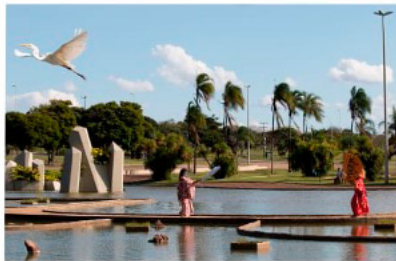
Fotos de Walce Santos. Performance realizada na Praça dos Cristais em Brasília em 23 de janeiro de 2021. Oriente Ocidente, com Soraia Silva e Elise Hirako:













Ideias e críticas

**CRUZ CREDO: Metafísica yorùbá
para uma epistemologia da dança
negro-brasileira**

*CRUZ CREDO: Yorùbá
metaphysics as an epistemology
of black-Brazilian dance*

Marcus Mota

Orientador, Universidade de Brasília (UnB)

E-mail: marcusmotaunb@gmail.com

Maicom Souza e Silva

Discente, mestrado em metafísica da
Universidade de Brasília (UnB)

E-mail: maicomssouza@gmail.com

Resumo

Este artigo pesquisa as possibilidades de se pensar a estética de uma dança negro-brasileira, a partir da filosofia africana e da epistemologia do mito, corpo e ancestralidade, com base nas contribuições de Inaicyra Falcão dos Santos (2015) e Ligiéro (2011) quanto à cosmopercepção afro-brasileira e ao processo de encenação da espetacularidade na arte negra – estudo de caso ancorado na observação do espetáculo de dança contemporânea *Cruz Credo* –, entrelaçado pelo método cartográfico de Deleuze e Guattari (1995) e pela cartografia na encruzilhada do filósofo Luís Carlos Santos (2014). Apresentamos, dessa maneira, imagens dos possíveis percursos adotados pelo artista, no processo de montagem, vinculadas ao *habitus* do povo negro-brasileiro acerca das discussões entre corpo, vida, espetacularidade e a metafísica yorùbá.

Palavras-chave: Arte negra, Estética, Dança afro-brasileira, Filosofia africana.

Abstract

This article researches the possibilities of thinking the aesthetics of a black-Brazilian dance, regarding African philosophy and the epistemology of myth, body and ancestry, based on the contributions of Inaicyra Falcão (2015) and Ligiéro (2011) about the Afro-Brazilian worldview and the process of staging the black performance – a case study anchored in the observation of the contemporary dance piece Cruz Credo –, intertwined by the cartographic method of Deleuze and Guattari (1995) and the cartography in the crossroad of the philosopher Luis Carlos Santos (2014). We present, in this way, images of the possible paths adopted by the artist, in the devising process, linked to the habitus of the black-Brazilian people around the discussions between body, scene, life, performance and the yorùbá metaphysics.

Keywords: Black Art, Aesthetics, Afro-Brazilian dance, African Philosophy.

Introdução

A proposta, aqui, é descrever sobre a estética da arte negro-brasileira na dança cênica, com levantamento bibliográfico e apresentação de imagens do espetáculo de dança contemporânea *Cruz Credo*¹ – montagem do Coletivo Emaranhado² –, apresentado na cidade de Vitória (ES), em setembro de 2020, via *live* da Secretaria Estadual de Cultura do Espírito Santo – Secult (ES) –, espetáculo solo de dança afro-contemporânea que aborda a interseccionalidade entre o racismo e a homofobia. O Emaranhado é um coletivo capixaba com dispositivo na dança que direciona seus estudos as manifestações negro-brasileiras, criado no ano de 2013, na cidade de Vitória (ES) por artistas que buscam difundir uma constante interação entre as linguagens artísticas – dança, canto e teatro.

Pautados na cartografia na encruzilhada, na filosofia africana e nos estudos sobre *performances* espetaculares, bem como nas práticas performativas do povo negro-brasileiro, tecemos algumas informações para tratar da epistemologia da arte negra.

A metodologia da cartografia na encruzilhada aborda a cartografia social, neste caso, especificamente, a da cultura negro-brasileira. Assim, tomamos a diáspora negra como um fato histórico de resistência, coextensivo a um campo social brasileiro, no qual as representações de cultura negro-brasileiras e indígenas foram, por séculos, tratadas como inferiores, passando pelo processo epistemicídio. Dessa forma, este artigo visa um engajamento para a emancipação da arte negra, tendo como aporte teórico pesquisadores e filósofos brasileiros e africanos que discursam na contemporaneidade sobre a estética negra, saber que se revela em contramão às epistemologias fixas, irrefutáveis e com viés eurocentrado.

Luis Carlos Santos (2014) contribui, a filosofia africana reivindica a pluralidade das filosofias particulares em contramão à homogeneidade de territórios,

1 https://www.youtube.com/watch?v=-4JZzJd-SYk&ab_channel=ColetivoEmaranhado

2 <https://www.coletivoemaranhado.com.br/>

à lógica etnocêntrica e às perspectivas dogmáticas, lineares, universais e totalitaristas. Assim, com base na filosofia africana e estudos sobre as artes cênicas com dispositivo na dança, trazemos possíveis epistemologias para tratar a estética da dança negro-brasileira.

Encruza

Inaicyra Falcão dos Santos (2009), pesquisadora nas artes negras da cena, afirma que as práticas culturais das comunidades-terreiros carregam princípios de uma filosofia *yorubana* provenientes do oeste da Nigéria e da região sudeste e central do Daomé (atual Benin). No Brasil a forte influência yorùbá foi atravessada pela oralidade, cantos, gestos, técnicas e ritmos que contribuem na compreensão das diversas epistemologias negras no país. Compreender a cosmopercepção do povo nagô nos ajuda a reinscrever as tradições negro-brasileiras e a pensar num processo de montagem e encenação que leva em consideração tanto o movimento corporal como as relações afetivas e a herança negra instaurada num caminho de ressignificação dos valores míticos da tradição africano-brasileira.

Cruz Credo, em sua montagem e encenação, pesquisa a estética de uma corporeidade que pensa no corpo-vivência de um persona homossexual que sofreu retaliações nos espaços sociais em que esteve inserido durante sua adolescência – família, escola, igreja, trabalho, etc. Na tentativa de ampliar as reflexões, experiências e vivências de um corpo negro-brasileiro gay, o espetáculo perpassa, brevemente, pelas fases da vida de um personagem homossexual do interior do Espírito Santo, a fim de provocar os padrões estabelecidos ao homem negro. Tudo envolto pela restauração de comportamento das práticas cotidianas dos adeptos das religiões de matriz africana.

É edificante para uma filosofia africana adentrar na contemporaneidade refletindo sobre a história do corpo negro no Brasil e sua presença espaço-temporal, somada aos fatos da diáspora e da perversidade política contra a população negra, bem como a compreensão da cronologia dessa história e dos corpos-históricos que estão entrelaçados e enraizados em seu vínculo ancestral. O corpo na filosofia africana é uma grande força caracterizada pela construção e desconstrução de identidades dos afrodescendentes no Brasil (SANTOS L., 2014).

Para Rodrigo de Almeida dos Santos, na filosofia africana temos os mitos como figuras simbólicas, signos e significantes que estão alicerçados na diversidade das heranças e nas perspectivas antagônicas do pensamento mítico da metafísica yorùbá. Um compromisso filosófico livre de verdades absolutas e conhecimentos imutáveis, com ideias claras e distintas, que têm uma incorporação do passado, mas sem o compromisso de reprodução estática desses valores; um contínuo-fluxo, relação mitológica que privilegia o corpo e sua experiência terrena na realidade empírica – baraperspectivismo (SANTOS R., 2014).



Figura 1. Personificação de Èsù. Bernardo Firme, 2020. Vitória (ES).

Como abordagem metodológica, para escrever sobre o espetáculo pesquisado, contamos com as contribuições do filósofo brasileiro Luis Carlos Santos (2014) que em sua dissertação desenvolve uma abordagem cartográfica com aspectos afrocentrados enquanto lente de aproximação e distanciamento para discussão. Em suma, o pesquisador por meio de mapas conceituais estabelece motrizes para diálogos e interpretações, que são caracterizadas pelas conexões heterogêneas de pensamentos, que se alinham inclusive com o ponto de vista do baraperspectivismo.

O método cartográfico traça um esboço das relações de poder, dando visibilidade para outros campos das ciências humanas, abrangendo também a multiplicidade do espaço tempo e estabelecendo outros saberes no campo social – campo de forças e de relações. Um modelo de análise acêntrico que constrói multiplicidades lineares ao mesmo tempo em que apresenta múltiplas linhas que se cruzam nesta linearidade, formando, desse modo, redes de conexões não hierarquizadas que se desdobram em novos pontos e posições (FILHO; TETI, 2013).

O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma me-

ditação. Uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas; (...) Um mapa tem múltiplas entradas contrariamente ao decalque que sempre volta ao 'mesmo' (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 22).

Baseado na montagem e desmontagem de mapas, a metodologia cartográfica busca romper uma única origem gnosiológica. A encruzilhada, como cartografia, acrescenta na discussão que não há apenas um único caminho; as direções se entrecruzam assim como na filosofia ancestral que fragmenta as totalidades e apresenta viradas epistemológicas (SANTOS L., 2014).

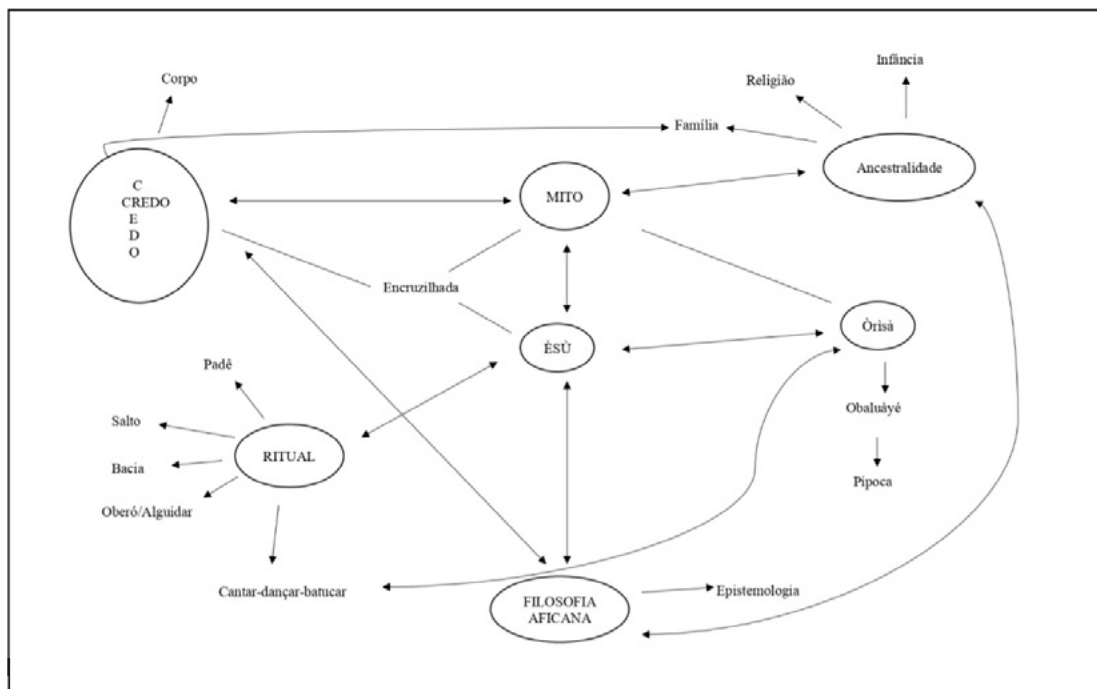


Figura 2. Mapa Conceitual 1: Cartografia na Encruzilhada – Encruza. Fonte: Elaborado pelo próprio autor.

Epistemologias na arte negra

Trata-se do transgressor, dos pedidos feitos a gira na calada da noite, na esquina, na encruza ou no girar da saia da sagrada prostituta. Trata-se da Iyá, da Mãe, da Maria, Maria Padilha, Maria da Noite, Maria Bonita, Maria Navalha, das urgências contemporâneas iminentes, das transversalidades que perpassam os corpos não binários. *Cruz Credo*, margem, centro, encruzilhada (Sinopse, *Cruz Credo*. Coletivo Emaranhado, 2020).

As paisagens afrodescendentes da filosofia africana no Brasil caminham para evitar a epistemologia da universalidade, no que tange à integração cultural brasileira, já que somos um contexto histórico no qual a unidade cultural foi estruturada mediante as desigualdades, as explorações e a subalternização dos africanos e indígenas. O conhecimento negro-brasileiro e ameríndio foi subjugado enquanto campo de problematização de discurso filosófico. A metafísica yorùbá, por exemplo, não é reconhecida como produtora de saber nas representações de conhecimento da filosofia ocidental. No século XX, inicia-se o maior questionamento da epistemologia ocidental, no qual a filosofia africana abre diálogos, apresentando produções acadêmicas e debates que se debruçam sobre os estudos africanos, exemplificando a necessidade de se pesquisar o pensamento africano, e, dessa maneira, transcendermos o modo eurocêntrico de pesquisa (SANTOS R., 2014).



Figura 3. Alimento votivo de Obaluàyé. Bernardo Firme. Vitória (ES), 2020.

Placide Tempels, que desenvolveu o conceito da Filosofia Bantu, traz para a filosofia uma epistemologia “africana” dentro de uma perspectiva equivocada, eurocêntrica e fetichista, motivando a produção de alguns pensadores africanos que corroboram com suas perspectivas, tais como Aléxis Kagamé (Ruanda), J. Kinyongo (R. D. do Congo), John Mbiti (Quênia) e W. E. Abraham (Gana) – autores que pesquisaram a filosofia africana, mas que conduziram sua epistemologia dentro do cristocentrismo, subjugando, contudo, sua africanidade (SILVA, 2017).

A obra *Bantu Philosophy* de Tempels pode ser considerada um dos gatilhos para que novos pensadores africanos possam desenvolver seus trabalhos, e assim refutem os equívocos trazidos pelo pensador. Podemos citar, como grandes expoentes da filosofia crítica africana do século XX, os filósofos Kwame Anthony Appiah, Nkiru Nzegwu e Paulin Hountondji, dentre outros (SILVA, 2017).

Segundo Rodrigo Santos (2014), o discurso da *etnofilosofia*, termo que ganha grande proporção nas contribuições filosóficas de Paulin Hountondji, tece concepções sobre a metafísica africana, munidas de um aparato metodológico eurocêntrico, uma visão estilizada para aquele que observa o fenômeno “de fora para dentro” com ferramentas que não são capazes de enxergar a tradição africana como fonte de sabedoria. Hountondji e seu aporte teórico sobre a filosofia africana define a *etnofilosofia* como uma literatura alienada, pois seus olhares estavam enraizados pela epistemologia ocidental, filósofos negros que produziram discursos para o público europeu, na pretensão de “validar” a filosofia africana.

Trazendo para o âmbito das artes, citamos Wole Soyinka, pesquisador, escritor e dramaturgo nigeriano que atua em oposição aos discursos mimetizados das manifestações culturais do povo africano. Elaborando peças que fundem a tradição oral yorùbá e as situações contemporâneas do mundo pós-moderno, o drama soyinkiano traz uma forma complexa e heterogênea de ver as pessoas e o mundo, desvelando um espaço pós-afrocêntrico que repensa radicalmente as narrativas colonialistas da modernidade ocidental (FIGUEIREDO, 2016).

Uma questão central na filosofia de Soyinka, é a inserção dos mitos como dispositivo de novos saberes e práticas filosóficas. Retrata a importância de relembrar a mitologia africana e construir novas referências – saberes outros. Na filosofia ocidental encontramos pensadores que se referenciam em signos míticos como dispositivos para suas epistemologias: Nietzsche e as perspectivas dionisíacas, Camus e o mito de Sísifo, o Leviatã de Thomas Hobbes, as citações de Aristóteles em sua obra *Poética* sobre a tragédia de Édipo, o mito da caverna de Platão. Epistemologias da tradição europeia que são apropriadas no ensino de filosofia no Brasil para a compreensão de questões éticas, políticas e estéticas. E Èsù? Encontramos pensadores que apresentam a mitologia de Iara, Voduns, Caboclos e òrìsà como signos míticos de produção de conhecimento filosófico?

A visão filosófica de Soyinka possui o ritual trágico yorùbá como princípio da metafísica yorùbá. A questão central de seu pensamento está na perspectiva de valorização do corpo enquanto sede de produção do conhecimento e na sua relação com o simbolismo dos òrìsà, apresentando novas leituras so-

bre a metafísica africana e sua concepção de mundo que engloba o mundo dos ancestrais, dos vivos e dos não nascidos (SANTOS R., 2014).

Em *Cruz Credo* é possível sinalizar a relação entre ritual, mito e ancestralidade nas questões identificadas em algumas práticas e na restauração de comportamentos executados pelo artista. Por exemplo, no jogo de búzios, que corporifica os fundamentos do culto Ifá atrelado à tríade de Ligière – *batucar-cantar-dançar* – no momento em que o artista evoca os cantos de Èsù e inicia uma dança sinuosa, arredondada e assimétrica ao som do avamunha tocado com agô.

Os batuques são os festejos e celebrações do povo africano-brasileiro no Brasil, negros das mais diversas nacionalidades do continente africano, que se encontravam e estabeleciam *formas outras* de identidade nacional. No Brasil, do século XIX, são nos batuques que emergem os principais ritmos e danças da diáspora africana nas Américas. Os bantos de Angola e Congo sinalizam em suas práticas culturais os primeiros elementos para se pensar a estética da espetacularidade³ africana, que são atravessadas por três pontos em comum: a percussão, a dança e o canto (LIGIÉRO, 2011).



Figura 4. Agô Obaluàyé. Bernardo Firme. Vitória (ES), 2020.

3 Tratamos espetacularidade dentro das premissas da etnocologia que circunscreve como “maneiras de ser, de se comportar, de se mover, de agir no espaço, de se emocionar, de falar, de cantar, de se enfeitar, que se distinguem sobre as atividades banais do cotidiano, ou as enriquecem e dão sentidos” (PRADIER. 1996, p. 21-22).

Para Luís Santos (2014), a gestualidade negro-brasileira é dinâmica, nasce da cultura africana e é reinventada no Brasil – desterritorialização – uma manifestação horizontal, com dobras, gingas, o baixo corporal, uma reinvenção filosófica ancestral. Em uma encruzilhada se encontra o mito e o corpo, a potência do *corpo-ação* é uma atitude filosófica. *Facticidade* que é dada num tempo e espaço nos quais o corpo é a condição do filosofar. A partir das contingências, o corpo – na sua experiência e vivência na cultura em que está/foi inserido – vai criando suas marcas cindidas pelas circunstâncias e por suas escolhas – o devir. Contudo, o corpo preto no Brasil encontra um cenário no qual é necessária a luta por libertação epistemológica, cultural e social. Nesse sentido, pensar o corpo é uma imersão por si só na ética e na ancestralidade. Ética como reivindicação de um espaço próprio, de ampliação das liberdades e da singularidade. “No corpo está a encruzilhada da natureza e da cultura, não se tem a dicotomia. Ele é este lugar em que a cultura se movimenta, e, paralelamente, o corpo movimenta-se na cultura” (SANTOS, 2014, p. 67).

A reconstrução das tradições africanas no Brasil carrega traços da diáspora, do período colonial e do modo como as práticas seculares e religiosas foram se estabelecendo. Portanto, esse processo de releituras das práticas culturais assume a restauração dos rituais, e assim estabelece a essência negro-brasileira, criando novas formas de epistemologias galgadas na memória coletiva, na oralidade e na cosmopercepção africano-brasileira.

Cruz credo

A dança africano-brasileira é um impulso pelo movimento que surge de dentro e se espraia pelo tempo espaço, impregnado pelos ritmos percussivos que se manifestam enquanto ato celebratório-ritualístico. Pensemos a dança como um dos elementos que caracterizam a espetacularidade da arte africana que, segundo Ligiéro (2011), é um continuum amarrado pelo canto, batuque e a dança.

Esta tríade possibilita criar arquiteturas epistemológicas de reflexão, sistematização, registro e ampliação das práticas africano-brasileiras. Na cosmopercepção africana há uma linha tênue entre entretenimento e religião, haja vista que tanto nas práticas cotidianas como religiosas o som dos atabaques somado aos cantos e à dança, estabelecem uma linguagem de interpretação de tambores e de dinamização do processo de comunicação, que é por muitas vezes homônimos tanto nas religiões como em outras festividades seculares da comunidade afrodescendente – por exemplo, temos cantos de candomblé que estão em rituais sagrados e em sambas renomados. Inaicyr Falcão e Mercedes Baptista, que são duas referências da dança afro-brasileira, sinalizam, que suas pesquisas gestuais partem das práticas cotidianas do candomblé, mas o que é levado para o palco/cena não é o ritual sagrado da prática religiosa, e sim interpretações na linguagem cênica para tratar a mitologia negro-brasileira dentro das

premissas dos estudos da cena nas artes cênicas, uma pesquisa atenta, galgada em argumentos dramaturgias e espetaculares, com o cuidado de não tratar a prática religiosa de forma pejorativa. O retorno ao terreiro para pensar uma gestualidade cênica está alinhado com a cosmopercepção de emancipação da arte negra, mas estabelecer esta prática requer consciência do pesquisador para encontrar o equilíbrio entre o sagrado, o secular e a cena.

Firmar epistemologias de uma estética na arte negra é tencionar a construção social vigente, apresentando *saberes outros* sobre o nosso corpo cultural, que é resultado de traços históricos e sociais. É preciso apresentar novas leituras nas formas de ser, pensar e de se movimentar. O artista precisa fazer um resgate ético-estético que une o saber ancestral, a mitologia, as tradições africanas e suas transformações temporais/contingenciais (SANTOS L., 2009).

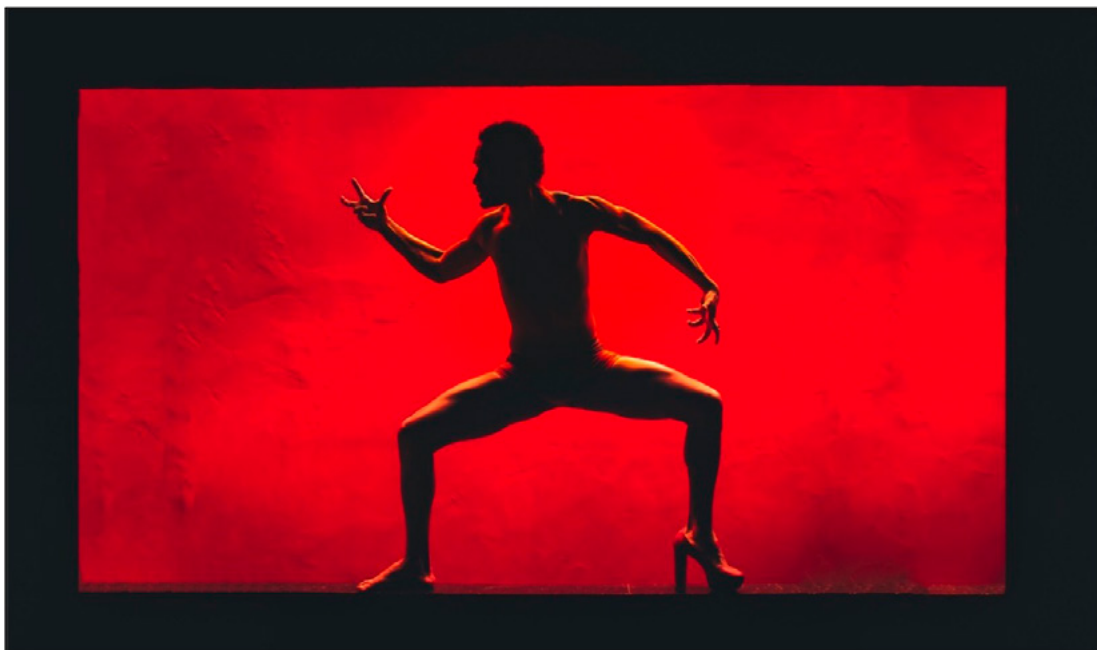


Figura 5. Magnetismo de Pombagira. Bernardo Firme. Vitória (ES), 2020.

Pensar a espetacularidade estética negra na dança é desenvolver propostas cênicas que tratem de vivência negra, inserindo o público num processo de formação que se dá no cotidiano, nas ações individuais e na maneira como a obra cênica é tratada pelo pesquisador, conforme descreve Santos (2009): “Considerando os rituais, percebe-se que existem elementos teatrais, embora não seja esta a função dos mesmos. Então, é importante para o artista ter discernimento quando se relaciona com essas cerimônias na sua obra” (SANTOS, 2009). A autora defende que a arte pensada para cena não deve reproduzir o ritual religioso, mas sim elaborar soluções cênicas que tragam leituras e comuniquem sobre o tema proposto sem adentrar no campo da religiosidade africano-brasileira.

Inaicyra Falcão dos Santos (2009), em seu método de pesquisa sobre a corporeidade negra, denominado *Corpo e Ancestralidade*, faz uma abordagem de resgate das memórias ancestrais, instigando ações corporais carregadas de significados nas tradições africano-brasileiras, trazendo para o presente novos modos de se movimentar, processo em que o artista personifica os signos da cultura negra. Corpo como narrativas míticas e raízes ritualísticas, mas dissociado das práticas tradicionais originárias de terreiro, afirmando novas leituras para o âmbito da cena.

Santos (2019), por sua vez, afirma que pensar o campo da arte e religião africano-brasileira precisa de muita observância, pois as linguagens se retroalimentam e um *performar* pode se referenciar no ritual religioso para sua prática de montagem artística, mas a obra de arte não precisa se ater em reproduzir o ritual sagrado das comunidades-terreiro, e, sim, encontrar outros caminhos respeitosos para tratar a tradição africano nagô/yorùbá no vasto campo de criação cênica, que é único e plural.

Èsù, do candomblé da Bahia à propagação da umbanda pelo Brasil, teve seus rituais atravessados pelas transformações culturais introjetadas no processo da diáspora negra. A estética de seus movimentos, ao dançar, as indumentárias e o mistério de seus rituais, no âmbito sagrado, têm sido objeto de pesquisa de alguns artistas e antropólogos, além de ter ganhado espaço no âmbito acadêmico (LIGIÉRO, 2011).

A contraparte feminina de exu na umbanda é a pomba-gira, a partir da palavra quicongo “bomboliza”, encruzilhada. Ela é representada como uma mulher voluptuosa, às vezes de *topless*, por vezes totalmente nua, geralmente vestindo vermelho com detalhes em prata ou ouro. Tem um constante sorriso, lembra e parece exalar felicidade, seus seios são fartos, ora à mostra, ora em vestido decotado (LIGIÉRO, 2011, p. 248).

O espetáculo supracitado se inicia com uma dança para Èsù, dono das oferendas, dos caminhos, dos destinos, mensageiro de Olofi, princípio dinâmico que rege a cosmopercepção das religiões de matriz africana, possibilitando suas existências. Èsù é invocado, poeticamente, na primeira cena do espetáculo; a dança apresenta seu padê, um ritual preliminar de invocação dos ancestrais. Nas culturas das religiões africanas da diáspora, no início dos rituais, sempre há saudação a Èsù e oferta de seus alimentos. Em *Cruz Credo*, o trabalho se inicia como um assentamento dedicado a Èsù, requerendo os olhares do público para sua ação e elementos da cena – agogô, pipoca, salto e fogo.

Citamos o canto inicial da obra, um pedido de licença aos ancestrais em yorùbá:

Àgò n'ilé, n'ilé

Àgò n'ilé, Àgò

Àgò n'ilé, Àgò

(Canto das religiões de matriz africana. Domínio público. Letra e música: Autor anônimo, 2020).

Ligiéro (2011) indica algumas ações, gestos, práticas cotidianas e restauração de comportamentos que estão atrelados à corporeidade de Èsù: o ato de negociar, o transgredir das normas sociais, o comer, beber e fumar demasiadamente e a sensualidade enraizada no desejo sexual. Dinamizador, Èsù é o mensageiro entre os humanos e òrìsà, a encruzilhada é seu maior signo, pois é no eixo da encruza que o sujeito decide para qual caminho seguir. Èsù comunicador, brincalhão, tão humano quanto os próprios humanos que reivindicam proteção, ajuda e parcerias. Divindade da mitologia africano-brasileira, que dialoga na linguagem da vida, sempre contemporâneo, factual, relacional, aquele que descortina a própria realidade perante os olhos dos que relutam para entender os sabores e dissabores da vida cotidiana.

Em seu processo de pesquisa, sobre a estética de criação artística e métodos educacionais sobre a dança negra, Inaicyra Falcão dos Santos (2015) nos convida a refletir sobre os atravessamentos entre o corpo, a memória e a cultura para o enriquecimento do processo de encenação, reivindicando, de tal modo, a presença consciente dos antepassados negros e seu vasto mundo histórico e mítico que muito contribuiu para o *ethos* da população negro-brasileira. De um lado, a referência ao mundo mítico das matrizes africanas fortalece o reconhecimento do brasileiro enquanto nação. Por outro lado, quando um pesquisador se envolve na mitologia negro-brasileira, para seu processo de montagem, ele traz consigo sua vivência individual. Neste momento, é crucial identificar e defender em qual território o artista referencia sua pesquisa, para que assim possa elaborar uma obra que colabore com o processo de desmistificação estereotipada da prática cultural negra.



Figura 6. Elégbára, o dono da força. Bernardo Firme. Vitória (ES), 2020.

Na dramaturgia do espetáculo, a trilha, por exemplo, apresenta relatos das possíveis violações de direitos que um gay sofre durante sua infância: não aceitação familiar, repúdio no ambiente escolar e desprezo social por sua forma de vestir, falar e de ter elos afetivos. Em um trabalho cênico proposto por um artista homossexual, negro e candomblecista.

Um dos possíveis caminhos para o processo de conceituação de uma estética-simbólica da dança negra inicia-se na consciência de si, enquanto corpo-fenômeno, e na apropriação das matrizes ancestrais, cotidianas e mitológicas da epistemologia negra e no exercício da improvisação como agente de rearticulação inédita para o corpo se colocar no espaço, não tratando apenas de movimentos, mas também do entrelaçamento entre o canto ancestral, o som e o ritmo. O artista se vale da verdade que habita seu corpo como ferramenta de interpretação – sua sensibilidade, técnica corporal, gestos –, porém dentro de uma proposta guiada em função de um tema central negro para a composição cênica (SANTOS I., 2015).



Figura 7. Tempo. Bernardo Firme. Vitória (ES), 2020.

A relação entre ritual, corpo e ancestralidade atravessa constantemente a concepção cênica do espetáculo. A presença dos búzios, como paramento no cabelo do artista, que num desdobramento cênico são retirados para iniciar o jogo do Ifá – adivinhação –, é um símbolo de comunicação direta das forças da natureza com os òrìsà. Após a leitura do jogo, é evocado um ato político-social em forma de canção, uma ação cênica que provoca a reflexão sobre as atrocidades sofridas pela comunidade homossexual. Ocorre uma relação entre a realidade e o genocídio da população negra, representada na pré-expressividade do bailarino.

Juraram de me matar na porta do cabaré (2x)

Ando de noite ando de dia

Não mata porque não quer...

(Canto das religiões de matriz africana. Domínio público. Letra e música: Autor anônimo, 2020).

Num espetáculo de trinta minutos, a dramaturgia e pesquisa coreográfica restauraram diversos comportamentos da corporeidade de Èsù, apresentando as leituras do coreógrafo e bailarino sobre os rituais do candomblé a partir do olhar de um corpo-vivência negro. Há uma série de complexidades ao tratar deste òrìsà, por apresentar arquétipos variados e próximos da vivência humana, como destaca Ligiéro (2011). O sexo, a sensualidade, o flerte, o dinheiro, o mercado, o lucro, a negociação, a liberdade, as bebidas, as comidas e o cigarro são características latentes em Èsù, sua demonização e rebeldia foram premissas de uma visão fetichista dos cristãos, por não estarem preparados para receber a cosmopercepção africana. As características do Èsù brasileiro não descharacterizam seus atributos nobres, conhecidos por seus princípios éticos, cerceados pela resiliência e coerência (LIGIÉRO, 2011).

Pesquisamos por uma estética de dança, com matrizes afro-brasileiras, que implique a força crescente das riquezas pluriculturais do país, na articulação dos conhecimentos formais de dança às dramatizações e conteúdo mítico dos movimentos, dos gestos, das palavras, dos cantos e dos ritmos herdados por nossos ancestrais. Assim, a linguagem artística inova a ancestralidade e expande a tradição, pois há entrelaces construídos com o referencial de acesso ao imaginário, à sensibilidade e à emoção; peculiaridades nítidas com influência de elementos míticos vivenciados nas comunidades (SANTOS I., 2015, p. 83).



Figura 8. Uadô. Bernardo Firme. Vitória (ES), 2020.

Inaicyra Falcão dos Santos (2009) vê a dança como uma potência das experiências individuais do artista que se alimenta do seu corpo-histórico e das informações externas, para assim culminar em novos repertórios corporais, valendo-se do poder da abstração para a imersão de novas possibilidades expressivas e criativas que são forjadas pelas matrizes africano-brasileiras.

Conclusão

A pesquisa do espetáculo *Cruz Credo* iniciou no *Laboratório do Intérprete-Criador (Lab. IC Dança)* em Vitória (ES), no ano de 2019. Mas, devido à pandemia da Covid-19, houve um processo de reclusão social e o projeto foi finalizado e estreado em casa e transmitido pela Secretaria de Estado da Cultura do Espírito Santo – Secult (ES), com apoio do edital Emergencial em setembro de 2020. Neste trabalho, o Coletivo Emaranhado apresenta seu espetáculo, estando comprometido com o combate ao racismo, à intolerância religiosa e à homofobia.

Cruz Credo é um projeto que se vale da arte contemporânea e expressão cênica como apropriação de possibilidades de instigar aquilo que a sociedade “não vê” ou então está subjacente na constituição do seu presente, recuperando e mantendo vivos os dizeres e temáticas sociais, na intenção de que o público reflita sobre suas relações sociais e entendam, de tal modo, as ambiguidades na realidade da experiência humana.

Corpo, mito e ancestralidade estão emaranhados dentro da concepção do espetáculo *Cruz Credo*. Na cena se encontra um corpo emancipado, um corte nas práticas culturais que não absorvem a diversidade com um ato político. Uma pesquisa, cuja identidade corpóreo-gestual une poesia, *gestus social* e ancestralidade enquanto índices de preservação da cultura negro-brasileira, indicando que as manifestações do *corpo-ação* de uma bicha preta precisam estar constantemente afiadas, em prontidão, em estado de atenção para um processo de ocupação, consequência de nos depararmos com a *facticidade* de um contexto histórico brasileiro, de hegemonia caucasiana ocidental, fundamentalista e eurocêntrica.

O espetáculo questiona as leituras pejorativas que são feitas sobre as pessoas pretas, de religião de matriz africana, trazendo para a cena *saberes outros* para que o público desenvolva repertório sobre a cosmopercepção negra, enfatizando o *habitus* negro-brasileiro de exposição verbal, intelectual e gestual.

Precede uma essência antes do existir – do fazer-se *corpo-ação* – de um gay preto? Quais são as leituras que os olhares do Outro fazem do corpo de uma bicha preta na atualidade? O espetáculo incita atitudes que rompem com visões estereotipadas, pejorativas, exóticas e fetichistas da cultura negro-brasileiro.

Referências

DANTAS, Luis Thiago Freire. *Filosofia desde África: perspectivas descoloniais*. 2018. (Tese de doutorado em Filosofia) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. I. São Paulo: Ed. 34, 1995.

PRADO FILHO, Kleber; TETI, M. M. *A Cartografia como método para as ciências humanas e sociais*. Barbarói, Santa Cruz do Sul, n. 38, p. 45-59, jan./jun., 2013.

FIGUEIREDO, Rosa Branca. *O teatro sincrético do dramaturgo pós-colonial Wole Soyinka*. Coimbra, Ed. Réplica, 2016.

FIRME, Bernardo. *Cruz Credo*, Vitória (ES) 2020. 08 Fotografias. 500 x 500 pixels. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/137046045@N08/albums/72157714808133642>. Acesso em 16 set. 2020.

HUAPAYA, Cesar Augusto Amaro. *Encenação do gestus social: personas, personagens e corpus em vidas*. Editora: Grupo de Teatro Experimental Capixaba – Gtec e Curio, Vitória (ES), 2019.

HUAPAYA, Cesar Augusto Amaro. *Estética e performance: dispositivos das Artes e das práticas performativas*. 02. Ed. Vitória/ES: Editora Cousa, 2017.

LIGIÉRO, Zeca. *Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2004.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. *Expressividades corporais autônomas*. In: Congresso brasileiro de pesquisa e pós-graduação em artes cênicas, 5. 2008, Belo Horizonte. Anais [...]. Belo Horizonte: IV Abrace, 2008, p. 3.

OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. *Tentando definir a estética negra em dança*. Repertório, Salvador, nº 24, p. 128-136, 2015.

PRADIER, Marie Jean. *Etnocenologia, manifesto*. In: Transe. *Performance. Performático e sociedade*. Brasília: UNB, 1996.

SANTOS, Inaicyr Falcão dos. *Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte- educação*. 2. Ed. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SANTOS, Inaicyr Falcão dos. *Corpo e ancestralidade: uma configuração estética afro-brasileira*. Revista Repertório Teatro & dança. PPGAC/UFBA - Salvador. n. 24. p. 79-85, 2015.

SANTOS, Inaicyr Falcão dos. *Dança e pluralidade cultural: corpo e ancestralidade*. Revista Múltiplas Leituras. Universidade Metodista de São Paulo. São Paulo. v. 2, n. 1. p. 31-38, 2009.

SANTOS, Inaicyr Falcão dos. *Da tradição africana brasileira a uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*. 1996. (Tese de doutorado em Educação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

SANTOS, Inaicyr Falcão dos; CORTES, Gustavo; ANDRAUS, Mariana Baruco Machado. *Corpo e ancestralidade: estudo dos rituais e mitos de origem afro-brasileira no panorama da dança contemporânea brasileira*. Revista Científica/FAP (Curitiba. Online), v. 7, p. 11-22, 2011.

SANTOS, Luis Carlos. *Justiça como ancestralidade: em torno de uma filosofia da educação no Brasil*. 2014. (Dissertação de mestrado em Educação) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

SANTOS, Rodrigo de Almeida dos. *Baraperspectivismo contra Logocentrismo ou o Trágico no Prelúdio de uma Filosofia da Diáspora africana*. 2014. (Dissertação de mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, UFRJ, Rio de Janeiro, 2014.

SCHECHNER, Richard. “What is performance?” In: *Performance studies: an introduction*, second edition. New York & London: Routledge, 2011, p. 28-51.

SCHECHNER, Richard. *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Seleção de ensaios organizada por Zeca Ligiêro. Tradução: Augusto Rodrigues da Silva Junior. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

SILVA, Claudia Lima. *De uma África sem História e Razão a Filosofia Africana*. 2017. (Dissertação de mestrado) – Universidade Federal do Maranhão, São Luiz, 2017.

TAVARES, Julio Cesar de Sousa. *Dança da Guerra: arquivo-arma*. 1984. (Dissertação de mestrado em Sociologia) – Universidade de Brasília, Brasília, 1984. Por uma Teoria da Corporeidade Afro-brasileira. 1. ed. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.



Musicografias

Musicografias

Happy Hour

Três mulheres na pandemia

Drama musical em um ato (2021)

Marcus Mota

Universidade de Brasília

E-mail: marcusmotaunb@gmail.com

Resumo

Neste artigo são disponibilizados o roteiro e as partituras do drama musical *Happy Hour*, elaborado a partir dos efeitos da pandemia Covid-19.

Palavras-chave: Drama Musical, Pandemia, Composição Musical, Ópera de Câmara.

Abstract

In this paper, the book and scores of the musical drama Happy Hour are made available, based on the effects of the COVID-19 pandemic.

Keywords: Musical Drama, Pandemic, Musical Composition, Chamber Opera.

Entre julho de 2019 e junho 2020 estive em licença capacitação para pesquisas em dramaturgia e música, realizadas no CESEM-NOVA-Lisboa e no CET- Universidade de Lisboa, sobre a supervisão, respectivamente dos colegas Mário Vieira de Carvalho e Maria João Brilhante. Entre pesquisas, leituras e escritas, especialmente em torno de Richard Wagner, elaborei, como contraponto ao trabalho intelectual, diversas composições, entre elas a *Suíte Clássica*, para vozes e instrumentos, e a *Suíte Clarice(a)nas*, para piano¹. Havia um desejo antigo de elaborar uma dramaturgia de dimensões menores, per-

1 A primeira foi publicada na *Revista Dramaturgias*, n. 15, p. 403–573; a segunda em *Suíte “Clarice(a)nas”* (2020), seis peças para piano, publicada na *Revista Cerrados*, n.54,p. 289- 352, 2020. Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/35308>.

formáveis, muito em função de meu diálogo com a cantora e pesquisadora Janette Dornellas². Em Lisboa, tive contato com compositores e pesquisadores como Luís Soldado, que tem se dedicado, entre outras coisas, à ópera de câmara ou, como alguns chamam, ópera de bolso³.

À época cheguei a propor um projeto: “**Ópera de Câmara: Metodologia de Elaboração de Obras Interartísticas para Grupos Vocais e Instrumentais de Pequeno Porte**”. Mas, diante de minhas atividades em Lisboa, isso ficou em segundo plano.

As ideias para esse projeto me levaram a elaborar um blog de anotações para um futuro empreendimento artístico. Em 2021, já em Brasília, retomei essas ideias, ampliei o *blog* e compus a obra.

Seguem-se

- a) as anotações do blog.
- b) o libreto (book).
- b) partituras da obra.

Ou seja, temos aqui os materiais da primeira versão, de uma versão antes do processo criativo de montagem do drama musical “Happy Hour”.

a) Blog

1) Primeira postagem – 1/12/2021

Blog sobre o projeto de elaborar uma ópera de bolso, uma ópera de câmara.

Contexto: três mulheres celebram o seu fim de dia.

Agentes: três cantoras

Instrumentação: Piano, *Cello*, percussão e uma clarinete.

Recursos: conversas inteligentes, viagens, experiências, bem resolvidas.

Não há homens, nem filhos, os tradicionais modos de encaixar as mulheres.

O recurso é produzir uma outra forma de trama, sem os rótulos mãe, esposa, amante, e suas contrapartidas negativas – puta, louca, sofredora de amor.

Penso no começo assim: elas preparando uma reuniõzinha na casa de uma delas. Reunião de fim de tarde, começo de noite. Depois de um dia de trabalho. Uma delas, a dona da casa, vai recebendo as que chegam. Uma chega do

2 Janette Dornellas elaborou, sob minha orientação, a pioneira tese de doutorado A Ópera em Brasília : gênese e desdobramentos (link: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/40519>). Ela, mais do que ninguém, sabe e conhece as implicações de se produzir obras de canto erudito em Brasília.

3 V. <https://cesem.fcsh.unl.pt/pessoa/luis-soldado/>

aeroporto direto para casa delas.

Tem uma empresária

Cenas com seu dia-a-dia, seus planos.

Comidas, vinhos, experiências internacionais.

Comentam livros, cenas de filmes. Línguas. Música.

Saúde física e mental.

Dança, Pilates, menos carne.

Uma delas é astrônoma

Uma médica

E outra empresária.

Lembro para isso de Wagner, colocando os caras para falarem, ideias. (Wotan no segundo ato de *A Valquíria*). Em Wagner isso é feito como uma reação aos coros e duetos da ópera de seu tempo. Ele coloca monodialogos em cena, gente cantando/falando direto⁴.

Me lembro também dos filmes de Denis Arcard, com suas longas conversações – *O declínio do império americano* e *Invasões bárbaras*.

2) 1/12/2021

Gênero

Há a chamada ópera de câmara, que desde o barroco contava com pequenos conjuntos e, no século XX, Britten retoma essa prática.

Esse tipo de ‘gênero’ é visto em trabalhos de fim de curso em composição, como projetos de óperas de câmara.

V. <https://escholarship.org/uc/item/73r680ws>

https://scholarlyrepository.miami.edu/oa_dissertations/1400/

[http://www.leannakirchoff.com/Audio%20samples/Chamber%20Opera%20Proposal%20\(updated%20F12\).pdf](http://www.leannakirchoff.com/Audio%20samples/Chamber%20Opera%20Proposal%20(updated%20F12).pdf)

https://www.academia.edu/31648772/Architect._Chamber_Opera

O interessante é que há uma tradição acadêmica de se encarar esse tipo de obra de dimensões reduzidas como espaço para falar de figuras e temas fora das expectativas emocionais das óperas consagradas.

4 Estava estudando muito Wagner nesse primeiro semestre meu em Lisboa. A partir disso publiquei “A dramaturgia musical de *O ouro do Reno*, de Richard Wagner”. *Dramaturgia em Foco*, v. 4, p. 1-56, 2020.

Será que mudando de escala, de magnitude há espaço para outras realidades?

Assim, a opção pelo 'menor' não é apenas uma questão de recursos. Há uma estética envolvida.

Além disso, há festivais, concursos, financiamentos para isso.

v. <http://sydneychamberopera.com/wp-content/uploads/2017/05/SCO-2017-Case-for-support-FINAL3-withlinks.pdf>

3) 3/12/2021

Cena Inicial

Uma ideia em desenvolvimento. As três mulheres vão se encontrar em um apartamento. Havia pensado em um lugar público. Mas para o teatro fica um espaço interno que não é doméstico.

Para tanto, creio que seria a moradia de uma das mulheres. De início pensei em uma das mulheres preparando a casa para receber as outras. Mas depois vi que isso não seria preciso, e ainda levaria em conta uma mulher arrumando coisas. Esse não é o enfoque.

Creio que podemos mostrar da casa da dona, e não a dona de casa, ela chegando apressada para se preparar para receber as amigas. Poderia ser a médica, que entra e vai tirando sua roupa de hospital. Mas ela teria que tomar banho. Vamos vendo. Ela entra e senta em uma cadeira, como que cansada. Mas se levanta para atender a porta: é a primeira amiga.

Pensei depois em uma espera da terceira amiga. E elas falando dessa terceira e falando coisas de seus trabalhos. E a terceira amiga disse que tem algo muito importante para contar: ela vai voltar pra cidade. É a mais viajada. Pode ser a que é astrônoma em uma universidade fora do país.

4) 3/12/2021

Livro Mulheres

Imagens da Mulher no Ocidente Moderno

<https://www.edusp.com.br/eventos/lancamento-de-imagens-da-mulher-no-ocidente-moderno/>

Em três volumes :

A série é formada pelos livros:

Vol. 1: "Bruxas e Tupinambás Canibais"

Vol. 2: "Maria e Maria Madalena"

Vol. 3: "Stars de Hollywood"

Coincidência? Três livros, três mulheres?!!!

5) 29/01/2021

Retorno ao projeto. Conversa com Janette Dornellas⁵

Após um longo ano de pandemia e retorno ao Brasil, retomo o projeto. O diálogo com a cantora Janette Dornellas ajuda a situar algumas coisas do projeto:

[09:08, 29/01/2021] **Marcus Mota:** Bom dia

[09:09, 29/01/2021] **Marcus Mota:** Queria ver com você a instrumentação mais disponível pra que eu componha algo pra gente montar

[09:30, 29/01/2021] **Janete Dornelas:** Ok. Temos feito reduções com quarteto de cordas, flauta, clarineta e percussão

[09:31, 29/01/2021] **Janete Dornelas:** Você pode colocar um fagote também ou outro instrumento de sopro mais grave

[09:31, 29/01/2021] **Janete Dornelas:** Isso tem funcionado bem

[09:31, 29/01/2021] **Janete Dornelas:** É factível financeiramente

[09:31, 29/01/2021] **Janete Dornelas:** É fácil de montar grupos bons

[09:31, 29/01/2021] **Janete Dornelas:** Com bons músicos

[09:31, 29/01/2021] **Marcus Mota:** O piano

[09:31, 29/01/2021] **Janete Dornelas:** Sim.

[09:31, 29/01/2021] **Janete Dornelas:** Piano

[09:32, 29/01/2021] **Janete Dornelas:** Esqueci

[09:32, 29/01/2021] **Janete Dornelas:** O piano ajuda a reforçar a harmonia

[09:32, 29/01/2021] **Janete Dornelas:** E pode ser um elemento está de sonoridade

5 Diálogo via WhatsApp.

[09:32, 29/01/2021] **Janete Dornelas:** Extra

[09:32, 29/01/2021] **Marcus Mota:** Ok. Então posso já começar com essa instrumentação?

[09:32, 29/01/2021] **Janete Dornelas:** Sim!!!!

[09:33, 29/01/2021] **Marcus Mota:** Isso é uma ópera de bolso ?

[09:33, 29/01/2021] **Janete Dornelas:** Sim. Pense em uma hora de duração

[09:33, 29/01/2021] **Marcus Mota:** Isso é fundamental !!!

[09:33, 29/01/2021] **Janete Dornelas:** Fica fácil produzir e circular

[09:34, 29/01/2021] **Janete Dornelas:** Algo moderno no assunto mas não muito moderno na linguagem musical

[09:34, 29/01/2021] **Marcus Mota:** Tanta igreja com terreno

[09:34, 29/01/2021] **Janete Dornelas:** Exatamente

[09:34, 29/01/2021] **Marcus Mota:** São três mulheres

[09:34, 29/01/2021] **Marcus Mota:** A trama é essa

[09:34, 29/01/2021] **Marcus Mota:** Uma conversa entre três mulheres

[09:34, 29/01/2021] **Marcus Mota:** Uma delas morando fora

[09:34, 29/01/2021] **Marcus Mota:** E ela resolve voltar pro Brasil

[09:34, 29/01/2021] **Marcus Mota:** Três amigas

[09:35, 29/01/2021] **Marcus Mota:** Três profissionais bem sucedidas

[09:35, 29/01/2021] **Marcus Mota:** E as duas questionam porque voltar pra essa bomba.

[09:47, 29/01/2021] **Janete Dornelas:** Legal

[09:48, 29/01/2021] **Marcus Mota:** Vai ser algo sem os papéis tradicionais da mulher, vinculados a filhos e homens

[09:48, 29/01/2021] **Janete Dornelas:** Entendi

[09:48, 29/01/2021] **Janete Dornelas:** Acho ótimo

[09:48, 29/01/2021] **Marcus Mota:** Será pra três cantoras maduras, de 50 anos

[09:48, 29/01/2021] **Janete Dornelas:** Empodera

[09:48, 29/01/2021] **Marcus Mota:** Há gente pra isso?

[09:48, 29/01/2021] **Janete Dornelas:** Sim

[09:49, 29/01/2021] **Marcus Mota:** Tem contralto pra isso?

[09:49, 29/01/2021] **Janete Dornelas:** Talvez

[09:49, 29/01/2021] **Janete Dornelas:** Mas boas mezzos

[09:49, 29/01/2021] **Janete Dornelas:** Nessa idade

[09:49, 29/01/2021] **Marcus Mota:** Ok. Sem contralto

[09:49, 29/01/2021] **Janete Dornelas:** Mas você pode fugir dessa classificação

[09:50, 29/01/2021] **Marcus Mota:** Tô com essa ideia desde o ano passado

[09:50, 29/01/2021] **Janete Dornelas:** Fazer trechos falados

[09:50, 29/01/2021] **Marcus Mota:** Ok

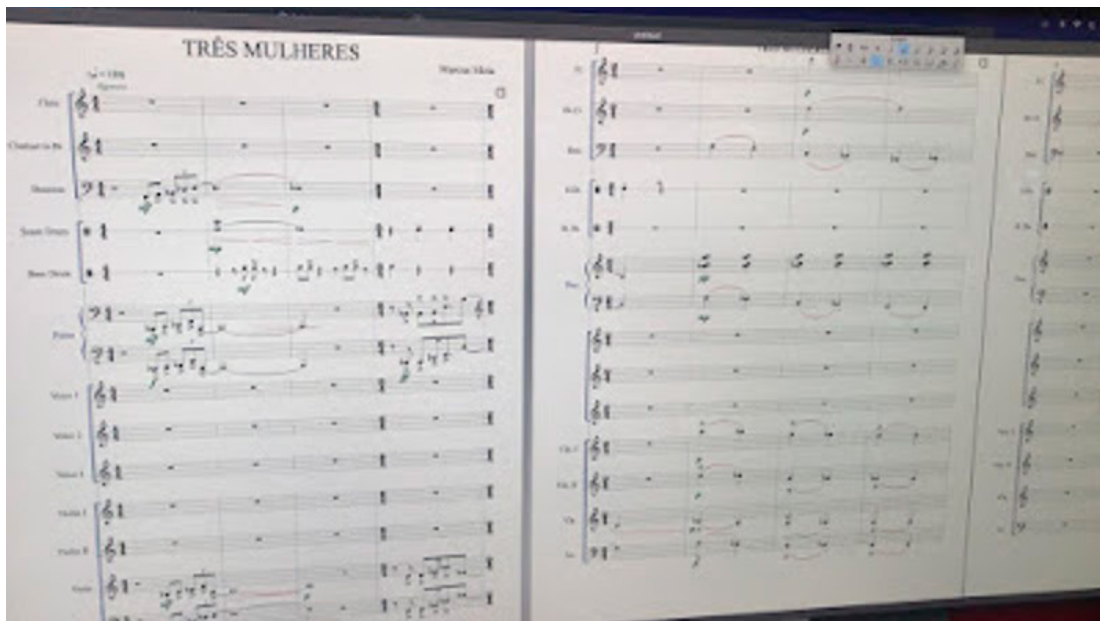
[09:50, 29/01/2021] **Marcus Mota:** Isso

[09:50, 29/01/2021] **Marcus Mota:** Isso vai ter

[09:50, 29/01/2021] **Marcus Mota:** Por isso estou falando contigo

[09:50, 29/01/2021] **Marcus Mota:** Pra ir direto ao ponto

[16:57, 29/01/2021] **Marcus Mota:** Comecei



(Imagem da tela do computador com a abertura instrumental)

[16:58, 29/01/2021] **Janete Dornelas:** Mas faz uma música cantável! Kkkkkk

[16:58, 29/01/2021] **Janete Dornelas:** Não viaja na maionese

[17:05, 29/01/2021] **Marcus Mota:** Claro

[17:05, 29/01/2021] **Marcus Mota:** Essa é abertura instrumental

[17:05, 29/01/2021] **Marcus Mota:** Trecho

[17:11, 29/01/2021] **Marcus Mota:** Você já cantou minhas canções⁶...

[17:12, 29/01/2021] **Janete Dornelas:** Sim! São melódicas!

[17:12, 29/01/2021] **Janete Dornelas:** Graças a Deus

[17:13, 29/01/2021] **Marcus Mota:** Vou fazer assim: as canções vão ser mais melódicas e o instrumental mais em efeitos e estranhezas

[17:14, 29/01/2021] **Janete Dornelas:** Isso isso isso

6 Janete Dornellas integrou o processo criativo das montagens do musical “Salomônicas” que se deram entre 2016 e 2017, trabalhando a orientação vocal dos estudantes. Sobre o musical, composto por mim e por Hugo Rodas, v. n. 4.

[17:14, 29/01/2021] **Janete Dornelas:** Pense em algo que a gente possa levar para escolas

[17:14, 29/01/2021] **Marcus Mota:** Ok

[17:15, 29/01/2021] **Marcus Mota:** Todo o cenário é a sala da casa de uma das mulheres

6) 30/01/2021

Perfil das mulheres

Uma médica, dona do apartamento em que as coisas acontecem. Uma empresária. Uma doutora pesquisadora, professora universitária, humanista, mitos. Amigas de universidade Conheceram em um coral. Repertório de músicas delas 1) música brasileira – samba 2) uma missa em latim 3) um Händel, algo grandioso, épico. Enfrentam problemas atuais.

7) 30/01/2021

Temas ou não.

Revedo e relembro O início de A Valquíria, de Wagner.

link <https://www.youtube.com/watch?v=Qx55EmiFadg>

Como a orquestra trabalha, me interessa. Os atos vocais muito em função das emoções e da interação. Tanto o eixo das alturas, quanto o ritmo das frases e notas. Aqui temos uma gramática de gestos: súplica, lembrança, etc. Para que alguém preste atenção em alguém, para que esse foco mude, é preciso mudar a música. Agora, e os temas? Bem, em uma hora de duração programada, há necessidade de tema? Há o jogo com os padrões, com a forma. Vejamos o meu caso: a primeira cena a médica chega cansada e se senta de frente para a plateia. Cadeira em frente à plateia. É o som da campainha que muda tudo. Ela reage ao som da campainha. Não sabe o que é. Acha que sabe. Uma médica que acha que sabe de tudo. Pode ser o porteiro? Quem vem importunar uma hora dessas? E por que importunar? Ela reage veementemente a isso. Tira forças de onde não tem. Não quer contato. Não quer mais nada. Agora, uma médica deveria atender, estar disponível. Mas ela é médica e está cansada também. Ficar em casa, ficar em sua cadeira. Parar o mundo por alguns instantes. Negativa. Não.

Som do interfone várias formas: 4 notas (quiáltera + colcheia staccato), três quiálteras que acabam em uma nota (7 notas), grupo de 11 semicolcheias. É um trêmulo, agudo, de um segundo e meio.

Link: <https://youtu.be/GrUv0UZ54j8>

8) 19/02/2021

Processo Criativo

Após duas semanas de escritura, interrompi diante da necessidade de concluir a burocracia em torno do professor titular. Saco!

Apenas vou retornar a escrever na segunda dia 22.

Meus planos eram de acabar por semana 3 a 4 minutos de música.

Mas, compor e trabalhar ao mesmo tempo e cuidar de crianças não é fácil...

Uma consequência disso é interrupção do tempo no computador criando e escrevendo.

Isso é bom e mau ao mesmo tempo. Por um lado, há uma desconexão entre referências sonoras, visuais, entre o que está sendo criado. Várias decisões colocadas são interrompidas em seu fluxo. Por outro, gera-se um distanciamento, uma interrupção, pois muitas vezes o que se escreve é um acúmulo de diversas coisas que depois podem ser melhor distribuídas.

Isso se mostra mais evidente no tipo de metodologia aqui adotada. No lugar de escrever um roteiro primeiro ou de trabalhar em contato direto com aqueles que vão fazer o espetáculo, estou muito sozinho, isolado. Nesse entre-espço, vou escrevendo ao mesmo tempo o que será cantado e as partes instrumentais. Tudo fica de fato mais lento. É mais complicado assim, meio amorfo, mas é a partir do que é proposto que as outras coisas vão sendo sugeridas. Ao mesmo tempo ficam um monte de surpresas para mim mesmo, que vou compondo e ao mesmo tempo sendo direcionado a compor por aquilo que vou pouco a pouco descobrindo. Eu sabia algumas coisas de antemão, algumas coisas que iriam acontecer. Mas quando escrevo e imagino e *audiovisio* aquilo que era de antemão pensado vai sendo modificado.

Até agora escrevi:

1) uma abertura instrumental já ligada ao contexto imediato da cena.

2) Uma primeira cena da médica, ela isolada.

3) a interrupção desse isolamento, quando da chegada das amigas.

4) para o público fica o mistério, e para mim a questão de como resolver como mostrar que elas são amigas. Até agora não dei nomes. E acho que assim vai ficar. Penso em cada uma ter um momento pra contar sua história e também como se conheceram. Penso ainda em utilizar materiais de coros, pois elas cantavam em coros. Mas penso também em ritmos brasileiros, danças.

As coisas estão surgindo.

Muito mudou quando ontem fui em um bar e ouvi um Dj tocando muitas músicas com ostinatos nos sons graves, o que adoro. Creio que é muito importante me valer disso.

Hoje voltei a estudar *A Valquíria*, de Wagner, para novamente ver as correlações entre a orquestra e o canto, e o canto que fala em Wagner. Na maioria das vezes o canto não é canção. Está preocupado em fazer ouvir o que está registrado nas palavras. Na orquestra, temos um grande movimento: clímaxes interrompidos, motivos paralelos, etc.

9) 12/03/2021

Finalizando primeira grande sequência

No esforço de fevereiro, enquanto as crianças estavam na escola, pude desenvolver o encontro entre as amigas. O caráter melancólico da médica foi acentuado, sendo contrastado com a inserção de ritmos brasileiros depois que elas dividem o mesmo espaço.

Lembro aqui das propostas realizadas na “Suíte Clássica” (2020), a partir de textos da Antiguidade. Ali também me vali de um grupo pequeno, camerístico, e inseri variações cromáticas dentro de um contexto harmônico mais ou menos definido a partir de uma tônica⁷.

Na próxima sequência creio que teremos algo mais narrativo, duas delas contando suas histórias. Já sabemos que é a médica. Aqui pretendo me valer de algo que já utilizei na “Suíte Clássica” – o caráter rapsódico da cena.

Outra grande narração que penso fazer será de introduzir o mito da “Dulle Griet”, de Bruegel. Assim, a professora universitária vai fazer um festim multissensorial.

Até que temos o roteiro

- 1) Abertura instrumental (comecei a compor, mas precisa ser expandida)
- 2) Solidão
- 3) Interrupção
- 4) Entrada das duas amigas.

Uma questão que tinha pensado é de inserir um interlúdio cômico parodiando o tempo delas de cantar em coros na universidade. Esse episódio independente pode estar presente agora quando se encontram. Ou depois.

A ordem de colocar/posicionar a cena e a ordem de fazer ainda estão em aberto.

⁷ Publicada em *Revista Dramaturgias*, n. 15, p.403-573, 2020.

Está mais fácil contar a história primeiro. Creio.

Antes de encerrar essa primeira grande sequência de reconhecimento, tive de suspender a composição, para me dedicar a compor uma obra pra Big Band que juntava funk e maracatu. – “Lockdown”⁸. Creio que o imenso trabalho nessa obra me fez bem, pois voltei para acabar a sequência com ideias mais claras sobre o uso de ritmos brasileiros.

Como na “Suíte clássica”, valho-me da inserção do material conhecido (ritmo/melodia) para depois o desfigurar.

10) 5/04/2021

Material até aqui e estrutura

A ideia inicial era usar as três personagens como dominância para as três grandes sequências da peça.

Inicialmente temos a médica dominando, com seu pathos triste.

Então entram as amigas e as lembranças fazem retornar um tempo em que eram mais jovens e felizes.

Depois com a professora temos um clima fantástico/revolucionário com a história das mulheres.

Até agora foram compostos:

- 1) parte da abertura geral, quando entra a médica em seu apartamento
- 2) A médica em seu apartamento lamentando-se
- 3) encontro da médica com as amigas
- 4) cenas de lembranças do coral: “Stabat Mater”, do Pergolesi e “Balaio”, do folclore, a partir de arranjo de Villa-Lobos.

Esse material está sendo composto em blocos, para depois haver sua integração.

Assim fica mais fácil compor, pois o centro é uma canção e não uma contracenação.

Creio que faltaria aqui uma bossa nova, ainda vou ver.

E faltam os vocalizes de ensaio, de *warm up* as vozes.

Depois vou fazer uma cena toda para a empresária, vendo tudo fechar, mas ela precisando agir.

Depois será preciso fazer os *links* e consolidar o libreto e o material final.

8 Partitura publicada em *Revista Dramaturgias*, n. 16, p.466-493, 2021.

11) 14/06/2021

Conclusão

A primeira versão da obra foi encerrada em maio de 2021.

Foi elaborado um roteiro inicial após a composições.

Ou seja, no lugar de escrever um libreto para depois compor as canções e os arranjos, havia uma ideia de situação e personagens e ações básicas que foi o ponto de partida para as composições musicais. Assim, há uma perspectiva mais musical/instrumental que fundamenta a composição.

Essa diferença de método pode ser explicada de várias formas.

1) meu afastamento das dramaturgias faladas e do teatro musical em prol de composição instrumental. Ou seja, uma ênfase minha nos últimos em música não vocal e em textos dramáticos.

2) um maior estudo de Wagner nestes anos, com maior estudo na expressividade da orquestra.

3) o fato de se elaborar uma obra cênico musical de dimensões mais reduzidas.

Durante o processo algumas descobertas foram sendo feitas: o uso da oposição entre abstração musical e concretude da cena. Assim, há um vínculo, um contexto dramático, no qual harmonias menos baseadas em progressões (harmonia funcional) são utilizadas nas cenas iniciais e na tristeza da personagem médica, enquanto que ritmos característicos a partir da cultura brasileira são aplicados ao encontro entre as personagens.

b) Libreto/Book

HAPPY HOUR

Três mulheres na pandemia

Drama musical em um ato

Marcus Mota

2021

Elenco

Médica

Empresária

Professora Universitária

Todas mulheres de meia idade (45-50 anos) que se conheceram quanto eram universitárias e participaram de um coral comunitário. Elas, depois de anos afasta-

das, se encontram em uma noite, para celebrar os velhos tempos, a amizade e a sobrevivência durante a pandemia. Durante as cenas, imagens são projetadas.

Cena 1

Enquanto a abertura instrumental é performada, mostra-se a sala da casa da **Médica**, onde vai se dar todo o espetáculo – uma estante com livros, uma confortável poltrona de descanso, com uma mesinha ao lado, e um biombo ao fundo, para troca de roupas. A abertura instrumental é um pot-pourri das canções da peça. Ao fim da abertura, a **Médica** entra, vai para o biombo, troca a sua roupa de trabalho por um pijama, e joga-se na poltrona. Ao ouvir a campainha do prédio, ela se desespera e começa a cantar. Enquanto canta, imagens de pandemias e pragas ao longo da História são projetadas.

(Monodia)

MÉDICA

Não! Agora não!

Não tenho mais paz! Nenhuma alegria! Vendo, vivendo o desamor, o desamor...
(toca o interfone do prédio)

Mas nem eu mal cheguei me chamam outra vez... Será do hospital?

Outra vez! Do hospital?!

Não quero mais saber da vida a morrer.

É tanta dor que os olhos já não sonham, tanta dor que um dia chega o fim.

Entram as amigas

(Diálogo)

EMPRESÁRIA E PROFESSORA (da coxia, como que atrás de uma porta)

Deixe a música soar, deixe a música entrar, mais música pra nós. Deixe a música soar.

MÉDICA

Quem vem me ver! Fiquem bem longe! Fiquem bem longe! Fiquem bem longe!

EMPRESÁRIA E PROFESSORA

Deixe a música entrar. Somos nós! Somos nós: suas amigas! (ainda da coxia, mas mais perto)

MÉDICA

Não! Nunca! Nunca! Não quero mais saber da vida a morrer. Que amigas?! Não há mais ninguém.

EMPRESÁRIA E PROFESSORA

Suas amigas! *(mais próximas)*

MÉDICA

Todos partiram! Adoeceram! O mundo enlouqueceu. Sou apenas uma mulher só esperando que a noite venha e feche os meus tristes olhos. Quero dormir e não mais sonhar.

(As amigas entram)

MÉDICA/EMPRESÁRIA E PROFESSORA

Não pode ser?! Há quanto tempo!!! Maravilha! Quanta alegria! Minhas amigas!! Há quanto tempo o amor. Cantamos juntas o amor. Dançamos juntas tudo o que somos e o que a vida nos deu, Amigas, pra sempre! Todas as músicas! Não! Não há mais ninguém. Noite, noite, noite, noite.

MÉDICA, EMPRESÁRIA E PROFESSORA

(Coro)

Há quanto tempo o amor,
cantamos juntas o amor
dançamos juntas tudo o que somos e o que a vida nos deu.
Amigas, pra sempre!
Todas as músicas.
Todas as danças

(Monodia)

MÉDICA

Eu sou aquela mulher que noite e dia a trabalhar na cura do mal que noite e dia não sai do hospital.

Pois o mundo acabou e ninguém percebeu e a doença venceu: só nos resta cantar.

(Dueto. Tempo de Baião)

EMPRESÁRIA E PROFESSORA

Levante amiga, que o dia é todo dia, nunca igual.

Levante, amiga, que logo vamos ver o melhor.

Cena 2

Após a alegria inicial do reencontro, elas começam a se lembrar de quando se conheceram. Projeções de imagens de coros de todas as épocas e do coro sinfônico da Universidade de Brasília. E fotos delas mais novas.

MÉDICA

(falando)

Lembro da primeira vez que ouvi vocês no coral.

Lindas vozes linda música, vocês no coral.

Era algo assim belo, triste, belo e triste

(Diálogo. A EMPRESÁRIA E A PROFESSORA performam trecho inicial de “Stabat Mater Dolorosa”, de Pergolesi (1710-1736), com comentários da MÉDICA)

Stabat mater dolorosa

juxta crucem lacrimosa,

Dum pen debat filius.

Vejam a mãe a sofrer

junto à cruz ela chora

por seu filho por seu filho! Morto.

EMPRESÁRIA *(Falando)*

Vamos animar esse velório!

(Coro. No auge do patetismo da cena, a empresária puxa um “baião”, a partir arranjo de Villa-Lobos para a canção “Balaio”).

MÉDICA, EMPRESÁRIA E PROFESSORA

Eu queria ser balaio

balaio eu queria ser

para andar dependurado

na cintura de vo...

Balaio, meu bem, balaio sinhá

balaio do coração.

Se a moça não tem balaio, sinhá,

a costura cai no chão.

(Risadas. Após o canto, elas começam a interagir com a audiência improvisando exercícios de aquecimento vocal. O ideal é se formar uma atmosfera de momentos iniciais de ensaio de coral.)

Cena 3

Diálogo falado sob o som de percussão esparsa – pratos, caixa, bumbo.

EMPRESÁRIA

Essa do balaio ninguém esperava.

MÉDICA

Era tudo muito divertido. Era...

PROFESSORA

É muito bom estar aqui de volta com vocês.

EMPRESÁRIA

(para a PROFESSORA)

Quando você me ligou, dizendo pra te pegar no aeroporto, eu não acreditei. Tava no meio de um reunião. Na mesa uma lista de pessoas pra demitir. Fiquei sem chão mais ainda.

MÉDICA

(para a EMPRESÁRIA)

Então você sabia de tudo antes?

PROFESSORA

Claro, era pra fazer uma surpresa. O melhor do mundo é uma surpresa feliz.

EMPRESÁRIA

Quando é feliz, é surpresa boa. Já cansei de surpreender meus colaboradores, de me surpreender com o vai e vem da economia, do abre-fecha das lojas, da descida e da subida dos índices de reajustes, isolamento, contaminados... É índice pra tudo, é planilha, é a número, é gráfico, é tabela, é o caos.

MÉDICA

Você com papéis, eu com máquinas que apitam sons de vida e morte.

EMPRESÁRIA

(para a MÉDICA) Mas eu também lido com a máquina, amiga. Essa imensa engrenagem que nos toma e devora. Meu compromisso é enfrentar a máquina, é fazer com que eu e meus colaboradores possamos sobreviver à máquina. Todos estamos ligados à ela. Seja em um hospital, seja em um escritório. Ninguém está livre do alcance da máquina a girar. Por isso há tantas coisas no mundo – pães, sapatos e músicas

Cena 4

A EMPRESÁRIA canta as suas labuta diária. Projeção de imagens e vídeos dos reflexos econômicos e sociais da pandemia em Brasília: lojas que fecharam, ruas vazias, pobreza nas ruas.

(Monodia)

EMPRESÁRIA

Toda manhã no corre sem fim
vida de cão vamos sem descansar.
Chega a tarde, a luta muito o que fazer!
Vida de cão raivoso, gritos, uivos, mais!

É noite tão curta e o sono acabou.
É noite doída, gemendo feito um cão.

(Coro)

É dia, é noite, é noite é dia,
trabalho, cansaço, a vida de um cão.

EMPRESÁRIA

É muita gente que anda comigo na mesma jornada.
É muita gente saindo de casa, voltando sem nada.

(Coro)

É dia, é noite, é noite é dia,
trabalho, cansaço, a vida de um cão.

EMPRESÁRIA

Contratos, fornecedores, impostos, lojas, salários, emprego.

Cena 5

(Diálogo falado sob o som de percussão esparsa – pratos, caixa, bumbo)

MÉDICA

Agora vem a grande pergunta(para a PROFESSORA): por que você voltou? Por quê? Você tinha tudo, saiu daqui, venceu, foi embora. Pra que voltar? Olha em volta, veja os teatros fechados, as lojas fechadas, tantos mortos... Foi legal a gente se encontrar, rir um pouco, lembrar do passado. Mas nada disso muda o que a cidade se tornou: um imenso vazio...

PROFESSORA

Amiga, não sei te responder, não sei das razões...

EMPRESÁRIA

Logo você, a mais estudada de todas nós?! (riem)

PROFESSORA

Eu estive nos melhores museus da Europa, vi as maravilhas que séculos de civilização construíram. Fiz palestras em grandes universidades, ministrei aulas em centros de pesquisa extraordinários. Estava no céu.

MÉDICA

Viu? É o que estou dizendo: por que...

PROFESSORA

Então nos jornais só chegavam notícias ruins daqui. E aquilo foi apertando meu coração. Dia após dia tudo ficando cada vez pior e absurdo.

EMPRESÁRIA

Pra gente aqui é nosso cotidiano: você abre a loja como um ato de fé, sem visão de um amanhã.

MÉDICA

Cada coisa maluca se fazendo, cada decisão mais descabida – vidas e vidas sem sentido, perdidas. Viramos ao mesmo tempo piada e praga.

PROFESSORA

Quando decidi largar tudo me perguntaram a mesma coisa que você: por que voltar pra lá? Foi aí que na minha cabeça misturei tudo, presente, passado, futuro e tudo ficou claro. Peguei o avião e estou aqui. Vim por vocês, voltei pra ficar, pra cantar juntos, pra juntos confrontar o que nos afronta.

Cena 6

(Essa cena se articula com as imagens do quadro “Maria a louca (Dull Gret)”, de Pieter Bruegel (1525?-1569)

(Monodia)

PROFESSORA

Num quadro de Bruegel, o Velho
há cenas de caos, de horror.
Ao centro então se destaca:

CORO

mulher guerreira! Greta! Doida!

PROFESSORA

Capaz de saquear o inferno
e voltar sem nenhum arranhão,
na mão ela porta uma espada,
abrindo caminho entre monstros.

CORO

Monstros! Monstros!

PROFESSORA

Avança raivosa sem medo,
na frente de um bando de iguais,
mais outras mulheres iradas,
o mundo em fogo e fumaça.

PROFESSORA

Pois uma mulher pode tudo.

PROFESSORA E EMPRESÁRIA

Mas duas podem muito mais.

PROFESSORA, EMPRESÁRIA, MÉDICA

Se três, armam um pandemônio! Demônio!
As quatro compram qualquer briga
e cinco juntas, um exército.
E contra seis nem o diabo tem vez!

(Rearranjo de trecho da marcha “The Downfall de Paris” (a partir do arranjo de G.Bruce e D. Emmet, de 1865.))

Somos as loucas, as fêmeas tão loucas!
Somos as mulheres, espada na mão.
Temos um ódio mortal contra a vida
daqueles que querem a vida matar!
Somos as loucas mulheres tão sábias.
Temos a espada, a razão contra nós,
e o mundo às avessas, o céu vermelho!
Grandes erros, da nação!
Danação !!!

(riem ao fim)

Cena final

(Já reunidas e integradas, as amigas se dirigem para a audiência)

MÉDICA *(Fala, ao som de ritmo percussivo de maracatu)*

Essa é uma cidade maravilhosa, que nos recebeu e nos deu uma origem, uma história. Todos que vieram pra cá, todos que nasceram aqui, todos nós estamos juntos.

EMPRESÁRIA

Aqui me criei, aqui me formei, cercada de minhas amigas, das canções, desse céu azul infinito.

PROFESSORA

Somos a nossa cura, a nossa vontade de habitar a terra, de limpar as feridas, e seguir em frente.

CORO *(Cantam uma ciranda)*

Todos estamos na roda,
na mesma ciranda sem fim.
Vamos seguindo essa dança,
que leva a gente pra festa do amor.

Juntos cantamos a vida,
que nos move pra sonhar.
Vamos sorrir, vamos dançar,
que em breve a noite se vai.

Deixem pra trás todo o horror.
Um novo dia já vem no horizonte.
Brilha no céu nossa canção,
mesmo que a noite seja escura.

Deixem pra trás todo o horror.
Um novo dia já vem no horizonte.
Deixem pra trás todo o horror:
Um novo dia já vai raiar.

c) Partituras

Seguem as partituras completas do drama musical *Happy Hour*.

Três mulheres

Abertura

Marcus Mota

(♩ = 120)

Vigoroso

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Flute
- Clarinet in B♭
- Bassoon
- Cymbals
- Snare Drum
- Bass Drum
- Piano (Grand staff)
- Médica
- Empresária
- Professora
- Violin I
- Violin II
- Viola
- Cello

The score is in 4/4 time, with a tempo of 120 beats per minute. It features a variety of dynamics including *mf*, *p*, *mp*, *f*, and *ff*. The piece includes several triplet markings and a trill in the Snare Drum part. The key signature has one flat (B♭). The score is divided into four measures, with the first three in 4/4 and the fourth in 2/4.

© Marcus Mota 2021

5

Fl.

B♭ Cl.

Bsn.

Cym.

S. Dr.

B. Dr.

Pno.

Med.

Emp.

Prof.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pp

p

mp

4/4

9

Fl. *pp* *p* *mp*

B \flat Cl. *p* *mp*

Bsn. *mf* *p* *mp*

Cym. Crash Cymbals Crash *p* Crash Cymbals Click

S. Dr. *mp*

B. Dr. *mf*

Pno. *mf* *f* *ff*

Med. *f* *ff*

Emp.

Prof.

Vln. I

Vln. II

Vla. *mf* *p*

Vc. *mf*

Fl.

B♭ Cl.

Bsn.

Cym.

S.Dr.

B. Dr.

Pno.

Med

Emp

Prof

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

p

p

p

tr

tr

p

p

This musical score page, numbered 25, is set in 4/4 time. It features the following instruments and parts:

- Fl. (Flute):** Rests throughout the page.
- B♭ Cl. (Bass Clarinet):** Plays a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4.
- Bsn. (Bassoon):** Plays a sequence of notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3.
- Cym. (Cymbal):** Rests throughout the page.
- S. Dr. (Snare Drum):** Rests throughout the page.
- B. Dr. (Bass Drum):** Rests throughout the page.
- Pno. (Piano):** The right hand plays a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4. The left hand plays a sequence of notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, with a fermata over the final two notes.
- Med. (Mellophone):** Rests throughout the page.
- Emp. (Euphonium):** Rests throughout the page.
- Prof. (Trumpet):** Rests throughout the page.
- Vln. I (Violin I):** Plays a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4.
- Vln. II (Violin II):** Plays a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4.
- Vla. (Viola):** Plays a sequence of notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3.
- Vc. (Violoncello):** Plays a sequence of notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, with triplets indicated over the first and last notes.

The musical score for page 29 is arranged in a standard orchestral format. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. (Flute):** Rests throughout the page.
- B \flat Cl. (B-flat Clarinet):** Enters in the third measure with a melodic line marked *mf*.
- Bsn. (Bassoon):** Enters in the second measure with a triplet of eighth notes, marked *mf*.
- Cym. (Cymbals):** Features two "Crash Cymbals Crash" markings, each with a *f* dynamic.
- S. Dr. (Snare Drum) and B. Dr. (Bass Drum):** Rests throughout the page.
- Pno. (Piano):** Features a complex texture of chords and arpeggios, marked *f*.
- Med. (Mellophone):** Enters in the second measure with a single note marked *f*.
- Emp. (Euphonium), Prof. (Trombone):** Rests throughout the page.
- Vln. I (Violin I):** Enters in the third measure with a melodic line marked *mf*.
- Vln. II (Violin II):** Enters in the fourth measure with a melodic line marked *mf*.
- Vla. (Viola) and Vc. (Violoncello):** Rests throughout the page.

The score is in 4/4 time and concludes with a double bar line and repeat dots in the final measure of each staff.

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. The instruments and their parts are as follows:

- Fl.:** Flute, rests throughout.
- B \flat Cl.:** B-flat Clarinet, rests throughout.
- Bsn.:** Bassoon, rests throughout.
- Cym.:** Cymbal, rests throughout.
- S. Dr.:** Snare Drum, playing a rhythmic pattern of eighth notes with accents.
- B. Dr.:** Bass Drum, playing a rhythmic pattern of eighth notes with accents.
- Pno.:** Piano, playing a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, starting in the third measure.
- Med.:** Mellophone, rests throughout.
- Emp.:** Euphonium, rests throughout.
- Prof.:** Trombone, rests throughout.
- Vln. I:** Violin I, rests throughout.
- Vln. II:** Violin II, rests throughout.
- Vla.:** Viola, rests throughout.
- Vc.:** Violoncello, playing a melodic line in the third measure, marked with a forte (*f*) dynamic.

This musical score page, numbered 37, features a variety of instruments. The woodwind section includes Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (B♭ Cl.), and Bassoon (Bsn.), with the Bsn. part starting at a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The percussion section consists of Cymbals (Cym.), Snare Drum (S.Dr.), and Bass Drum (B. Dr.), all playing at a piano (*p*) dynamic. The piano (Pno.) part is written in a grand staff with both treble and bass clefs. The string section includes Viola (Vla.) and Violoncello (Vc.) in the lower staves, and Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) in the upper staves, with the violin parts marked *pp* (pianissimo). The brass section, including Trumpet (Prof.), Trombone (Emp.), and Trombone (Med.), is present but has no notation on this page. The score spans four measures, showing melodic lines for the woodwinds and strings, and rhythmic patterns for the percussion.

Fl.

B \flat Cl.

Bsn.

Cym.

S.Dr.

B. Dr.

Pno.

Med

Emp

Prof

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pp

pp

pp

p

mf

mf

mf

p

Ah

Ah

Ah

Ah

p

Detailed description: This page of a musical score, numbered 41, contains staves for various instruments and vocal parts. The woodwind section (Flute, B-flat Clarinet, Bassoon) has rests. The percussion section (Cymbal, Snare Drum, Bass Drum) has rhythmic patterns. The piano part is in the bass clef with a dynamic of *p*. The vocal parts (Medium Voice, Alto, Soprano, Tenor) have melodic lines with lyrics 'Ah' and dynamics *mf*. The string section (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello) has melodic and harmonic parts, with the cello part starting at a dynamic of *p*.

This musical score page, numbered 45, features a variety of instruments and vocal parts. At the top, the woodwind section includes Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), and Bassoon (Bsn.), all of which are currently silent, indicated by rests. The percussion section consists of Cymbals (Cym.), Snare Drum (S. Dr.), and Bass Drum (B. Dr.), all playing a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *pp*. The piano (Pno.) part is written in the bass clef, featuring a complex accompaniment of eighth and sixteenth notes with a dynamic marking of *p*. The vocal section includes three parts: Mezzo-soprano (Med.), Alto (Emp.), and Professor (Prof.), each with a vocal line and the vocalization "Ah". The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.), all playing a rhythmic accompaniment of eighth notes with a dynamic marking of *pp*.

Musical score for page 49, featuring various instruments and vocalists. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), Cymbal (Cym.), Snare Drum (S.Dr.), Bass Drum (B. Dr.), Piano (Pno.), Mezzo-soprano (Med), Alto (Emp), Professor (Prof), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

Key musical elements and dynamics include:

- Fl., B♭ Cl., Pno., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc.:** Long, sustained notes with a *mf* (mezzo-forte) dynamic.
- Bsn.:** A melodic line starting with a *mf* dynamic.
- S.Dr.:** A melodic line starting with a *pp* (pianissimo) dynamic.
- Med, Emp, Prof:** Vocal lines with lyrics "Ah" and melodic contours.
- Cym., B. Dr.:** Percussion parts with rests and occasional notes.

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. The top staves are for woodwinds: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), and Bassoon (Bsn.). Below these are the percussion parts: Cymbals (Cym.), Snare Drum (S. Dr.), and Bass Drum (B. Dr.). The piano part (Pno.) is shown in grand staff notation. The lower section includes the Mediant (Med), Euphonium (Emp), Trombone (Prof.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

Measure 53: Flute and Bassoon play a triplet of eighth notes (G4, A4, Bb4) with a dynamic marking of *mf*. The Snare Drum plays a quarter note G4 with an accent (>). The Bass Drum plays a quarter note G2. The Piano part has a bass line with a dynamic marking of *mf*. The Cymbals are silent.

Measure 54: Flute and Bassoon continue with a triplet of eighth notes (Bb4, C5, Bb4) with a dynamic marking of *mf*. The Snare Drum plays a quarter note A4 with an accent (>). The Bass Drum is silent. The Piano part continues with a bass line. The Cymbals are silent.

Measure 55: Flute and Bassoon play a triplet of eighth notes (C5, Bb4, A4) with a dynamic marking of *mf*. The Snare Drum plays a quarter note Bb4 with an accent (>). The Bass Drum is silent. The Piano part continues with a bass line. The Cymbals are silent.

Measure 56: Flute and Bassoon play a triplet of eighth notes (Bb4, A4, G4) with a dynamic marking of *mf*. The Snare Drum plays a quarter note C5 with an accent (>). The Bass Drum is silent. The Piano part continues with a bass line. The Cymbals are silent.

61

Fl. *mf* *mf*

B \flat Cl. *mf* *mf*

Bsn. *mf* *mf*

Cym. Crash Cymbal

S. Dr. > >

B. Dr. > >

Pno. *f* *f*

Med

Emp

Prof

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Detailed description: This is a page of a musical score, numbered 61 at the top left. It contains 13 staves for various instruments. The top three staves are for woodwinds: Flute (Fl.), B-flat Clarinet (B \flat Cl.), and Bassoon (Bsn.), all playing a melodic line with a dynamic marking of *mf*. The fourth staff is for Cymbals (Cym.), with a 'Crash Cymbal' effect indicated in the third measure. The fifth and sixth staves are for Snare Drum (S. Dr.) and Bass Drum (B. Dr.), both playing a rhythmic pattern with accents (>). The seventh staff is for Piano (Pno.), with a dynamic marking of *f* and a piano reduction of the woodwind line. The remaining staves (Med, Emp, Prof, Vln. I, Vln. II, Vla., Vc.) are mostly empty, indicating that these instruments are not playing in this section. The score is in 4/4 time and ends with a double bar line and repeat dots.

Fl.

B \flat Cl.

Bsn.

Suspended Cymbal Roll

Cym.

S.Dr.

B. Dr.

Pno.

8^{va}

mf

p

mf

3

Med

Emp

Prof

Vln. I

mf

p

mf

3

Vln. II

mf

p

mf

3

Vla.

pp

Vc.

pp

Fl. *p*

B \flat Cl. *p*

Bsn. *p*

Cym.

S.Dr.

B. Dr.

Pno. *pp* *p* *8va*

Med

Emp

Prof

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla.

Vc.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 73 to 76. The instruments are arranged in a standard orchestral layout. The Flute (Fl.) and Clarinet in B-flat (B \flat Cl.) parts feature melodic lines with dynamic markings of *p*. The Bassoon (Bsn.) has a lower melodic line, also marked *p*. The Percussion (Cym., S.Dr., B. Dr.) parts consist of rhythmic patterns. The Piano (Pno.) part is divided into two staves, with the right hand playing a melodic line marked *pp* and the left hand playing chords marked *p*. An *8va* marking is present above the right-hand staff. The string section (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc.) provides harmonic support with sustained notes and chords, with violin parts marked *p*.

77

Fl.

B♭ Cl.

Bsn.

Cym.

S.Dr.

B. Dr.

Pno.

Med

Emp

Prof

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

mf

Fl.

B \flat Cl.

Bsn.

Cym.

S.Dr.

B. Dr.

Pno.

Med

Emp

Prof

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

f

mf

Detailed description: This is a page of a musical score for page 85. It features 14 staves for various instruments. The top three staves are for Flute (Fl.), B-flat Clarinet (B \flat Cl.), and Bassoon (Bsn.), all of which are currently silent, indicated by a horizontal line with a bar. The next three staves are for Cymbals (Cym.), Snare Drum (S.Dr.), and Bass Drum (B. Dr.), also silent. The Piano (Pno.) part consists of two staves with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, with accents and slurs. The Viola (Vla.) staff is silent. The Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) staves have melodic lines starting in the second measure, with dynamics markings of *mf*. The Violoncello (Vc.) staff has a melodic line starting in the second measure with a dynamic marking of *f*. The bottom three staves (Emp, Prof, and another empty staff) are silent.

Fl.

B \flat Cl.

Bsn.

Cym.

S. Dr.

B. Dr.

Pno.

Med.

Emp.

Prof.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

p

mf

mp

Detailed description: This is a page of a musical score for page 89. It features a full orchestral ensemble. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (B \flat Cl.), Bassoon (Bsn.), Cymbals (Cym.), Snare Drum (S. Dr.), Bass Drum (B. Dr.), Piano (Pno.), Mellophone (Med.), Euphonium (Emp.), Trombone (Prof.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The score is written in a common time signature. The Flute and Clarinet parts are mostly rests, with the Clarinet playing a short melodic phrase starting in the third measure, marked with a forte (*f*) dynamic. The Piano part has a complex texture with chords and moving lines in both hands, marked with piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*) dynamics. The Violin I and II parts play rhythmic patterns with accents. The Viola and Cello parts have more melodic lines, with the Viola marked mezzo-piano (*mp*). The Percussion parts (Cym., S. Dr., B. Dr.) are mostly rests.

93

Fl.

B \flat Cl.

Bsn.

Cym.

S.Dr.

B. Dr.

Pno.

Med.

Emp.

Prof.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

p

9

3

8

Detailed description: This is a page of a musical score, page 93. It features a variety of instruments. The Flute (Fl.) part is in the top staff, playing a melodic line with eighth and sixteenth notes. The B-flat Clarinet (B \flat Cl.) part is in the second staff, playing a similar melodic line with some grace notes and a triplet. The Bassoon (Bsn.) part is in the third staff and is mostly silent. The Cymbals (Cym.) part is in the fourth staff and is also silent. The Snare Drum (S.Dr.) part is in the fifth staff, playing a rhythmic pattern of eighth notes with accents, starting in the third measure. The Bass Drum (B. Dr.) part is in the sixth staff, playing a simple rhythmic pattern. The Piano (Pno.) part is in the seventh staff, with both treble and bass clefs. The right hand plays chords and single notes, while the left hand plays a bass line with eighth notes and chords. Dynamics include *mf* and *p*. The string parts (Med., Emp., Prof., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc.) are all silent on this page.

Fl.

B \flat Cl.

Bsn.

f

Cym.

S.Dr.

p

B. Dr.

mf

Pno.

Med

Emp

Prof

Vln. I

p

Vln. II

p

Vla.

Vc.

f

Detailed description of the musical score for page 97. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for Flute (Fl.), B-flat Clarinet (B \flat Cl.), Bassoon (Bsn.), Cymbal (Cym.), Snare Drum (S.Dr.), Bass Drum (B. Dr.), Piano (Pno.), Mellophone (Med), Euphonium (Emp), Trombone (Prof), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The Flute part has a whole rest. The B-flat Clarinet and Bassoon parts have a melodic line starting with a half note, followed by a slur over a quarter note and a half note. The Bassoon part starts with a dynamic marking of *f*. The Cymbal part has a whole rest. The Snare Drum part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents, starting with a dynamic marking of *p*. The Bass Drum part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents, starting with a dynamic marking of *mf*. The Piano part has a few notes in the first measure, including a chord with a flat, and then rests. The Mellophone, Euphonium, and Trombone parts have whole rests. The Violin I part has a melodic line starting with a dynamic marking of *p*. The Violin II part has a melodic line starting with a dynamic marking of *p*. The Viola part has a whole rest. The Violoncello part has a melodic line starting with a dynamic marking of *f*.

101

Fl.

B♭ Cl.

Bsn.

Crash Cymbals Click

Cym.

S.Dr.

B. Dr.

Pno.

Med

Emp

Prof

Vln. I

Vln. II

Vla. pizz.

Vc.

The musical score for page 105 includes the following parts and markings:

- Fl.**: Flute, rests throughout.
- B♭ Cl.**: Clarinet in B-flat, rests throughout.
- Bsn.**: Bassoon, rests throughout.
- Cym.**: Cymbal, rests throughout.
- S.Dr.**: Snare Drum, rests throughout.
- B. Dr.**: Bass Drum, rests throughout.
- Pno.**: Piano, starts with a *f* dynamic, then *mf*. Features a triplet in the right hand and a triplet in the left hand. Includes a trill (*tr*) in the right hand.
- Med.**: Mezzo-soprano, vocal line with lyrics "Ah" and a triplet. Dynamic *mf*.
- Emp.**: Alto, vocal line with lyrics "Ah" and a triplet. Dynamic *mf*.
- Prof.**: Soprano, vocal line with lyrics "Ah" and a triplet. Dynamic *mf*.
- Vln. I**: Violin I, rests throughout.
- Vln. II**: Violin II, rests throughout.
- Vla.**: Viola, starts with *arco* and *mf*, then *p*. Features a triplet.
- Vc.**: Violoncello, starts with *mf*, then *p*. Features a triplet.

113 *rallentando*

Fl.

B♭ Cl.

Bsn.

Cym.

S. Dr.

B. Dr.

Pno.

Med.

Emp.

Prof.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pp

pp

ppp

ppp

ppp

The musical score for page 117 is arranged in a standard orchestral layout. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), B \flat Cl. (B-flat Clarinet), Bsn. (Bassoon), Cym. (Cymbal), S.Dr. (Snare Drum), B. Dr. (Bass Drum), Pno. (Piano), Med. (Mellophone), Emp. (Euphonium), Prof. (Trumpet), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), and Vc. (Violoncello). The score is divided into four measures. The Flute, Clarinet, Bassoon, Mellophone, Euphonium, and Trumpet parts are mostly silent, indicated by rests. The Bassoon part has a melodic line starting in the third measure, marked *pp* (pianissimo). The Piano part has a melodic line in the first two measures, followed by a rest in the third and fourth measures. The Violoncello part has a melodic line starting in the third measure, also marked *pp*. The Violin I and II parts, and the Viola part, have long, gradual hairpins (crescendos) that span across the first two measures and taper off towards the end of the page. The tempo marking *a tempo* is located at the top right of the page.

5

Fl.

B \flat Cl.

Bsn.

S.Dr.

B. Dr.

Pno.

MED

EMP

PROF

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

pp

pp

pp

f

Não te-nho mais paz! Ne-nhu-ma'a-le gri-a! Ven-do, vi-ven-do'o des-a-

9

Fl.

B \flat Cl.

Bsn.

S. Dr.

B. Dr.

Pno.

MED

EMP

PROF

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

p

f

ff

ff

mor, o des-a mor. —

p

f

f

13

Fl.

B♭ Cl.

Bsn.

S.Dr.

B. Dr.

Pno.

MED

EMP

PROF

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mp

mp

p

f

Mas nem eu mal cheguei me chamam outra vez. Se -

17

Fl.

B \flat Cl.

Bsn.

S.Dr.

B. Dr.

Pno.

MED

EMP

PROF

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

f

f

pizz.

rá do'hos - pi tal? Ou - tra vez! D'hos-pi - tal?!

Musical score for page 21, featuring the following instruments and parts:

- Fl. (Flute):** Rests throughout the page.
- B♭ Cl. (Bass Clarinet):** Melodic line starting with *mf*, ending with a long note.
- Bsn. (Bassoon):** Rests throughout the page.
- S. Dr. (Snare Drum):** Rests throughout the page.
- B. Dr. (Bass Drum):** Rhythmic accompaniment with *ff* dynamics.
- Pno. (Piano):** Complex accompaniment with triplets and *ff* dynamics.
- MED (Mellophone):** Rests throughout the page.
- EMP (Euphonium):** Rests throughout the page.
- PROF (Trumpet):** Rests throughout the page.
- Vln. I (Violin I):** Melodic line with *ff* and *f* dynamics, ending with triplets and *mp*.
- Vln. II (Violin II):** Melodic line with *ff* and *f* dynamics, ending with triplets and *mp*.
- Vla. (Viola):** Melodic line with *ff* and *f* dynamics, ending with triplets and *mp*.
- Vc. (Violoncello):** Bass line with *mf* dynamics.

Fl.

B \flat Cl.

Bsn.

S.Dr.

B. Dr.

Pno.

MED

EMP

PROF

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

p

p

p

p

p

Não que - rô mais sa - ber da vi - da a mor - rer.

Fl. *p*

B \flat Cl. *p*

Bsn. *p*

S.Dr. *mf*

B. Dr.

Pno. *ff*³ *p*

MED
 É tan ta dor que'os o - lhos já não so - nham, tan-ta dor que'umdi — a che ga'o fim.

EMP

PROF

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *p*

Musical score for measures 33-36. The score is in 4/4 time. The instruments listed are Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), Snare Drum (S. Dr.), Bass Drum (B. Dr.), Piano (Pno.), Mellophone (MED), Euphonium (EMP), Trombone (PROF), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.).

The piano part (Pno.) features a triplet of eighth notes in the right hand, marked *ff* and *3*. The triplet consists of notes G4, A4, and B4. This pattern repeats in measures 34 and 35. In measure 36, the piano part concludes with a flourish of sixteenth notes, also marked *ff*.

37

Fl.

B♭ Cl.

Bsn.

S. Dr.

B. Dr.

Pno.

MED

EMP

PROF

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Happy Hour

Cena 2 – Encontro

Marcus Mota

♩ = 100
dolce

Flute
p

Clarinet in B \flat
p

Bassoon
p

Cymbals
Crash Cymbal Crash
f

Snare Drum

Bass Drum

Piano
p

MÉDICA

EMPRESÁRIA
mf
Dei - xe'a mú - si - ca so - ar,

PROFESSORA
mf
Dei - xe'a mú - si - ca so - ar,

Violin I
p

Violin II
p

Viola
p

Cello
p

© Marcus Mota 2021

5 *rit.* *pp*

Fl.

B♭ Cl.

Bsn.

5 Crash Cymbal Crash *f* Crash Cymbal Click

Cym.

5 S.Dr.

B. Dr.

5 Pno.

MED *p* *p* *p*

EMP.

PROF.

5 Vln. I *pp* *pp*

Vln. II *p*

Vla.

Vc. *p* *p* *p*

Dei - xe'a mú - si ca en - trar mais mú si ca pra nós.

dei - xe'a mú - si - ca en - trar mais mú - si - ca pra nós.

13

Fl.

B♭ Cl.

Bsn.

p

Cym.

S. Dr.

B. Dr.

Pno.

MED

p

Não que - ro mais sa - ber da vi - da a mor - rer

EMP.

Dei - xa'a mú - si ca en - trar

PROF.

Vln. I

pp

Vln. II

pp

Vla.

arco

pp

Vc.

p

17

Fl. *p*

B♭ Cl. *p*

Bsn. *mf*

Cym.

S. Dr.

B. Dr.

Pno.

MED

EMP.

PROF.

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *f*

21

Fl.

p 3

B. Cl.

Bsn.

p

Cym.

S. Dr.

B. Dr.

Pno.

p

MED

p

EMP.

So - mos nós! So - mos nós: su - as a - mi - gas!

PROF.

su - as a - mi - gas!

Vln. I

f 3

p

Vln. II

p

Vla.

p

Vc.

p

25

Fl.

B♭ Cl. *tr*
mf

Bsn.

Cym. *mf* Crash Cymbal Crash
f

S. Dr. *f*

B. Dr.

Pno. *f*
mf

MED

EMP.

PROF.

Vln. I

Vln. II *p*
mf

Vla. *p*

Vc. *f*

33

Fl.

B♭ Cl.

Bsn.

mf Crash Cymbal

Cym.

S.Dr.

p

B. Dr.

Pno.

33

MED

To - dos par - ti - ram! A - do - e - ce - ram! O mun - do'en - lou - que -

EMP.

PROF.

Vln. I

Vln. II

Vla.

mp

Vc.

tr

pp

8

37

Fl.

B♭ Cl.

Bsn.

Crash Cymbal Crash

Cym.

S. Dr.

B. Dr.

Pno.

MED

EMP.

PROF.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pp

pp

ff

p

p

ceu Sou a - pe nas u - ma mu - lher só es - pe Nun - ca! Nun - ca!

41

Fl.

B♭ Cl.

Bsn.

Cym.

S. Dr.

B. Dr.

Pno.

MED

EMP.

PROF.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pp

p

ran - do que'a noi - te Ve - nha e fe - che'os meus tris - tes

noi - te noi - te

noi - te noi - te

45

Fl.

p

B♭ Cl.

p

Bsn.

45

Crash Cymbal Crash

Cym.

f

45

S. Dr.

p

B. Dr.

45

Pno.

p

8

45

MED

o lhos. Que - ro dor - mir e não mais so -

EMP.

o - lhos.

PROF.

45

Vln. I

pp

Vln. II

pp

Vla.

Vc.

p

49

Fl.

B♭ Cl.

Bsn.

Crash Cymbal

Cym.

S. Dr.

B. Dr.

Pno.

MED

nhar.

EMP.

PROF.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

pp

pp

*ff*³

p

f

f

p

p

p

p

So - mos nós: su - as a - mi - gas!

fo - mos nós: su - as a - mi - gas!

Musical score for measures 53-56. The score includes parts for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), Cymbal (Cym.), Snare Drum (S. Dr.), Bass Drum (B. Dr.), Piano (Pno.), Mellophone (MED), Euphonium (EMP.), Trombone (PROF.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

Key musical elements and dynamics:

- Flute (Fl.):** Melodic line starting on a whole note G^b (measure 53), moving to a half note F (54), quarter notes E^b and D^b (55), and a whole note G^b (56).
- Bass Clarinet (B♭ Cl.):** Enters in measure 54 with a half note G^b (mf), followed by quarter notes F and E^b (55), and a half note D^b (56).
- Bassoon (Bsn.):** Enters in measure 54 with a half note G^b (f), followed by quarter notes F and E^b (55), and a half note D^b (56). Features triplet patterns in measures 55 and 56.
- Percussion:** Cymbal has a "Suspend Cymbal Roll" in measure 53. Snare and Bass Drums are present but have no notation.
- Piano (Pno.):** Left hand has a whole note chord G^b (p) in measure 53. Right hand has a half note chord G^b (p) in measure 53, followed by a half note chord F (mf) in measure 54, and a rhythmic pattern of quarter notes in measures 55 and 56.
- Strings:** Violin II, Viola, and Violoncello play a rhythmic pattern of quarter notes starting on G^b (pizz.) in measure 53. Violin I has a whole note G^b (p) in measure 53.

57

Fl.

B♭ Cl.

Bsn.

Cym.

S. Dr.

B. Dr.

Pno.

MED

EMP.

PROF.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pp

pp

mp

Crash Cymbal

Crash Cymbal

p

pp

f

f

pp

pizz.

Lem - bra das mú - si - cas, das mú - si - cas. ve - nha'e

Lem - bra das mú - si - cas, das mú - si - cas. ve - nha'e

65

Fl.

B♭ Cl.

Bsn.

Cym. *mf* Crash Cymbal Click Crash Cymbal Click

S. Dr.

B. Dr.

Pno.

MED

EMP.

PROF.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

Não po-de ser!!! Há quan - to tem - - - po!!!

rit.

69

Fl.

B♭ Cl.

Bsn.

Cym.

S. Dr.

B. Dr.

Pno.

MED

EMP

PROF.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ma - ra - vi - lha! Quan - tá - a - le - gri - a Mi - nhas a - mi - gas!!

mp So - mos nós: *mf* So - mos nós: So - mos nós: So - mos nós

mp So - mos nós: So - mos nós: So - mos nós: So - mos nós

Tempo de Rumba

85

Fl.

B♭ Cl.

Bsn.

Cym.

S. Dr.

B. Dr.

Pno.

MED

EMP.

PROF.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

ppp

tr

p

Suspend Cymbal Roll

p

p

p

mf

mf

pp

pizz.

pp

p

mf

Dan - ça-mos jun - tas tu - do'o que so - mos e'o que'a vi da nos deu

Dan - ça-mos jun - tas tu - do'o que so - mos e'o que'a vi da nos deu

Dan - ça-mos jun - tas tu - do'o que so - mos e'o que'a vi da nos deu

93

Fl. *mf*

B \flat Cl. *mf*

Bsn. *mf*

Cym. Suspend Cymbal Roll *mf*

S. Dr. *f*

B. Dr. *p*

Pno. *p* *mf*

MED

EMP.

PROF.

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Detailed description of the musical score: The score is for measures 93 to 96 in 2/4 time. The woodwind section (Flute, B-flat Clarinet, Bassoon) plays a melodic line starting in measure 94 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The percussion section includes a suspended cymbal roll starting in measure 95, snare drum (*f*), and bass drum (*p*). The piano part features a complex accompaniment with dynamics ranging from piano (*p*) to mezzo-forte (*mf*). The string section (Violins I and II, Viola, and Cello) provides harmonic support, with Violins I and II playing a rhythmic pattern at pianissimo (*pp*) and the Viola and Cello playing a melodic line at mezzo-forte (*mf*). The score concludes with a triplet in the Cello part in measure 96.

97

Fl. *p*

B \flat Cl. *p*

Bsn. *p*

Crash Cymbal Crash *p*

Cym. *f*

S. Dr. *pp*

B. Dr.

Pno. *ff* *mf* *p*

MED
To - das as mú - si - cas!

EMP.
f To - das as mú - si - cas!

PROF.
f To - das as mú - si - cas

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *p*

Vc. *ff* *mf* *p* *mf*

101

Fl.

B \flat Cl.

Bsn.

ff *mf* *p* *mf*

Cym.

S. Dr.

B. Dr.

Pno.

MED

EMP.

PROF.

f *f* *f*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

ff *mf* *p* *mf*

To - das as dan - ças

To - das as dan - ças

To - das as dan - ças

3 3

3/4

(♩ = 100)

109

Fl.

B♭ Cl.

Bsn.

mf Crash Cymbal Click

Cym.

p

S. Dr.

B. Dr.

p

pp

Pno.

p

f

MED

Eu sou a - que - la mu - lher que noi - te'e

EMP.

PROF.

Vln. I

p

pizz.

p

3

Vln. II

p

p

3

Vla.

p

mf

Vc.

p

mf

113

Fl. *pp* 3 3 3 3 3 3

B \flat Cl.

Bsn. *p* *mf*

Cym.

S. Dr.

B. Dr.

Pno.

MED
di - a'a tra - ba - lhar na cu - ra do mal que noi - te'e

EMP.

PROF.

Vln. I 3 3 3 3 3 3

Vln. II

Vla. *p*

Vc.

117

Fl.

B \flat Cl.

Bsn.

Cym.

S. Dr.

B. Dr.

Pno.

MED

EMP.

PROF.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

di - a - não sai do hõs - pi - tal Pois o

pp

121

Fl. *pp*

B♭ Cl. *p*

Bsn. *pp*

Cym.

S. Dr.

B. Dr. *p*

Pno. *pp*

MED

mun do'a - ca - bou e nin - guém per - ce beu e'a do -

EMP.

PROF.

Vln. I arco *p*

Vln. II arco *p*

Vla. arco *p*

Vc. *p*

125

Fl. *p*

B \flat Cl.

Bsn.

Cym. *f* *ff*
Crash Cymbal Crash Suspend Cymbal Roll

S. Dr. *f*

B. Dr.

Pno. *mf* *pp*

MED *f*
en - ça ven - ceu só nos res - ta cân -

EMP.

PROF.

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

129 $\text{♩} = 120$
Tempo de Baião

Fl. *p*

B \flat Cl.

Bsn.

Cym.

S. Dr.

B. Dr.

Pno.

MED
tar.

EMP.
Le - van - te a - mi - ga, que'o

PROF.
f
Le - van - te a - mi - ga, que'o

Vln. I
pp

Vln. II
mf

Vla.
mf

Vc.
mf

133

Fl.

B♭ Cl.

Bsn.

Cym.

S. Dr.

B. Dr.

Pno.

MED

EMP.

PROF.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

mf

mf

mf

di - a'é to - do di - a nun - ca'i - gual Le -

di - a'é to - do di - a nun - ca'i - gual Le -

137

Fl.

B \flat Cl.

Bsn.

137 Crash Cymbal Click

Cym.

mf

137

S.Dr.

B. Dr.

137

Pno.

137

MED

EMP.

van - te a - mi - ga, que lo - go va - mos ver o me -

PROF.

van - te a - mi - ga, que lo - go va - mos ver o me -

137

Vln. I

Vln. II

mf

Vla.

mf

Vc.

mf

141

Fl.

B♭ Cl.

Bsn.

f Crash Cymbal Crash *p*

Cym.

f

S.Dr.

f

B. Dr.

f

Pno.

p *pp* *pp*

MED

Ah

EMP.

Ihor Ah

PROF.

Ihor Ah

Vln. I

f

Vln. II

f *mf*

Vla.

f *mf*

Vc.

f *mf*

Musical score for a symphony orchestra and vocal soloists, starting at measure 145. The score includes parts for Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), Cymbals (Cym.), Snare Drum (S. Dr.), Bass Drum (B. Dr.), Piano (Pno.), Mediasolista (MED), Empressa (EMP), Professor (PROF), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

The score features various musical notations including dynamics (*p*, *mf*), articulation (*tr*), and performance instructions. The vocal soloists (MED, EMP, PROF) have lyrics: "AH", "Ah", and "Ah".

Três mulheres

A partir de Stabat mater dolosa, de Pergolesi

Marcus Mota

Grave

Musical score for the 'Grave' section. The score is in 4/4 time and G major. It includes parts for Flute, Clarinet in B \flat , Bassoon, Cymbals, Snare Drum, Bass Drum, and Piano. The Bassoon part begins with a melodic line starting on G4, moving to A4, B4, C5, and ending on G4. The piano part is marked *p*.

Falando

Musical score for the 'Falando' section. The score is in 4/4 time and G major. It includes parts for Médica, Empresária, Professora, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The Médica part has lyrics: "Lem-bro da pri-mei ra vez que'ou-vi vocês no co - ral". The Violin I part is marked *p*. The Cello part is marked *p*.

© Marcus Mota 2021

5

Fl.

B♭ Cl.

Bsn.

Cym.

S. Dr.

B. Dr.

Pno.

Med

Emp

Profa

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

mf

p

f

f

f

f

p

p

p

f

p

f

p

Lin - das vo - zes lin da mú si ca vocês no co - ral

Fl. *mp*

B♭ Cl. *mp*

Bsn. *p*

Cym.

S.Dr.

B. Dr.

Pno.

Med

Emp

Profa

Vln. I

Vln. II

Vla. *p*

Vc.

Ve - jam a mãe a so-frer — Jun-to'à cruz e-la cho-ra

- bat ma - - - ter do - lo - - - ro - - -

ma - ter do - - lo ro

Fl.

B \flat Cl.

Bsn.

Cym. *Suspended Crash Roll*
mf

S.Dr.

B. Dr. *mf*

Pno.

Med

Emp

Profa

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pp

pp

p

Por seu fi - lho por seu fi - lho!

sa jux - ta cru - cem la - cri mo sa,

sa jux - ta cru - cem

Fl.

B♭ Cl.

Bsn.

Cym.

S. Dr.

B. Dr.

Pno.

Med

Emp

Profa

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

dum pen - de bat li us.

dum pen - de bat fi - li - us.

sotto voce

sotto voce

sotto voce

sotto voce

Fl.

B♭ Cl.

Bsn.

Cym.

S. Dr.

B. Dr.

Pno.

Med

Emp

Profa

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pp

Três mulheres

A partir da canção folclórica "Balaio",
arranjada por Villa-Lobos

Marcus Mota

♩=110

The musical score is arranged for a full orchestra and vocal soloist. It features 13 staves: Flute, Clarinet in B♭, Bassoon, Cymbals, Snare Drum, Bass Drum, Piano (grand staff), Médica, Empresária, Professora, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked as quarter note = 110. The score is divided into four measures. The vocal line for 'Empresária' begins in the second measure with the lyrics 'Va - mos a - mar es - se ve - ló rio'. The percussion parts include Crash Cymbal and Snare Drum, with dynamic markings like *f* (forte) and *f* (forte) indicating intensity. The string parts (Violin I, Violin II, Viola, Cello) and Piano are currently silent, indicated by rests.

© Marcus Mota 2021

Fl.

B♭ Cl.

Bsn.

Cym.

S. Dr.

B. Dr.

Pno.

Med

Emp

Profa

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

mf

mf

mf

Eu que-

Eu que-

Eu que-

Eu que-

Fl.

B♭ Cl. *p*

Bsn.

Cym. *mf* Suspended Cymbal Roll

S. Dr.

B. Dr.

Pno. *p* *pp* *p*
mf

Med
ri - a ser ba - lai o ba - lai o'eu que - ri - a ser pa-ra'an-

Emp
ri - a ser ba - lai o ba - lai o'eu que - ri - a ser pa-ra'an-

Profa
ri - a ser ba - lai o ba - lai o'eu que - ri - a ser pa-ra'an-

Vln. I *p*

Vln. II

Vla.

Vc. *mf*

Fl. *p*

B♭ Cl.

Bsn. *mf*

Cym.

S. Dr.

B. Dr.

Pno. *p* *mf*

Med *p* *mf*

Emp

Profa

Vln. I *p*

Vln. II

Vla. *p*

Vc. *p* *mf*

dar de - pen - du ra - do na cin - tu ra de vo -

dar de - pen - du ra - do na cin - tu ra de vo -

dar de - pen - du ra - do na cin - tu ra de vo -

Fl.

B \flat Cl.

Bsn.

Cym.

S. Dr.

B. Dr.

Pno.

Med.

Emp.

Profa.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

pp

pp

pp

pp

lai - o, meu bem, ba - lai - o, si - nhá, ba - lai - o do co - ra - ção. Se'a

lai - o, meu bem, ba - lai - o, si - nhá, ba - lai - o do co - ra - ção. Se'a

lai - o, meu bem, ba - lai - o, si - nhá, ba - lai - o do co - ra - ção. Se'a

Fl. *p*

B♭ Cl.

Bsn.

Cym. Crash Cymbals Click Suspended Cymbal Roll

S. Dr.

B. Dr.

Pno. *mf*

Med
mo - ça não tem ba - lai - o, si - nhá, a cos - tu - ra cai ao chão

Emp
mo - ça não tem ba - lai - o, si - nhá, a cos - tu - ra cai ao chão. Ba -

Profa
mo - ça não tem ba - lai - o, si - nhá, a cos - tu - ra cai ao chão.

Vln. I *p* *p*

Vln. II

Vla.

Vc. *mf*

Fl. *p*

B \flat Cl. *p*

Bsn. *p*

Cym.

S. Dr. *mf*

B. Dr. *p*

Pno. *p*

Med.

Emp. Ba - lai - o. Ba - lai - o. Ba - lai - o. Ba - lai - o. Ba - lai - o.

Profa. Hum hum Hum hum Hum hum Hum hum

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla.

Vc.

37

Fl.

B \flat Cl.

Bsn.

Cym.

S. Dr.

B. Dr.

Pno.

Med

Emp

Profa

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

mp

mp

lai - o. Ba - lai - o. Ba - lai - o. Ba - lai - o.

lai - o. Ba - lai - o. Ba - lai - o. Ba - lai - o.

41

Fl.

B \flat Cl.

Bsn.

Cym. Crash Cymbal *mf*

S.Dr. *f*

B. Dr. *f*

Pno. *mf*

Med.

Emp.

Profa.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *mf*

Fl.

B \flat Cl.

Bsn.

Cym.

S. Dr.

B. Dr.

Pno.

Med

Emp

Profa

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

ff

Risadas.

Detailed description: This is a page of a musical score for a large ensemble. It features 15 staves, each for a different instrument. The instruments listed are Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (B \flat Cl.), Bassoon (Bsn.), Cymbals (Cym.), Snare Drum (S. Dr.), Bass Drum (B. Dr.), Piano (Pno.), Medias (likely Trombones), Trombones (Emp), Saxophones (Profa), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The score is in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The Cymbals part has a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and a slur over two measures. The Medias part has the instruction 'Risadas.' (Laughs) written above the staff. The rest of the staves contain rests, indicating that these instruments are silent during this section.

Três mulheres

Cena Empresária

Marcus Mota

INTRO

(♩ = 120)

The musical score is for an introduction in 2/4 time, marked with a tempo of quarter note = 120. The key signature has one sharp (F#). The instruments and their parts are as follows:

- Flute:** Remains silent until the final measure, where it plays a melodic phrase starting on G4, moving to A4, B4, and C5, marked *f*.
- Clarinet in B♭:** Remains silent throughout.
- Bassoon:** Remains silent throughout.
- Cymbals:** Remains silent throughout.
- Snare Drum:** Plays a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes, marked *mf*.
- Bass Drum:** Plays a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes, marked *mf*.
- Piano:** The right hand is silent until the final measure, where it plays a chord. The left hand plays a rhythmic pattern of quarter notes, marked *mf*.
- Médica:** Remains silent throughout.
- Empresária:** Remains silent throughout.
- Professora:** Remains silent throughout.
- Violin I:** Remains silent until the final measure, where it plays a half note G4, marked *p*.
- Violin II:** Remains silent until the final measure, where it plays a half note G4, marked *mp*.
- Viola:** Remains silent until the final measure, where it plays a half note G4, marked *mp*.
- Cello:** Plays a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes, marked *mf*.

© Marcus Mota 2021

5 A

Fl.

B♭ Cl.

Bsn.

Cym. Suspended Cymbal Roll

S. Dr.

B. Dr.

Pno.

Med

Emp

Profa

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

mf

pp

p

To - da ma - nhã no

Fl.

B♭ Cl.

Bsn.

Cym. Suspended Cymbal Roll

S. Dr.

B. Dr.

Pno.

Med

Emp

Profa

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

cor - re sem fim Vi - da de cão va - mos

mf

mf

mf

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments and their parts are as follows:

- Fl.** (Flute): Measures 13-14 are silent. Measures 15-16 play a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. Dynamics: *mf*.
- B♭ Cl.** (B-flat Clarinet): Measures 13-14 are silent. Measures 15-16 play a melodic line starting with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. Dynamics: *p*.
- Bsn.** (Bassoon): Measures 13-14 are silent. Measures 15-16 play a melodic line starting with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. Dynamics: *p*.
- Cym.** (Cymbal): Measures 13-14 are silent. Measure 15 has a "Suspended Cymbal Roll" indicated by a curved line with a downward-pointing arrow. Measure 16 is silent.
- S. Dr.** (Snare Drum): Measures 13-16 play a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>).
- B. Dr.** (Bass Drum): Measures 13-16 play a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>).
- Pno.** (Piano): Measures 13-14 are silent. Measures 15-16 play a melodic line in the right hand starting with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. Dynamics: *p*. The left hand plays a bass line with quarter notes G2, A2, B2, and C3.
- Med.** (Mellophone): Measures 13-16 are silent.
- Emp.** (Euphonium): Measures 13-16 are silent.
- Profa.** (Soprano): Measures 13-16 are silent.
- Vln. I** (Violin I): Measures 13-14 are silent. Measures 15-16 play a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. Dynamics: *mp*.
- Vln. II** (Violin II): Measures 13-14 are silent. Measures 15-16 play a melodic line starting with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. Dynamics: *p*.
- Vla.** (Viola): Measures 13-16 are silent.
- Vc.** (Violoncello): Measures 13-16 play a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>).

Vocal line (Profa.):
sem des can - sar _____

17

Fl.

B♭ Cl.

Bsn.

Cym.

S. Dr.

B. Dr.

Pno.

Med

Emp

Profa

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Che - ga'a tar - de'a lu ta, mui - to'o que - fa - zer!

mp

mp

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top staves are for woodwinds: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), and Bassoon (Bsn.), all marked *mf*. Below them are the percussion parts: Cymbals (Cym.), Snare Drum (S. Dr.), and Bass Drum (B. Dr.). The piano part (Pno.) is shown in grand staff notation with an 8va marking. The vocal soloist part (Prof.) is in a single staff. The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.), with the latter three marked *f*. The score spans four measures, showing various rhythmic patterns and dynamics.

B

Fl. *p* 3 3 3

B♭ Cl. *p*

Bsn.

Cym.

S.Dr. *p*

B. Dr.

Pno.

Med.

Emp
noi - te_ tão cur - ta_ e'o so - no a - ca bou É

Profa

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Fl. *p*

B♭ Cl. *p*

Bsn. *p*
Crash Cymbal

Cym.

S. Dr.

B. Dr.

Pno. *p*

Med.

Emp
noi - te do - í - da ge - men - do fei - to'um cão.

Profa

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *p*

Vc. *p*

This musical score page, numbered 37, features a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The instruments and parts are arranged as follows from top to bottom: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), Cymbal (Cym.), Snare Drum (S. Dr.), Bass Drum (B. Dr.), Piano (Pno.), Mellophone (Med.), Trumpet (Emp.), Soprano Soloist (Profa), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The piano part begins with a dynamic marking of *mf*. The vocal soloist part includes the lyrics "É" at the end of measures 38, 39, and 40. The score shows a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests across the measures.

C

Fl.

B \flat Cl.

Bsn.

Cym.

S. Dr.

B. Dr.

Pno.

Med

Emp

Profa

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

mf

Crash Cymbal Crash

f

mf

mf

di - a, é noi - te É noi - te, é

di - a, é noi - te É noi - te, é

di - a, é noi - te É noi - te, é

pizz.

pizz.

pizz.

45

Fl.

B \flat Cl.

Bsn.

Cym.

S.Dr.

B. Dr.

Pno.

Med

Emp

Profa

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

tr

Crash Cymbals Click

p 3 3

p

di - a tra - ba lho, can sa ço

di a tra - ba lho, can sa ço

di - a arco tra - ba lho, can sa ço

arco

arco

arco

arco

49

Fl.

B♭ Cl.

Bsn.

Cym.

S.Dr.

B. Dr.

Pno.

Med

Emp

Profa

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

a vi - da de'um cão.

a vi - da de'um cão.

a vi - da de'um cão.

Fl.

B♭ Cl.

Bsn.

Cym.

S. Dr.

B. Dr.

Pno.

Med.

Emp

Prof. a

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

pp

mp

É mui - ta

61

Fl. *p*

B♭ Cl. *p*

Bsn. *p*

Cym. Crash Cymbal Crash

S. Dr.

B. Dr. *f*

Pno. *p*

Med.

Emp

Profa

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla.

Vc.

gen - te que an - da co - mi - go na mes - ma jor - na da É mui - ta

Fl.

B \flat Cl.

Bsn.

Cym.

S.Dr.

B. Dr.

Pno.

Med.

Emp

Profa

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

pp

mf

p

tr

pp

gen - te sa - in - do de ca - sa vol - tan do sem na - da

É

É

É

Detailed description of the musical score: The score is for page 65 and is in the key of D major (two sharps). It features a full orchestral ensemble and a vocal line. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), B-flat Clarinet (B \flat Cl.), Bassoon (Bsn.), Cymbal (Cym.), Snare Drum (S.Dr.), Bass Drum (B. Dr.), Piano (Pno.), Mellophone (Med.), Euphonium (Emp), Trombone (Profa), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The vocal line includes lyrics in Portuguese: "gen - te sa - in - do de ca - sa vol - tan do sem na - da". The score includes various musical notations such as dynamics (*f*, *pp*, *mf*, *p*), articulation (*tr*), and phrasing slurs. The piano part has a prominent *pp* dynamic marking with a long, sustained chord. The bass drum part has a rhythmic pattern of quarter notes with accents. The vocal line has lyrics under the notes, with "É" written below the final notes of the first and third staves.

69

Fl.

B \flat Cl.

Bsn.

Cym.

S. Dr.

B. Dr.

Pno. *mf*

Med

Emp

Profa

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

di - a, é noi - te É noi - te, é

di - a, é noi - te É noi - te, é

di - a, é noi - te É noi - te, é

Fl.
 B♭ Cl.
 Bsn.
 Cym.
 S. Dr.
 B. Dr.
 Pno.
 Med
 Emp
 Profa
 Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vc.

di - a tra - ba lho, can sa ço
 di a tra - ba lho, can sa ço
 di - a tra - ba lho, can sa ço

Fl. B♭ Cl. Bsn. Cym. S.Dr. B. Dr. Pno. Med. Emp. Profa. Vln. I Vln. II Vla. Vc.

a vi - da de'um cão.
a vi - da de'um cão. Con -
a vi - da de'um cão.

Fl.

B♭ Cl.

Bsn.

Cym.

S.Dr.

B. Dr.

Pno.

Med

Emp

Profa

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

tra - tos For - ne - ce - do - res Im -

Fl.

B \flat Cl.

Bsn.

Cym.

S.Dr.

B. Dr.

Pno.

Med.

Emp

Profa

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pos - tos Lo - jas. Sa - lá - rios

Detailed description: This is a page of a musical score, page 85. It features a variety of instruments and a vocal line. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), B-flat Clarinet (B \flat Cl.), Bassoon (Bsn.), Cymbal (Cym.), Snare Drum (S.Dr.), Bass Drum (B. Dr.), Piano (Pno.), Mellophone (Med.), Euphonium (Emp), Trombone (Profa), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is in 4/4 time and the key signature has one sharp (F#). The vocal line (Profa) has the lyrics: "pos - tos Lo - jas. Sa - lá - rios". The piano part (Pno.) features a triplet of eighth notes in the bass clef. The strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc.) play a sustained, melodic line with long slurs. The woodwinds and percussion are mostly silent, indicated by rests.

Fl.

B♭ Cl.

Bsn.

Cym.

S. Dr.

B. Dr.

Pno.

Med.

Emp.

Profa

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

mf

mf

mf

Em - pre - go.

3

3

Fl.

B♭ Cl.

Bsn.

Cym.

S. Dr.

B. Dr.

Pno.

Med.

Emp.

Profa.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

mf

mf

3

3

Detailed description: This is a page of a musical score for page 93. The score is arranged in a standard orchestral layout with multiple staves. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), Cymbals (Cym.), Snare Drum (S. Dr.), Bass Drum (B. Dr.), Piano (Pno.), Viola (Vla.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score shows four measures of music. The Flute, B♭ Clarinet, Bassoon, Cymbals, Viola, Violin I, Violin II, and Cello parts are mostly silent, indicated by rests. The Snare Drum part has a rhythmic pattern of quarter notes with accents, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Bass Drum part has a similar rhythmic pattern, also marked with *mf*. The Piano part features a melodic line in the right hand and a triplet accompaniment in the left hand, both marked with *mf*. The Viola, Violin I, Violin II, and Cello parts have long, sustained notes across the measures, connected by a slur.

Fl.

B \flat Cl.

Bsn.

Cym.

S.Dr.

B. Dr.

Pno.

Med

Emp

Profa

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony or concert band. The page number '97' is at the top left. The score is arranged in systems. The first system contains Flute (Fl.), B-flat Clarinet (B \flat Cl.), and Bassoon (Bsn.), all with rests. The second system contains Cymbal (Cym.) with a rest, Snare Drum (S.Dr.) with a rhythmic pattern, and Bass Drum (B. Dr.) with a rhythmic pattern. The third system contains Piano (Pno.) with a melodic line in the right hand and rests in the left hand. The fourth system contains Mellophone (Med), Euphonium (Emp), and Trombone (Profa), all with rests. The fifth system contains Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.), all with melodic lines. A dynamic marking of *mf* is present in the Snare Drum part. The score concludes with a double bar line.

Happy hour

Cena Bruegel

Marcus Mota

♩ = 60

Flute

Clarinet in B \flat

Bassoon

Cymbals

Snare Drum

Bass Drum

Piano

MÉDICA

EMPRESÁRIA

PROFESSORA

Violin I

Violin II

Viola

Cello

p

pp

mf

© Marcus Mota 2021

4

Fl. *p*

B♭ Cl. *p*

Bsn.

Cym. Crash Cymbals Click *p*

S.Dr.

B. Dr.

Pno. *p*

MED

EMP

PROF

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *f*

mf Num

8

Fl. *pp* *p*

B \flat Cl. *pp*

Bsn.

Cym. Crash Cymbals Click *mf*

S.Dr.

B. Dr.

Pno. *pp* *p* *p* *p*

MED

EMP

PROF
 > qua dro de Brue - gel o Ve - lho. Há

Vln. I *pizz.* *p*

Vln. II *p* *pizz.*

Vla.

Vc. *p*

16

Fl.

B♭ Cl.

Bsn.

Cym.

S.Dr.

B. Dr.

Pno.

MED

EMP

PROF

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pp

p

mf

p

mf

mf

mf

Suspended Cymbal Roll

8^{va}

cen - tro en - tão se des ta - ca Mu -

Fl. *mf*

B♭ Cl. *mf*

Bsn. *mf*

Cym.

S. Dr.

B. Dr.

Pno. *pp* *f*

MED

EMP

PROF

Vln. I *p* Ca -

Vln. II *p*

Vla. *mf*

Vc. *f* 3

Detailed description: This is a page of a musical score for orchestra and strings, starting at measure 24. The score is arranged in a standard orchestral layout. The woodwind section includes Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), and Bassoon (Bsn.), all playing a melodic line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The percussion section includes Cymbals (Cym.), Snare Drum (S. Dr.), and Bass Drum (B. Dr.), which are mostly silent. The piano (Pno.) part features a delicate piano (*pp*) accompaniment in the right hand and a more forceful (*f*) accompaniment in the left hand. The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The Violins play a melodic line with a piano (*p*) dynamic, while the Viola and Cello play a more active line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Cello part includes a triplet figure in the final measure. The score is written in a key with one flat and a 4/4 time signature.

Fl.

B♭ Cl.

Bsn.

Cym.

S. Dr.

B. Dr.

Pno.

MED

EMP

PROF

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

f

mf

Crash Cymbal

fer - - no

fer - - no

paz de sa - quear o in - fer - - no e vol

32

Fl.

B♭ Cl.

Bsn.

Cym.

S.Dr.

B. Dr.

Pno.

MED

EMP

PROF

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

p

mf

f

Crash Cymbals Click

f

mf

f

ff

ff

pp

pp

pp

f

mf

tar sem ne - nhum ar - ra - nhão, Na

Fl. *pp* *mf*

B \flat Cl. *pp*

Bsn. *mf*

Cym.

S. Dr. *mf*

B. Dr. *p*

Pno. *p*

MED

EMP

PROF
mão e - la por - ta'u' ma'es - pa - da A -

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

40

Fl.

B♭ Cl.

Bsn.

Cym.

S.Dr.

B. Dr.

Pno.

MED

EMP

PROF

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

p

Suspended Cymbal Roll

mf

f

p

f

3

brin - do ca - mi - nho'en - tre mons - tros

f

f

f

Fl. *p*

B♭ Cl. *p*

Bsn. *p* Suspended Cymbal Roll

Cym. *p*

S. Dr.

B. Dr.

Pno. *f*

MED
Mons - - - tros

EMP
Mons - - - tros

PROF
Mons - - - tros

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *f*

48

Fl. *mf*

B♭ Cl. *mf*

Bsn. *f*

Cym.

S. Dr.

B. Dr.

Pno. *f*

MED

EMP

PROF *A - p*

Vln. I

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *f*

Fl. *mf*

B \flat Cl. *mf*

Bsn.

Cym.

S.Dr.

B. Dr. *f*

Pno. *mf* *ff* *mf*

MED

EMP
van - ça rai - vo - sa'e sem me - do

PROF
van - ça rai - vo - sa'e sem me - do na

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla.

Vc. *f*

Detailed description of the musical score: The score is for page 52 and includes parts for Flute (Fl.), B-flat Clarinet (B \flat Cl.), Bassoon (Bsn.), Cymbal (Cym.), Snare Drum (S.Dr.), Bass Drum (B. Dr.), Piano (Pno.), Medium Voice (MED), Empressor (EMP), Professor (PROF), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The woodwinds and piano have melodic lines with accents and slurs, while the percussion and strings provide rhythmic accompaniment. The vocal parts have lyrics in Portuguese. Dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*ff*).

Fl.

B♭ Cl.

Bsn. *mf*

Cym. *ff* *mf*

S. Dr.

B. Dr.

Pno.

MED

EMP

PROF

fren - te de'um ban - do de'i - guais. mais

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Suspended Cymball Roll

Crash Cymbals Click

Detailed description: This is a page of a musical score for page 56. It features a variety of instruments and a vocal line. The instruments include Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), Cymbals (Cym.), Snare Drum (S. Dr.), Bass Drum (B. Dr.), Piano (Pno.), Medium Trumpet (MED), Empty Trumpet (EMP), Profane Trumpet (PROF), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The vocal line includes lyrics: "fren - te de'um ban - do de'i - guais. mais". The score includes dynamic markings such as *mf*, *ff*, *mf*, and *p*. Specific performance instructions for the cymbals are "Suspended Cymball Roll" and "Crash Cymbals Click". The score is written in a standard musical notation with staves for each instrument and a vocal line.

60

Fl.

B♭ Cl.

Bsn.

Cym. *Suspended Cymball Roll*

S.Dr.

B. Dr.

Pno.

MED

EMP

PROF

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p *mf* *ff* *pp* *mf* *p* *f* *p* *f*

ou - tras mu - lhe - res i - ra - - das o

64

Fl. *p*

B \flat Cl.

Bsn. *p*

Cym.

S. Dr.

B. Dr.

Pno. *p* *f*

MED *mf*

EMP

PROF
mun - do em fo - go e fu ma - - - - - ça.

Vln. I *p*

Vln. II *f*

Vla.

Vc. *mf*

Fl.

B♭ Cl.

Bsn.

Cym. Crash Cymbals Crash

S. Dr. *mf*

B. Dr. *mf*

Pno. *f* *mf* *p*

MED

EMP

PROF

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *f*

Detailed description of the musical score: The score is for a 4/4 time piece. The woodwind section (Flute, B♭ Clarinet, Bassoon) is mostly silent. The percussion section includes Cymbals with a 'Crash Cymbals Crash' instruction, Snare Drum with a *mf* dynamic and a complex rhythmic pattern of eighth notes, and Bass Drum with a *mf* dynamic and a simpler pattern. The Piano part features a *f* dynamic in the first measure, a *mf* dynamic in the second, and a *p* dynamic in the third. The string section (Violins I and II, Viola, and Cello) is mostly silent, with the Cello part showing a *f* dynamic in the final measure.

Fl. $\frac{3}{4}$

B \flat Cl. $\frac{3}{4}$

Bsn. $\frac{3}{4}$

Cym. $\frac{3}{4}$

S. Dr. $\frac{3}{4}$

B. Dr. $\frac{3}{4}$

Pno. $\frac{3}{4}$

MED $\frac{3}{4}$

EMP $\frac{3}{4}$

PROF $\frac{3}{4}$

Vln. I $\frac{3}{4}$

Vln. II $\frac{3}{4}$

Vla. $\frac{3}{4}$

Vc. $\frac{3}{4}$

p

pp

p

mf

mf

tr

Pois

76

Fl.

B♭ Cl.

Bsn.

Cym.

S. Dr.

B. Dr.

Pno.

MED

EMP

PROF

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

mf

p

mf

p

Mas

u - ma mu - lher po - de tu - do Mas

80

Fl. *p*

B♭ Cl. *p*

Bsn. *p*

Cym. Suspended Cymbal Roll *p*

S. Dr. *tr*

B. Dr.

Pno. *mf*

MED *p*

EMP

PROF

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

du - as po - dem mui - to mais Se

du - as po - dem mui - to mais Se

Fl.

B \flat Cl.

Bsn.

Suspended Cymbal Roll

Cym.

S.Dr.

B. Dr.

Pno.

MED

EMP

PROF

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

mf

três ar - m'um pan - de - mô - nio De - mô - nio! As

três ar - m'um pan - de - mô - nio De - mô - nio! As

três ar - m'um pan - de - mô - nio De - mô - nio! As

88

Fl. *mf* *p*

B♭ Cl. *mf* *mf* *p*

Bsn. *mf* *mf* Crash Cymbals Click

Cym. *f*

S. Dr.

B. Dr.

Pno. *mf* *p* *mf* *p*

MED
qua - tro com - pram qual - quer bri - ga

EMP
qua - tro com - pram qual - quer bri - ga

PROF
qua - tro com - pram qual - quer bri - ga e

Vln. I

Vln. II *mf* *p*

Vla. *mf* *p*

Vc. *mf* *p*

Fl. *mf*

B♭ Cl. *mf*

Bsn. *mf*

Cym. *mf* Suspended Cymbal Roll *f*

S. Dr.

B. Dr.

Pno. *f* *mf*

MED

EMP

PROF

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

jun - tas um e - xér - ci - to E con - tra

jun - tas um e - xér - ci - to E con - tra

cin - co jun - tas um e - xér - ci - to E con - tra

A partir de "The Downfall de Paris"

100 *Tempo de Marcha*

Fl. *mf*

B♭ Cl. *mf*

Bsn. *mf*

Cym.

S. Dr. *p*

B. Dr. *p*

Pno. *p*

MED *mf* So - mos as lou - cas as fê meas tão lou__ cas__ so - mos mu - lhe - res es -

EMP *mf* So - mos as lou - cas as fê meas tão lou__ cas__ so - mos mu - lhe - res es - pa - da na

PROF *f* So - mos as lou - cas as fê meas tão lou__ cas__ so - mos mu - lhe - res es - pa - da na mão

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *f*

Fl. *mf* *mf*

B♭ Cl. *mf* *mf*

Bsn. *mf* *mf*

Cym. *p*

S. Dr. *mf*

B. Dr. *mf*

Pno. *mf*

MED
 pa - da na mão. Te - mos um ó - dio mor - tal con tra a vi - da vi - da ma tar

EMP
 mão. Te - mos um ó - dio mor - tal con tra a vi - da vi - da ma tar

PROF
 Te - mos um ó - dio mor - tal con tra a vi - da que - les que que - rem a vi - da ma tar

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *f*

Fl.

B♭ Cl.

Bsn.

Cym.

S. Dr.

B. Dr.

Pno.

MED

EMP

PROF

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f So - mos as lou - cas mu - lhe - res tão sá bias Te - mos a'es pa - da'a ra - zão con - tra nós E'o

f So - mos as lou - cas mu - lhe - res tão sá bias Te - mos a'es pa - da'a ra - zão con - tra nós E'o

f So - mos as lou - cas mu - lhe - res tão sá bias Te - mos a'es pa - da'a ra - zão con - tra nós E'o

*mf*³

p

p

p

p

*mf*³

Detailed description: This is a page of a musical score for page 108. It features a variety of instruments and vocal parts. The woodwinds (Flute, B♭ Clarinet, Bassoon) and strings (Violins I & II, Viola, Cymbal, Snare Drum, Bass Drum, Piano) are shown with their respective parts. The vocal parts (MED, EMP, PROF) are written in a single line with lyrics in Portuguese. The score includes dynamic markings such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano). There are also triplets and accents indicated in the woodwind and string parts.

Fl.

B♭ Cl.

Bsn.

Cym.

S.Dr.

B. Dr.

Pno.

MED

EMP

PROF

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

ção!!!

ç~so!!!

ff

p

Detailed description: This is a page of a musical score for rehearsal mark 124. It features 14 staves. The top three staves are for woodwinds: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), and Bassoon (Bsn.). The next three are for percussion: Cymbal (Cym.), Snare Drum (S.Dr.), and Bass Drum (B. Dr.). The piano part (Pno.) is shown in grand staff notation. The vocal parts include a Mezzo-Soprano (MED), an Ensemble Part (EMP), and a Profane Part (PROF). The MED part has lyrics 'ção!!!' and 'ç~so!!!'. The EMP and PROF parts have lyrics 'ç~so!!!'. The MED part has a dynamic marking of *ff* and the B. Dr. part has a dynamic marking of *p*. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc.) are currently silent, indicated by rests.

Ciranda Final

Marcus Mota

♩ = 100

The musical score is for the piece "Ciranda Final" by Marcus Mota. It is written in 4/4 time with a tempo of 100 beats per minute. The score includes parts for Flute, Clarinet in B♭, Bassoon, Cymbals, Snare Drum, Bass Drum, Piano, and vocal parts for MÉDICA, EMPRESÁRIA, and PROFESSORA. The instrumental parts include Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The percussion parts feature a suspended cymbal roll and snare/bass drum patterns. The piano part has a long, sustained chord in the right hand and a melodic line in the left hand. The vocal parts are mostly silent, with some notes appearing in the MÉDICA part. The score is marked with dynamics such as *mf* and *f*.

© Marcus Mota 2021

This musical score page, marked with rehearsal number 9, covers measures 24 through 28. The instrumentation includes Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), Crash Cymbal (Cym.), Snare Drum (S. Dr.), Bass Drum (B. Dr.), Piano (Pno.), Mellophone (MED), Euphonium (EMP), Trombone (PROF), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is written in 2/4 time. The woodwinds and strings are mostly silent, indicated by rests. The percussion parts show a pattern of eighth notes in the snare drum and a single eighth note in the bass drum. The piano part features a complex texture with chords and moving lines in both hands, marked with dynamics *mf*, *p*, and *ffmf*. A 'Crash Cymbal' effect is indicated above the snare drum staff in measure 26.

Fl.

B♭ Cl.

Bsn.

Cym.

S. Dr.

B. Dr.

Pno.

MED

EMP

PROF

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

p

pp

p

p

p

pp

p

p

p

To-dos es - ta - mos na ro - da, na mes - ma ci - ran - da sem fim

To-dos es - ta - mos na ro - da, na mes - ma ci - ran - da sem fim

To-dos es - ta - mos na ro - da, na mes - ma ci - ran - da sem fim

pp

pp

p

p

p

p

17 *rit.*

Fl. *pp*

B♭ Cl. *pp*

Bsn. *p*

Cym. Crash Cymbal Suspended Cymbal Ro

S. Dr.

B. Dr.

Pno.

MED

EMP

PROF

Vln. I *p pizz.*

Vln. II *p*

Vla.

Vc. *mf*

va - mos se - guin - do'e - ssa dan - ça que le - va a gen - te pra fes - ta do'a - mor

va - mos se - guin - do'e - ssa dan - ça que le - va a gen - te pra fes - ta do'a - mor

va - mos se - guin - do'e - ssa dan - ça que le - va a gen - te pra fes - ta do'a - mor

Fl.

B♭ Cl.

Bsn.

Cym.

S.Dr.

B. Dr.

Pno.

MED

EMP

PROF

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Suspended Cymbal Roll

Va - mos sor - rit, va - mos dan - çar, que em bre - ve'a noi-te se vai.

Va - mos sor - rit, va - mos dan - çar, que em bre - ve'a noi-te se vai.

Va - mos sor - rit, va - mos dan - çar, que em bre - ve'a noi-te se vai.

Detailed description of the musical score: The score is for page 25 of a piece in 2/4 time. It includes parts for Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), Suspended Cymbal (Cym.), Snare Drum (S.Dr.), Bass Drum (B. Dr.), Piano (Pno.), and three vocal parts (MED, EMP, PROF). The woodwinds and piano have melodic lines with triplets and accents. The percussion includes a suspended cymbal roll and snare/bass drum patterns. The vocal parts have lyrics in Portuguese: 'Va - mos sor - rit, va - mos dan - çar, que em bre - ve'a noi-te se vai.' The score ends with a double bar line and repeat dots.

29 **Tempo de Frevo**
♩=138

Fl. *mf* *mf*

B♭ Cl. *mf* *mf*

Bsn.

Cym.

S.Dr.

B. Dr.

Pno.

MED
Dei - xem pra trás to - do'o hor - ror

EMP
Dei - xem pra trás to - do'o hor - ror

PROF
Dei - xem pra trás to - do'o hor - ror

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

33

Fl.

B♭ Cl.

Bsn.

Cym.

S. Dr.

B. Dr.

Pno.

MED

EMP

PROF

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Um no - vo di - a Um já vem no ho - ri - zon - te

Um no - vo di - a Um já vem no ho - ri - zon - te.

Um no - vo di - a Um já vem no ho - ri - zon - te

37

Fl.

B \flat Cl.

Bsn.

Cym.

S. Dr.

B. Dr.

Pno.

MED

EMP

PROF

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Bri - lha no céu nos - sa can - ção

Bri - lha no céu nos - sa can - ção

Bri - lha no céu nos - sa can - ção

41 *rit.*

Fl.

B♭ Cl.

Bsn.

Cym. Crash Cymbal Suspended Cymbal Roll

S. Dr.

B. Dr.

Pno.

MED
mes - mo que'a noi - te se - já es cu - ra

EMP
mes - mo que'a noi - te se - já es cu - ra

PROF
mes - mo que'a noi - te se - já es cu - ra

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

45 $\text{♩} = 100$

Fl. *p*

B♭ Cl. *p*

Bsn.

Cym. Crash Cymbals Click

S.Dr. *mf*

B. Dr.

Pno. *p* *f*

MED
 Dei - xem _ pra trás to - do'o _ hor - ror Um no - vo di - a já vem no'ho - ri - zon - te.

EMP
 Dei - xem _ pra trás to - do'o _ hor - ror Um no - vo di - a já vem no'ho - ri - zon - te.

PROF
 Dei - xem _ pra trás to - do'o _ hor - ror Um no - vo di - a já vem no'ho - ri - zon - te.

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Fl.

B♭ Cl.

Bsn.

Cym. Suspended Cymbal Roll

S. Dr. *mf*

B. Dr.

Pno. *p*

MED
Dei - xem pra trás to - do'o hor - ror Um no - vo di - a já vai rai

EMP
Dei - xem pra trás to - do'o hor - ror Um no - vo di - a já vai rai

PROF
Dei - xem pra trás to - do'o hor - ror Um no - vo di - a já vai rai

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc.

Detailed description: This is a page of a musical score for page 49, marked with a 'rit.' (ritardando) instruction. The score is in 2/4 time and features a variety of instruments and vocal parts. The woodwind section includes Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), and Bassoon (Bsn.), all of which are silent in this section. The percussion section includes Cymbal (Cym.) with 'Suspended Cymbal Roll' markings, Snare Drum (S. Dr.) with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, and Bass Drum (B. Dr.). The piano (Pno.) part is marked piano (*p*). The vocal parts include Mezzo-Soprano (MED), Alto (EMP), and Profano (PROF), all with lyrics in Portuguese: 'Dei - xem pra trás to - do'o hor - ror Um no - vo di - a já vai rai'. The string section consists of Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.), all marked mezzo-forte (*mf*). The string parts feature melodic lines with triplets and accents. The score is divided into four measures, with a 2/4 time signature at the end of each measure.

53 $\text{♩} = 138$

Fl.

B♭ Cl.

Bsn.

Cym.

S. Dr.

B. Dr.

Pno.

MED

EMP

PROF

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

57

Fl.

B♭ Cl.

Bsn.

Cym.

S. Dr.

B. Dr.

Pno.

MED

EMP

PROF

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Fl.

B♭ Cl.

Bsn.

Cym.

S. Dr.

B. Dr.

Pno.

MED

EMP

PROF

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 61 through 64. The instrumentation includes Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), Cymbal (Cym.), Snare Drum (S. Dr.), Bass Drum (B. Dr.), Piano (Pno.), Mellophone (MED), Euphonium (EMP), Trombone (PROF), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The woodwinds and strings are mostly silent, indicated by rests. The percussion section is active: the snare drum plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents, and the bass drum plays a simple pattern of quarter notes. The piano part features a complex texture with chords and melodic lines in both staves. The cymbal, mellophone, euphonium, and trombone parts are silent.

The musical score for page 65 is arranged in a standard orchestral layout. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. (Flute):** Rests throughout the page.
- B♭ Cl. (B-flat Clarinet):** Rests throughout the page.
- Bsn. (Bassoon):** Rests throughout the page.
- Cym. (Cymbals):** Rests throughout the page.
- S. Dr. (Snare Drum):** Features a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) in every measure.
- B. Dr. (Bass Drum):** Features a simple pattern of quarter notes in every measure.
- Pno. (Piano):** The right hand plays chords and single notes, while the left hand plays a bass line with some chords. A fermata is placed over the right hand in the third measure.
- MED (Mediation):** Rests throughout the page.
- EMP (Amplification):** Rests throughout the page.
- PROF (Projection):** Rests throughout the page.
- Vln. I (Violin I):** Rests throughout the page.
- Vln. II (Violin II):** Rests throughout the page.
- Vla. (Viola):** Rests throughout the page.
- Vc. (Violoncello):** Features a melodic line with accents (>) and a fermata in the third measure.

Fl.

B♭ Cl.

Bsn.

Cym.

S. Dr.

B. Dr.

Pno.

MED

EMP

PROF

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 69 to 72. The woodwind section (Flute, B♭ Clarinet, Bassoon) and Cymbal are silent. The Snare Drum plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Bass Drum plays a simple pattern of quarter notes. The Piano part features a complex texture with chords and moving lines in both hands. The string section (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello) is mostly silent, with the Cello playing a simple bass line of quarter notes with accents.

This musical score page, numbered 73, contains the following parts and notation:

- Fl.**: Flute part, mostly rests.
- B♭ Cl.**: Clarinet in B-flat part, mostly rests.
- Bsn.**: Bassoon part, mostly rests.
- Cym.**: Cymbal part, indicated by vertical bar lines.
- S. Dr.**: Snare Drum part, featuring a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>).
- B. Dr.**: Bass Drum part, featuring a rhythmic pattern of quarter notes.
- Pno.**: Piano part, consisting of a complex texture with chords and moving lines in both hands.
- MED**: Mellophone part, mostly rests.
- EMP**: Euphonium part, mostly rests.
- PROF**: Trombone part, mostly rests.
- Vln. I**: Violin I part, mostly rests.
- Vln. II**: Violin II part, mostly rests.
- Vla.**: Viola part, mostly rests.
- Vc.**: Violoncello part, featuring a melodic line with accents (>) and a trill-like figure in the third measure.

The musical score for page 77 is arranged in a standard orchestral layout. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. (Flute):** Resting on a whole note.
- B♭ Cl. (B-flat Clarinet):** Resting on a whole note.
- Bsn. (Bassoon):** Resting on a whole note.
- Cym. (Cymbals):** Resting on a whole note.
- S. Dr. (Snare Drum):** Playing a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) on every other note.
- B. Dr. (Bass Drum):** Playing a simple pattern of quarter notes.
- Pno. (Piano):** Playing a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands.
- MED (Mellophone):** Resting on a whole note.
- EMP (Euphonium):** Resting on a whole note.
- PROF (Trombone):** Resting on a whole note.
- Vln. I (Violin I):** Resting on a whole note.
- Vln. II (Violin II):** Resting on a whole note.
- Vla. (Viola):** Resting on a whole note.
- Vc. (Violoncello):** Playing a simple pattern of quarter notes with accents (>) on every other note.

This musical score is for page 81 and is set in 4/4 time. The instruments and their parts are as follows:

- Fl.** (Flute): Rests throughout the page.
- B♭ Cl.** (B-flat Clarinet): Rests throughout the page.
- Bsn.** (Bassoon): Rests throughout the page.
- Cym.** (Cymbal): Rests throughout the page.
- S. Dr.** (Snare Drum): Plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) on every other note.
- B. Dr.** (Bass Drum): Plays a simple pattern of quarter notes.
- Pno.** (Piano): Features a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands. A fermata is placed over a chord in the right hand in the third measure.
- MED** (Mellophone): Rests throughout the page.
- EMP** (Euphonium): Rests throughout the page.
- PROF** (Trumpet): Rests throughout the page.
- Vln. I** (Violin I): Rests throughout the page.
- Vln. II** (Violin II): Rests throughout the page.
- Vla.** (Viola): Rests throughout the page.
- Vc.** (Violoncello): Plays a melodic line with accents (>) and a fermata over a chord in the third measure.

This musical score page, numbered 85, is set in 4/4 time with a tempo of 100 beats per minute. It features a percussion ensemble and string sections. The percussion parts include:

- Fl.** (Flute): Rests throughout.
- B♭ Cl.** (B-flat Clarinet): Rests throughout.
- Bsn.** (Bassoon): Rests in measures 85-86, then plays a melodic line in measures 87-88 with accents and a dynamic of *mf*.
- Cym.** (Cymbal): Rests in measures 85-86, then plays a *mf* suspended cymbal roll in measures 87-88.
- S. Dr.** (Snare Drum): Plays a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic of *f*.
- B. Dr.** (Bass Drum): Plays a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic of *mf*.
- Pno.** (Piano): Rests in measures 85-86, then plays a melodic line in measures 87-88 with a dynamic of *f*.
- MED** (Midi Controller): Rests throughout.
- EMP** (Empressor): Rests throughout.
- PROF** (Professionist): Rests throughout.
- Vln. I** (Violin I): Rests throughout.
- Vln. II** (Violin II): Rests throughout.
- Vla.** (Viola): Rests throughout.
- Vc.** (Violoncello): Rests in measures 85-86, then plays a melodic line in measures 87-88 with a dynamic of *f*.

Musical score for page 93, featuring various instruments including Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), Cymbal (Cym.), Snare Drum (S. Dr.), Bass Drum (B. Dr.), Piano (Pno.), and strings (MED, EMP, PROF, Vln. I, Vln. II, Vla., Vc.).

The score includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). The piano part features complex chordal textures and arpeggiated figures. The string section includes a triplet of notes in the Viola and Violoncello parts.

This musical score page, numbered 97, contains the following parts and staves:

- Fl.** (Flute): Treble clef, mostly rests.
- B♭ Cl.** (B-flat Clarinet): Treble clef, mostly rests.
- Bsn.** (Bassoon): Bass clef, mostly rests.
- Cym.** (Cymbal): Percussion line with rests.
- S.Dr.** (Snare Drum): Percussion line with rhythmic patterns.
- B. Dr.** (Bass Drum): Percussion line with rhythmic patterns.
- Pno.** (Piano): Grand staff (treble and bass clefs) with complex chordal and melodic textures.
- MED** (Medium Voice): Treble clef, mostly rests.
- EMP** (Empressor Voice): Treble clef, mostly rests.
- PROF** (Professor Voice): Treble clef, mostly rests.
- Vln. I** (Violin I): Treble clef, mostly rests.
- Vln. II** (Violin II): Treble clef, mostly rests.
- Vla.** (Viola): Bass clef, mostly rests.
- Vc.** (Violoncello): Bass clef, mostly rests.



Lista de obras cênicas

I) Obras Cênicas

Segue-se aqui lista com as obras que elaborei para teatro. Em negrito estão marcadas aquelas que foram encenadas. Informações mais detalhadas sobre as montagens dessas obras podem ser acessadas nas edições da *Revista Dramaturgias*¹.

Bloco I (1995-1997)²

- 1) **O filho da costureira**³
- 2) A grande vó
- 3) Casal na Cama
- 4) Caim
- 5) Farsa do quem quer amar
- 6) Natal sem crianças
- 7) A festa
- 8) **Uma última noite sobre a terra**⁴

Bloco II (1997- 2001)⁵

- 9) Retorno
- 10) Volte sempre
- 11) Se você só tem isso, se você já não tem
- 12) Olimpo
- 13) *O salto do escorpião*
- 14) O pesadelo de João, o embusteiro
- 15) Carne Crua
- 16) Domingo áspero
- 17) Diógenes

1 Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/index>

2 Foram publicados no livro *A Idade da Terra & Outros Escritos* (1997). Corresponde à primeira fase de minha escrita teatral: textos curtos, centrados nas falas das personagens, escrita que se aproxima da poesia, por meio da tradição simbolista francesa. O hermetismo do texto se conjuga a absurdo das situações. Textos disponíveis em https://www.academia.edu/1439561/A_idade_da_terra_e_outros_escritos._Poems_and_plays

3 Performance: William Ferreira. V. <http://ofilhodacostureira.blogspot.com/>. Apresentado na Sala Saltimbancos, Instituto de Artes, UnB.

4 Apresentado durante o Cometa Cenas de 1997 na Sala Saltimbancos, Instituto de Artes, UnB. Direção: José Regino. Intérpretes: Adriana Lodi e Selma Trindade.

5 A intensa produção do primeiro período é expandida, com um diferencial: a partir da comédia *Aluga-se* (1997), com direção de Brígida Miranda, começo a ter um maior envolvimento com o mundo do teatro, deixando de ser apenas um autor de gabinete. Note-se a grande relação com obras cinematográficas.

- 18) Brutal
- 19) Os Vigilantes
- 20) **Docenovembro** (2000)⁶
- 21) **Aluga-se** (1997)⁷
- 22) Audição (2001)
- 23) Acid House
- 24) A Investigação
- 25) **O acontecimento** (2000)⁸
- 26) A oração (2000)
- 27) Visita ao velho comediante (2000)

Bloco III (1997-2001)⁹

- 28) **Idades.Lola.** (2002)¹⁰
- 29) **Rádio Maior** (2002)¹¹
- 30) A miséria do mundo (2002)
- 31) **As partes todas de um benefício. Antidrama com música** (2002)¹²
- 32) **Um dia de festa. Musical.** (2003)¹³
- 33) **As quatro caras de um Mistério. Textos de natal** (2003)¹⁴
- 34) **Salada para três** (2003)¹⁵

6 Apresentado no Centro Cultural Banco do Brasil-Brasil (CCBB-Brasília), em 2001.

7 Direção Brígida Miranda. Intérpretes: Cláudia Moreira, Cristiane Rocha, Guto Viscardi, Letícia Nogueira, Magno Assis e Suail Rodrigues. Apresentado em diversos espaços entre 1996 e 1998, como Anfiteatro 09 da UnB e Sala Villa-Lobos Teatro Nacional.

8 Texto encomendado para o Detran-Df, e apresentado diversas vezes no Distrito Federal.

9 Após a conclusão de meu doutorado, em parceria com os colegas professores Hugo Rodas, Sônia Paiva e Jesus Vivas, iniciamos uma série de produções como projetos de fim de curso do Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Agradeço a todos os colegas e alunos por esses anos de aprendizagem. A melhor escola de dramaturgia é escrever para um grupo específico, participando de todo o processo criativo.

10 Direção: Hugo Rodas. Apresentado na Sala Saltimbancos, Instituto de Artes da UnB. Intérpretes: Andrea Santos, Livia Frazão e Kênia Dias. Trabalho de fim de curso.

11 O texto recebeu menção honrosa no Prêmio Cidade de Literatura Cidade de Belo Horizonte, categoria Dramaturgia, em 2003, sendo depois apresentado na Funarte-Brasília em 2004 como leitura dramática.

12 Apresentado no Cometa Cenas em 2003, no Teatro do Departamento de Artes Cênicas-UnB. Direção Hugo Rodas. Intérpretes: Suail Rodrigues dos Santos, Carla Blanco, Letícia Nogueira Rodrigues, Ana Cristina Vaz. Trabalho de fim de curso.

13 Direção Jesus Vivas. Intérpretes: Rebbeka Del Aguila, Silvia Paes, Luciana Barreto, Barbara Tavares, Mariana Baeta, Ana Paula Barrenechea. Apresentado, no Teatro do Departamento de Artes Cênicas-UnB, trabalho de fim de curso. V. Seção "Documenta" *Revista Dramaturgias* n. 14, 2020.

14 Direção Hugo Rodas.

15 Direção Hugo Rodas. Intérpretes: Elen Goerhing, Themis Lobato, Andrea Patzsch. Apresentado, no Teatro do Departamento de Artes Cênicas-UnB, trabalho de fim de curso.

35) **Iago** (2004)¹⁶

Bloco IV (2005-2008)¹⁷

36) **A Morte de um Grande Homem** (2005)

37) **As coisas que Não se Mostram** (2006)

38) **Cachorro Morto** (2006)

39) **Não se Esqueça de Mim** (2005)

40) **O Violador** (2005-2006)

41) **Uma Noite Um Bar** (2005)

42) **Despedida** (2008)

43) **Dois Homens Bons** (2016)

44) **A Arte de Compor Canções Invisíveis** (2020)¹⁸

Bloco V (2006-2021)¹⁹

45) **Saul**. Drama musical (2006)²⁰

46) **O Empresário**. Libreto (2007)²¹

47) **Caliban**. Drama musical (2007)²²

48) **No Muro**. Hip-Opera (2009)²³

49) **David**. Drama musical (2012)²⁴

16 Direção: Nitza Tenenblat. Apresentado no CCBB, Sesc-Ceilândia, Sesc-Taguatinga, entre outros espaços. V. Seção “Documenta” na *Revista Dramaturgias* n. 1, 2016.

17 Buscando novas formas de intercâmbio entre narrativa e drama, elaborei um conjunto de textos que é a base deste livro. Este ciclo temático retoma preocupações presentes em escritos anteriores, inserido-as em outra forma de apresentação. Grande parte dessas obras foram publicadas em *O Macho Desnudo: Roteiros Cênicos para Desconstrução do Masculino*. (Lisboa, Editora Cordel de Prata, 2020).

18 Texto para um “audioteatro”, em homenagem ao meu amigo Antonio Jacobs, colhido pela Covid 19.

19 A partir de 2005, passo dirigir minhas atenções para as fronteiras entre teatro e música. E a partir de 2014 trabalho mais música instrumental, em composições para diversas formas camerísticas e suítes orquestrais.

20 As orquestrações foram realizadas pelo maestro Guilherme Giroto. Sobre o processo criativo e partituras, v. Seção “Documenta” *Revista Dramaturgias* n. 8, 2018.

21 Sobre a produção do espetáculo e o novo libreto, v. Seção “Documenta” *Revista Dramaturgias* n. 5, 2017.

22 Orquestrações e arranjos elaborados por Ricardo Nakamura. Sobre o processo criativo, v. Seção “Documenta” *Revista Dramaturgias* n. 6, 2017.

23 O roteiro e as músicas foram elaborados dentro do processo criativo, em parcerias com Plínio Perru e DJ Jamaika. Direção Hugo Rodas. Financiamento Eletrobrás.

24 Processo criativo em colaboração com o multinstrumentista Marcello Dalla. Direção Hugo Rodas. Financiamento FAC-DF. Será tema dos próximos dois capítulos deste livro. v. Seção “Documenta” *Revista Dramaturgias* n. 2/3, 2016.

- 50) **Sete**. Drama musical (2012)²⁵
 51) **À Mesa**. Comédia (2012)
 52) **Uma Noite de Natal**. Drama Musical (2013)
 53) **Salomônicas**. Farsa musical (2016 e 2017)²⁶
 54) *Suíte Clássica* (2020). Cenas para coro e instrumentos a partir de textos da Antiguidade Clássica. Publicada em *Revista Dramaturgias*, n. 15, p.403-573, 2020.
 55) *Happy Hour* (2021). Drama musical para três mulheres. Publicado na *Revista Dramaturgias* n. 17, 2021.

Bloco VI. Inacabadas²⁷

- 1) *A ceia* (2012)
 2) *Do fundo do abismo* (2012)
 3) *Téo e Cléia* (2013)
 4) *Uma canção para Ícaro* (2014/2015)

II) Obras Musicais

- 1) “Suíte Orquestral Heliodoriana”, em 7 movimentos, 2014-2015, disponível no Youtube. Link para as partituras: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/9539/8431>²⁸.

Audiocena	Fonte	Duração	Links
1) Amanhecer	1.1.1	3:08s	https://youtu.be/4CRVRyNI23g
2) Caça	1.1	3:25	https://youtu.be/eL2SqvWNJ0
3) Epifanias	1.2	3:30	https://youtu.be/VVTS_6xun2c
4) Lamento	1.2 -1.3	3:13	https://youtu.be/7MPietEnR8Y
5) Caverna	2.1- 2.10	4:32	https://youtu.be/6CoIWPXgKCE
6) Calasiris	3	4:00	https://youtu.be/WLelblyWjC0
7) Homéricas	9	4:02.	https://youtu.be/3FXSP4Ujb6c
	Total	33 min	

25 Direção: Hugo Rodas. V. Seção “Documenta” *Revista Dramaturgias* n.9, 2018.

26 Ambas : Direção Hugo Rodas. V. *Revista Dramaturgias* n. 4, 2017.

27 Discutidas em Mota (2020).

28 O meu livro *Audiocenas: interface entre cultura clássica, dramaturgia e sonoridades*. (Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2020) documenta o processo criativo desta obra.

2) “Suíte Orquestral Esplanada”, apresentada pela Orquestra Juvenil da Universidade de Brasília, 2017, apresentado no auditório da Casa Thomas Jefferson. Link partituras <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/24901/21993>

3) “Suíte Orquestral Kandiskyana”, 2017-2019, em 10 movimentos, disponível no Youtube. Link para as partituras: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/27383/23656>²⁹

Número	Referência	Link	Duração	Data Comp.
1	Comp. IV	https://youtu.be/-Ph550fz94c	5:29s	03/2017
2	Comp. VI	https://youtu.be/BvT0nmWxFnA	5:04s	07/2018
3	Comp. VIII	https://youtu.be/JM1Hv2fSjok	3:26s	8/2018
4	Comp. V	https://youtu.be/HjGxNd9EMeo	3:42s	9-10/2018
5	Comp II	https://youtu.be/fvdqIQnkACQ	3:35s	10/2018
6	Comp III	https://youtu.be/m8NKAf16TYs	3:12s	11/2018
7	Comp I	https://youtu.be/1u7CKFZyjmq	3:28	12/2019
8	Comp X	https://youtu.be/SM4HlsspB0E	3:14	02/2019
9	Comp IX	https://youtu.be/v5qlrff7TDE	2:28	04/2019
10	Comp VII	https://youtu.be/jd6q8TKssoQ	5:48	05/2019

4) “Sambafoot” para o Qualea Trio (Clarinete, Violão, Contrabaixo), apresentada em excursão do trio a Paris, Oslo, Haltdalen, Ancara e Lisboa, 2018.

5) “No Fantasies Through the Night”, para Oboe, Violino e Cello. 2018.

6) “Eixão e Chuva”, para Coral de trombones, 2018³⁰.

7) “A Distant Call”, para Trombone e Piano, 2018,

8) “Love in Seconds”, para duo de Cellos, 2018.

9) “m.a.r.c.u.s.” para Clarinete e Piano, 2018³¹.

10) “Music of No Changes V”, para Trompete, Trombone e Piano, 2018.

11) “Odd Funk”, para Oboe, Violino e Cello, 2018.

12) “Waiting for You”, piano, 2018.

29 O meu livro *Entre Música e Pintura: Kandinsky e a Composição Multissensorial* Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2021) documenta o processo criativo desta obra.

30 “Sambafoot”, “No Fantasies Through the Night”, e “Eixão e Chuva” foram publicadas em Peças de ocasião: Cenas e(m) músicas I”. *Revista Dramaturgias*, n. 12, p. 267-308, 2019. Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/28698>.

31 “A Distant Call”, “A Distant Call”, e “m.a.r.c.u.s.” foram publicadas em Peças de ocasião: Cenas e(m) músicas II”. *Revista Dramaturgias*, n. 13, p. 389-417, 2020. Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/31076>

- 13) “FlboNUts”, para Clarinete e Piano, 2018.
- 14) “Baião”, piano, 2018.
- 15) “Tertian Piano”, para piano, 2018³².
- 16) “Metaljungle” para Clarinete, Violão e Contrabaixo, 2019. Para o grupo Qualea Trio.
- 17) Suíte “Clarice(a)nas” (2020), seis peças para piano, publicada na Revista Cerrados, n.54,p. 289- 352, 2020. Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/35308>.
- 18) “Escadas”, para quarteto de flautas, 2021.
- 19) “Oscilações”, para quarteto de flautas, 2021.
- 20) “Lockdown” (2021), para Big Band, composta para a Orquestra Popular Candanga da UnB, 2021. Publicada na *Revista Dramaturgias*, n. 16, p.466-493, 2021.
- 21) Suíte “Cidade Fantasma”, 5 obras para Clarinete, Violino/Viola e Cello. Para Ricardo Dourado Freire e Filhos.

32 “Music of No Changes V”, “Odd Funk”, “Waiting for You”, “FlboNUts”, “Baião”, e “Tertian Piano”, foram publicadas em “Peças de Ocasão: Cenas E(m) Música III”. *Revista Dramaturgias* n. 14, p.472-504, 2020. Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/34393>.

Expediente

Editor chefe

Marcus Mota (Laboratório de Dramaturgia / Universidade de Brasília, Brasil)

Editora assistente

Emille Catarine Rodrigues Cançado

Comissão editorial

Adriana Fernandes (Universidade Federal da Paraíba, Brasil) | Carlos Alberto Fonseca (Universidade de São Paulo, Brasil) | Dominic McHugh (University of Sheffield, Inglaterra) | Eric Salzman (Composer-in Residence at Center for Contemporary Opera, Nova York, USA) | Fernando Matos Oliveira (Universidade de Coimbra, Portugal) | Hugo Rodas, Universidade de Brasília, Brasil) | Luiz Fernando Ramos (Universidade de São Paulo, Brasil) | Magda Romanska (Emerson College, USA) | Márcia Duarte (Universidade de Brasília, Brasil) | Márcio Meirelles (Universidade Livre, Brasil) | Mário Vieira de Carvalho (Universidade Nova de Lisboa/ Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM), Portugal) | Marco Vasques (Crítico Teatral – Jornal Caixa de Ponto, Brasil) | Paulo Ricardo Berton (Universidade Federal de

Santa Catarina, Brasil) | Philippe Brunet (Université de Rouen, França) | Robson Corrêa de Camargo (Universidade de Goiás, Brasil) | Stanley Gontarsky (Florida State University, USA)

Edição de textos

Marcus Mota

Comissão científica

A.P. David (Pesquisador Independente, USA) | Fernando Brandão dos Santos (Universidade Estadual Paulista, Brasil) | Gabriele Cornelli (Universidade de Brasília, Brasil) | Ricardo Dourado Freire, (Universidade de Brasília, Brasil) | Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

Projeto gráfico

Emille Catarine Rodrigues Cançado

Diagramação e capa

Emille Catarine Rodrigues Cançado

Foto de capa

Trionfo della morte, autor desconhecido

COVID-19

Essa revista foi composta em tipografia Fira Sans,
tamanho 12pt, desenhada por Carrois Apostrophe.