

## OS BORDADOS DE FILOMELA, OU A VOZ DA LANÇADEIRA, ΤΗΣ ΚΕΡΚΙΔΟΣ ΦΩΝΗ<sup>1</sup>

TEREZA VIRGÍNIA RIBEIRO BARBOSA  
Faculdade de Letras  
Universidade Federal de Minas Gerais

**Resumo:** *Nosso objetivo, com este artigo, é apresentar os fragmentos da tragédia Tereu, de Sófoles, em tradução funcional, discutindo a relação entre três aves, a saber, a andorinha, o rouxinol e a poupa, personificadas na mitologia e na literatura como Filomela, Procne e Tereu. Autores distintos vão selecionar diferentes aspectos para priorizar, privilegiando um ou outro desses personagens. No entanto, nós sugerimos que, implicitamente, a literatura fez sua própria escolha.*

**Palavras-chave:** *Filomela, Procne e Tereu; voz, violência, aves.*

Entre as folhas secas ou verdes  
Canta ao balcão da janela  
Um pássaro estrangeiro.

Tal o olhasse sem enxergá-lo  
Conheço-lhe o passarês  
Sem jamais decifrar-lhe a voz.

Não é de hoje que me aflige  
Essa terrível surdez  
A vedar-me sua mensagem.

Céus, são tantas as linguagens  
Que sempre me deixam à margem  
Cega ao que pássaros sabem.

(Astrid Cabral, “Passarês”)<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> ARISTÓTELES, 2007, *Poética*, 1454b 30

<sup>2</sup> CABRAL, 2008, p. 88.

Nossa história começa com um enlace: um pacto entre dois reis, um dos quais grego, pai de duas filhas; o outro, estrangeiro, ávido para contrair núpcias novas. Casando-se, o bárbaro carrega a esposa para terras longínquas. Na viagem de volta leva o desejo pela grega que ficou. Um dia, ele retornará e tomará com dolo e força a jovem cunhada para si. Vários serão os moldes para riscar a história e as razões para tecê-la.

É, realmente, notável a variação dos detalhes inventados e preservados pelos gregos e latinos na tessitura dessa trama:<sup>3</sup> numerosas as versões, numerosos os testemunhos literários. Tucídides (II, 29), já na Antiguidade, registra as flutuações de alguns pontos, veremos à frente. Por ora, resumindo, digamos que o mito tem dois traçados básicos. <sup>4</sup> No primeiro uma mãe mata o filho por equívoco; no outro há o planejamento de um desagravo que leva a um infanticídio, a uma antropofagia e a uma desejável metamorfose, perpetrada, por piedade, pelos deuses, que concedem a essas tristes figuras mudar-se, para sempre, na andorinha, no rouxinol e na poupa (ou, talvez, mantendo as relações feminino/masculino da narrativa, devêssemos assinalar: a andorinha, a rouxinol e o poupa).

Segundo Felipe Cussen (2009, p. 98-99) – que cita Mírcea Eliade, Jean Chevalier, René Guénon, o místico sufi Rumi, Juan Eduardo Cirlot, Walter Benjamin e outros mais – aprender a linguagem das aves equivale a conhecer os segredos da natureza, pois elas têm uma espécie de poder mágico de comunicarem-se com instâncias diversas (deuses, plantas, homens, rios); a manifestação humana da linguagem passarineira não é fala cotidiana, mas linguagem rítmica, poética, idioma baseado em assonância, instinto e voz da natureza inteligível a todo ser que vive debaixo do domínio dela. Para nós, contudo, não bastasse o debate que, no mito, incita a pensar a *questão animal* – a qual tem despertado interesse extraordinário nos últimos tempos –<sup>5</sup> e a tentação de refletir sobre como ela se coloca na Antiguidade, há ainda a difícil abordagem de textos fragmentários, trabalho árduo sobretudo por se tratar de vestígios de Sófocles. São dois veios de pesquisa amplos demais para investigar em tão curto tempo. Cientes disso, limitamo-nos a

<sup>3</sup> Em comentários de Pearson, a partir das notas de Richard Claverhouse Jebb, W.G. Headlam, p. 221, na edição do segundo volume da coleção *The Fragments of Sophocles*. vol. 2.

<sup>4</sup> FITZPATRICK, *Sophocles'* Tereus, p. 90.

<sup>5</sup> Nos estudos da literatura grega citamos o *Bestiário Arcaico*, de Paula Corrêa (Editora Unicamp, 2010); no âmbito da zoopoética e biopolítica, um marco, sem dúvida, é a coletânea organizada por Maria Esther Maciel intitulada *Pensar/escrever o animal*, Editora UFSC, 2011.

mencionar os *animal studies* de forma superficial e, buscando o auxílio de diferentes vozes poéticas, citamos os fragmentos – não são muitos – e propomos um ensaio (de tradução).

Eis os nomes dos envolvidos, criminosos e vítimas: Tereu – às vezes chamado Zeto – é o estrangeiro; Pandíon – para alguns Pandareu –, o pai ateniense; Procne e Filomela, as irmãs; Ítis ou Ítilo, a criança que será morta, picada e cozida pela mãe para ser oferecida e devorada pelo pai. Muito frequentemente permutam-se os papéis e funções entre Procne e Filomela, de modo que tanto a fêmea rouxinol pode ser identificada com Filomela e a andorinha com Procne quanto o contrário.

Em Homero (*Od.* 19, 518 ss.) a trama é tecida pelo lamento da solitária Penélope, que evoca Filomela em um símile (*Od.* 19, 518-523) e narra uma versão das desventuras da personagem bastante diferente daquela que ganhará notoriedade com Ovídio. Trata-se, ali, da mulher do tebano Zeto, que, por ciúmes, planejando matar o filho de sua cunhada Níobe, mata o seu próprio, o menino Ítis. O símile, no contexto do canto, descreve o coração agitado da mulher abandonada que rechaça seus muitos pretendentes para preservar a vida de Telêmaco. Stanford comenta que os “[v]ários detalhes deste celebrado símile – a primeira vez que surge o rouxinol, ave que será muito poetizada mais tarde na literatura europeia – são notáveis. Este é o único lugar em Homero onde o canto de uma ave (à diferença dos gritos) é mencionado.”<sup>6</sup> Assim, a senhora de Ítaca traz à cena épica, pela primeira vez, o canto lamentoso e primaveril da rouxinol que, por descuidados modos, deixou perecer sua cria.

Em contrapartida, em Sófocles, a andorinha e a rouxinol ficarão, de certa maneira, obnubiladas, pois o título da peça honra Tereu. Aos contemporâneos intriga o prestígio dado ao estrangeiro, que será, ao fim e ao cabo, protagonista no caminho sinuoso que nos levará até a fugitiva andorinha e a plangente rouxinol. Aristófanes, do mesmo modo, delegará poderes ao trácio. Na perspectiva antiga, todavia, nenhuma novidade; afinal, a metamorfose outorgada pelos deuses a cada um já indica a admiração geral por essas figuras e o reconhecimento de sua beleza,

<sup>6</sup> STANFORD, nos seus comentários à *Odisseia* de Homero, p. 336: “[m]any details of his celebrated Simile – the first appearance of that later much poeticized bird, the nightingale, in European literature – are remarkable. It is the only place in H. where bird song (as distinct from cries) is mentioned.” As traduções apresentadas no artigo são de nossa autoria, exceto quando mencionado o nome do autor da tradução. Deixamos sempre o texto na língua original para que o leitor possa conferir e controlar possíveis interpretações do tradutor.

do canto mavioso e da sua importância no anúncio da primavera<sup>7</sup> e da melancolia da noite. Uma informação picante e relevante para o entendimento da tela em que se borda a narrativa, nos fornece Paula Corrêa, que afirma que as aves pequenas servem também como metáforas do órgão sexual feminino.<sup>8</sup>

Hoje, transcorridos tantos séculos, entrelaçados tantos fios, de acordo com alguns, a ave que mais se destaca em fama é o rouxinol. O pesquisador americano Albert R. Chandler, já na década de trinta, dedica-lhe um artigo inteiro:

[a]cima de qualquer outro pássaro, o rouxinol ocupa na literatura europeia o mais importante papel. Pode-se encontrar referências a ele ao longo do caminho de Homero a T. S. Eliot. A variedade de interpretações com as quais os poetas têm amalgamado seu canto mostra como o sentimento e a imaginação variam com a nacionalidade, época e individualidade do escritor. Na poesia grega e latina as interpretações são classificadas em cinco grupos. Em um grupo o rouxinol está ligado ao mito da mãe que matou seu filho e o canto da ave é visto como um lamento; num segundo grupo, a ave simboliza o poeta e seus poemas; num terceiro grupo a ave é um feliz cantor da primavera e do amor; num quarto grupo o rouxinol canta os louvores de Deus; num quinto grupo o seu virtuosismo musical é a tônica.<sup>9</sup>

Porém a andorinha não lhe fica atrás na notoriedade nem no tempo em que vem se mantendo como objeto de interesse. Ernest Whitney Martin, em 1914, percorre suas aparições na literatura e testemunha, citando Sir Humphrey Davy:

Com a andorinha temos uma outra das quatro grandes aves canoras dos antigos. Os hábitos domésticos desse pássaro, o seu precoce surgimento

<sup>7</sup> HESIODI, *Opera et dies*, v. 568-569.

<sup>8</sup> CF. CORRÊA, *Um bestário arcaico*, p. 339-340 e 344.

<sup>9</sup> Cf. CHANDLER, *The Nightingale in Greek and Latin Poetry*. p. 78: [t]he nightingale plays a more important role in European literature than any other bird. References to it are found all along the way from Homer to T. S. Eliot. The varied interpretations that poets have attached to its song show how sentiment and imagination vary with the nationality, epoch, and individuality of the writer. In Greek and Latin poetry the interpretations fall into five groups. In one group the nightingale is linked with a myth of a mother who slew her son, and the bird's song is regarded as a lament; in a second group the bird symbolizes a poet or his poems; in a third group the bird is a happy singer of springtime and love; in a fourth group the nightingale sings the praises of God; in a fifth group the virtuosity of the song is stressed.

como um prenúncio da primavera e o fato de que ele estava associado a um grande mito de metamorfose garantem-lhe a preeminência entre os antigos. Ele é o destruidor permanente dos insetos – amigo do homem; e, com a cegonha e o íbis, pode ser considerado um pássaro sagrado.<sup>10</sup>

Martin informa também que:

(...) [os antigos] diziam ter sido representado no túmulo de Sófocles uma andorinha. Uma sepultura romana na Via Latina tem as duas aves [a andorinha e o rouxinol] lado a lado e um dístico escrito registra os seus nomes. Esta associação das duas aves com os mortos só se sustenta a partir do sentimento, entre os antigos, de que havia uma tristeza inerente em seu canto. Tal sentimento, sem dúvida, está subjacente também aos mitos de metamorfose a que elas estão ligadas, pois sem esse pressuposto não há como racionalizá-lo. Os epítetos que descrevem as duas são permutados de tal modo que chega às vezes a desafiar qualquer identificação individual razoável. Ambas são lúgubres e tagarelas. Em grego o canto e a cor de ambas é designado como ξουθός [melodioso/fulvo]. Em Mosco (se o texto pode falar) as duas aves estão associadas a um mesmo habitat. E hoje, segundo o *Thierreich* de Kaup, tanto na Grécia como na Itália, a andorinha (*hirundo urbica*) e o rouxinol frequentam, numa proximidade impressionante, as mesmas localidades escolhidas. Finalmente, para acrescentar mais um ponto de contato, Artemidoro nos informa que, no saber onírico dos gregos, os dois pássaros têm quase o mesmo simbolismo. Assim também se dá no folclore.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Cf. DAVY *apud* MARTIN, *The birds of the Latin poets*, p. 111 “In the swallow we have another of the four great song-birds of the ancients. The domestic habits of the bird, its early appearance as a harbinger of spring, and the fact that a great metamorphosis myth was early attached to it, account in great part for its antique preeminence. He is the constant destroyer of insects – the friend of man; and, with the stork and ibis, may be regarded as a sacred bird.”

<sup>11</sup> MARTIN, *The birds of the Latin poets*, p. 240: (...) on Sophocles' tomb we are told that a swallow was represented. A Roman grave on the Via Latina has the two birds [a andorinha e o rouxinol] side by side, and an accompanying distich gives their names. This association of the two birds with the dead can rest only upon the ancient feeling that there was inherent sadness in their songs. This feeling, no doubt, also underlies several of the bird metamorphosis myths, for without this assumption they cannot be rationalized. The describing epithets of the two birds are interchanged in such a way as to defy, at times, all rational individual identification. Both, for example, are lugubrious, both are garrulous, both in Greek are ξουθός in song and color. In Moschus (if the text be

Sobre a poupa (boubelo, cacatua, catatua, galo-porco ou galo merdento), atualmente, sabe-se pouco. Entre os gregos do séc. V a.C. ela é ave rara e estrangeira (Oder, *apud* Jebb; Headlam; Pearson, 1926, p. 224) de índole covarde e assustadiça. Aristóteles, na *História dos Animais*, refere-se a ela (ἔπιψ) em quatro passagens. Em duas dessas referências, o filósofo parece se contradizer; se afirma em 615a-616b que “[a]lgumas aves vivem nas montanhas e nas florestas, como a poupa”, que se serve “sobretudo de excrementos humanos para fazer o ninho”, em 559a relata que esta “é a única, de entre as aves que chocam os seus próprios ovos, que não constrói um ninho; enfia-se nos troncos das árvores e põe os ovos nessas cavidades, sem recolher quaisquer materiais.” Em 663a encontramos dados mais precisos.<sup>12</sup> Citamos o trecho tal como está e segundo a tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva. A mesma passagem será traduzida à frente por nós de forma a preservar, para subsequente análise, suas marcas de teatralidade:

A esta ave, a poupa, testemunha dos seus próprios males, Zeus deu um tom matizado; foi essa a marca que imprimiu a uma ave dos rochedos, corajosa, orgulhosa da sua panóplia, que, chegada a Primavera, exhibe a asa de uma gralha, de branca plumagem. Porque são duas as formas que apresenta, a de jovem e a de adulta, ainda que nascida de uma mesma matriz. Na altura do Outono, ao dourar das espigas, de novo uma plumagem variegada a irá cobrir. Mas sempre, tomada de ódio, partirá daqui para um outro lugar, para habitar florestas e a solidão dos cumes.

Por último, em 488b do texto aristotélico, vemos confirmar-se a informação de que o *habitat* desse pássaro são as montanhas e os lugares isolados.

Como afirmamos, a peça sofocliana, sob o título *Tereu*, o nome do rei que executará o primeiro de uma sequência de crimes destaca a poupa. Protagonista, ele é o fio da meada frouxamente amarrada pelo mito. Sófocles firmará a urdidura: a Tereu foi dada como esposa a filha de Pandión, Procne, irmã de Filomela. Da

---

sound) the two birds are associated in the same habitat, and today, according to Kaup's Thierreich, in both Greece and Italy the swallow (*hirundo urbica*) and the nightingale frequent in strikingly common proximity the same chosen localities. And lastly, to add one more touch of contact, we are told by Artemidorus that in the dream lore of the Greeks the two birds have almost the same symbolism. Thus much for the lore.

<sup>12</sup> Aristóteles refere-se ao trecho como sendo de Ésquilo (Fr. 304 N) e acaba por provocar confusão quanto à autoria do trecho. Oder – *apud* Jebb; Headlam e Pearson (1926, p. 224) – garante ter sido um equívoco do estagirita. Hugh Lloyd-Jones segue o colega e enrola o trecho entre os fragmentos remanescentes de Sófocles.

união nasceu Ítis, criança que mais tarde será cozida pela mãe quando esta descobre que o marido constrangeu Filomela a ter relações sexuais com ele. Embora o trácio tenha cortado a língua de sua vítima como garantia de seu silêncio, a moça, anos a fio, linha e agulha na mão, ferirá o pano, bordará sua história e denunciará o cunhado à irmã: motivo justo, como se vê, da vingança cruel que culminou com a morte da menina. Vingança, aliás, não é o termo mais adequado. Melhor explicar o ato como o fez Burnett: Filomela manifestou um repúdio material justificado pela desonra da raça de Pandíon e pela sua castração simbólica. Tomamos de empréstimo as palavras da pesquisadora:<sup>13</sup>

Tereu faz seguir ao estupro – que em si mesmo já é ‘contrário aos costumes helênicos’, como desnecessariamente observa o Viajante [Pausânias] – com a mutilação do corpo da menina e, desse modo, “incita as mulheres a uma retaliação” (Paus. 1. 5-4). Com o corte da língua da menina, o Tereu de Sófocles dá à sua obra de desonra uma evidência externa permanente, ao mesmo tempo em que ataca a menina por inteiro, e não somente a parte dela pela qual o pai é responsável. Este segundo ato de violação estabelece Tereu não apenas como um bárbaro por oposição aos costumes gregos, mas como um inimigo de todo o gênero humano, ele é o que não somente desmantela um casamento grego, quebra juramentos e insulta um rei ático, mas também aquele que representa o próprio acasalamento como um corte estéril na carne feminina. E isso significa que o lugar por ele governado, a Trácia, lugar onde Procne engrandará e cumprirá sua vingança, é o lugar onde os homens são muito piores que as bestas.

Se voltarmos nosso olhar para as metamorfoses após os crimes, veremos que Tereu, o perseguidor, será convertido, nas *Suplicantes* de Ésquilo (v. 63) – diferen-

<sup>13</sup> No original (BURNETT, 1998, 184): “Tereus follows the rape – which was in itself ‘contrary to Hellenic custom’, as the Traveler [Pausânias] unnecessarily remarks – with the mutilation of the girl’s body, ‘thus drawing the women into the necessity of retaliation’ (Paus. 1. 5-4). With the cutting of the girl’s tongue the Sophoclean Tereus gives his work of dishonor a permanent external mark, while he also attacks the entire girl, not just the part of her for which a father is responsible. This second act of violation thus fixes Tereus not just a barbarian opposed to Greek ways but as an enemy to the whole human race – one who not only dismantles Greek marriage, break oaths, and insults an Attic king, but also represents mating itself as a barren cutting of female flesh. And this means that the place where he rules, the Thrace where Procne will take her revenge, is a place where men are far worse than beasts.

temente de Sófocles –, em um falcão. O fato de Sófocles não escolher uma ave de rapina conhecida de seus conterâneos como protagonista de sua tragédia é curioso, visto que a peça parece tratar da violência predatória impingida sobre a jovem irmã de Procne. É possível que ele queira materializar a extravagância da personagem seja por seu comportamento estranho, seja pelo seu aspecto elegante, pela sua ostentação, arrogância ou insolência. Acreditamos que a beleza e exuberância excêntrica do boubelo tenham pesado na escolha do tragediógrafo. Com efeito, à parte o porte de excelência (de cerca de 28 cm.), a poupa possui uma crista colorida de negro, branco e marrom matizado que tomba para frente como a mitra e o elmo persa; predador terrestre feroz como um guerreiro em combate, não precisa voar para dominar sua presa. O boubelo é carnívoro, come insetos e répteis. Como o rouxinol, é ave solitária; como a andorinha é ave migrante.

Outro tragediógrafo, Fílocles, de acordo com Jebb; Headlam; Pearson (1926, p. 223), teria escrito, em sua tetralogia *Pandionis*, uma peça intitulada *Tereu* a qual, provavelmente, parodiava o texto homônimo de Sófocles. Mas o rei trácio não chamou a atenção só dos dramaturgos trágicos. Albert R. Chandler indica e analisa o protagonismo de Tereu em uma comédia de Aristófanes, *As aves*. Nesta obra, as referências a essa personagem ocupam cerca de 433 dos 1765 versos da obra (v. 97-437; 591-684 e alguns versos dispersos), isto é, aproximadamente um quarto de toda a comédia. A poupa será intermediadora entre homens e aves, articuladora política e auxiliadora na fundação da Cuconuvolândia. Figura tão distinta e atraente deve ser ao menos imaginada por nós, por isso, vale citar, em tradução de Adriane Duarte, alguns trechos da peça (o recorte será feito do v. 92 ao v. 106) que desenham e alinham, provisoriamente, o caráter da poupa aristofânica, de forma a percebermos possíveis razões para a escolha de Sófocles.

ΕΠΟΨ

ἄνοιγε τὴν ὕλην, ἴν' ἐξέλθω ποτέ.

ΕΥΕΛΠΙΔΗΣ

ὦ Ἡράκλεις τουτὶ τί ποτ' ἐστὶ τὸ θηρίον;

τίς ἢ πτέρωσις; τίς ὁ τρόπος τῆς τριλοφίας;

ΕΠΟΨ

Τίνες εἰσὶ μ' οἱ ζητοῦντες;

ΕΥΕΛΠΙΔΗΣ

Οἱ δώδεκα θεοὶ

εἴξασιν ἐπιτρίψαί σε.

ΕΠΟΨ

Μῶν με σκώπτετον  
ὀρῶντε τὴν πτέρωσιν; ἦν γὰρ ὦ ξένοι  
ἄνθρωπος.  
ΕΥΕΛΠΙΔΗΣ  
Οὐ σοῦ καταγελώμεν.  
ΕΠΟΨ  
ἀλλὰ τοῦ;  
ΕΥΕΛΠΙΔΗΣ  
τὸ ράμφος ἡμῖν σου γέλοιο φαίνεται.  
ΕΠΟΨ  
τοιαῦτα μέντοι Σοφοκλῆς λυμαίνεται  
ἐν ταῖς τραγωιδίαισιν ἐμὲ τὸν Τηρέα.  
ΕΥΕΛΠΙΔΗΣ  
Τηρεὺς γὰρ εἶ σύ; πότερον ὄρνις ἢ ταῶς;  
ΕΠΟΨ  
ὄρνις ἔγωγε.  
ΕΥΕΛΠΙΔΗΣ  
Καῖτά σοι ποῦ τὰ πτερά;  
ΕΠΟΨ  
ἐξερρῦηκε.  
ΕΥΕΛΠΙΔΗΣ  
πότερον ὑπὸ νόσου τινός;  
ΕΠΟΨ  
οὔκ, ἀλλὰ τὸν χειμῶνα πάντα τῶρνεα  
πτερορρυεῖ τε καὺθις ἕτερα φύομεν.

POUPA  
Abra a porta para que eu saia! (*a porta se abre e ele surge*)  
TUDO AZUL  
Héracles! Que bicho é este afinal?  
Que tipo de plumagem é esta? Que tipo de triplo topete é este?  
POUPA (*solene*)  
Quem são os que me procuram?  
TUDO AZUL (*rindo*)  
Pelo jeito os doze deuses  
Trituraram você!  
POUPA  
Será que zombam de mim

Por ver a minha plumagem? Estrangeiros, eu era homem.  
TUDO AZUL  
Não estamos rindo de você.  
POUPA  
E do que, então?  
TUDO AZUL  
Do seu bico. Para nós ele é ridículo!  
POUPA  
É assim que Sófocles me trata,  
A mim, Tereu, em suas tragédias!  
TUDO AZUL  
Tereu? Você? Você é uma ave ou um... pavão?  
POUPA  
Eu sou uma ave.  
TUDO AZUL  
Então cadê suas penas?  
POUPA  
Caíram  
TUDO AZUL  
Por causa de uma doença?  
POUPA  
Não. Durante o inverno todas as aves perdem sua plumagem, depois criamos outra.

Tereu, nessas passagens, aparece quase como uma caricatura da personagem sofo-cliana – afirmamos “quase” porque entendemos que o trácio já está caricaturizado em Sófocles – e pode-se concluir que a escolha do dramaturgo favoreceu a paródia. Com o falcão, ave trágica por excelência, a comicidade talvez fosse um pouco mais difícil.

Contudo, não seria correto discordar de Chandler, que chega a ver sublimidade na poupa aristofânica:

[p]ara o rouxinol, o tributo mais encantador que chegou até nós está em *Aves* de Aristófanes. A poupa e o rouxinol, ao lado de personagens humanos, são as principais figuras dessa comédia. Elas recordam suas histórias humanas, mas nenhum amargor permanece em seus corações. É dessa forma que se estabelece um paradoxo: Tereu pode elogiar apaixonadamente o canto de Procne e ao mesmo tempo nomeá-lo como um lamento por seu filho Ítis. Ele instiga a rouxinol a sair do matagal para ajuntarem seus cantos e, juntos, convidarem os outros pássaros para

fazerem flutuar uma canção até o trono de Zeus e, então, Febo tocará sua lira e os outros deuses cantarão em coro, respondendo sua canção.<sup>14</sup>

Sobre o trecho, Christian Werner desenvolve conexões pertinentes com os versos 164-190 da peça *Helena* de Eurípides.<sup>15</sup> Para ele, “[a] canção que Helena desenvolve a partir de seu proêmio formalmente demarcado claramente reflete, até no detalhe, a passagem das *Aves* que acabamos de discutir.” Anuentes com Werner, discordantes de Chandler, ponderamos: não é verdade que a poupa e o rouxinol, ao lado de personagens humanos, sejam as principais figuras da referida comédia. Chandler exagerou. Procne-rouxinol aparece como uma flautista nua (segundo tradução de *As Aves* por Adriane Duarte, 2000, p. 121) que não tem falas. Ela vem para exibir sua beleza, receber propostas sexuais e acompanhar, em cena, o coro (v. 665-684); sua irmã Filomela sequer é mencionada.

A estratégia desvia a brutalidade do mito, que fica como que esquecido, exceto pelo ponto em que a canção da rouxinol se configura como um lamento (Chandler, 1934, p. 80). Surpreendente, entretanto, será o fato de que em Aristófanes a rouxinol não canta, mas toca flauta. Quanto a Tereu, suas palavras são “o tributo mais encantador” que chegou até nós para o rouxinol. E o rouxinol, entre as aves canoras, uma das mais presentes, justamente o rouxinol célebre pela doçura do canto, não tem voz em Aristófanes. Em Sófocles o papel desta ave hoje está fragmentado e sua importância é subordinada ao nome Tereu que titula a peça. Não nos restou sequer um verso onde se pudesse ouvir a voz do Tereu sofocliano. Por certo, para ouvir o canto de Filomela, o caminho é tortuoso; é preciso encarar Tereu.

Mas a culpa não é o preconceito dos antigos. De fato, apregoar o canto da moça Procne ou Filomela é um erro flagrante no âmbito das ciências biológicas. A fêmea do rouxinol não canta, ela grita e talvez isso pudesse nos remeter ao ponto

<sup>14</sup> Cf. Chandler, *The Nightingale in Greek and Latin Poetry*. 1934, p. 80: The most charming tribute to the nightingale that has come down to us in Greek poetry is in Aristophanes' *Birds*. The hoopoe and the nightingale are, aside from the human characters, the chief figures in the comedy. They remember their human stories, but no bitterness remains in their hearts. Thus arises the paradox that Tereus can give affectionate praise to Procne and at the same time call her song a lament for their son Itys. He invites her to come out of the thicket to join him in calling the other birds together, till her song shall float up to the throne of Zeus; then Phoebus will play his lyre, and the other gods will sing in chorus, responding to her song.

<sup>15</sup> WERNER, conferência proferida em Araraquara, São Paulo, 2011, por Christian Werner e intitulada “Lágrimas em verso: o canto crítico em Aristófanes e Eurípides”. O texto da conferência (no prelo) foi gentilmente cedido pelo autor.

agudo da performance ritual de uma dor intensa: o pranto, o bater no peito, o puxar dos cabelos. Aliás, é o canto que os distingue enquanto fêmea e macho.<sup>16</sup> Acrescente-se, ainda, a ausência de canto melodioso, em lugar de apenas trinados abafados na fêmea – uma espécie de anulação da beleza da melodia *viva voce* – que poderia remeter também à escrita muda e carente da performance materializadora. Ao contrário, o rouxinol macho é excelente cantor com cerca de 190 tipos diferentes de canto por macho. (KIPPER, e KIEFER, 2010, p. 98).<sup>17</sup> Além disso, seu canto “tem a função de manter outros machos fora de seu território. Portanto seria considerado um brado de raiva contra seus competidores pelas fêmeas”; “o canto elaborado é portanto um afugentador eficaz [...] através do qual “os machos mantêm a distância entre si.” (DELLINGER, 2005, p. 18 e p. 42) <sup>18</sup> Não nos cabe conjecturar se os mitógrafos tinham consciência do *ethos* sexual desses pássaros, mas não deixa de ser intrigante o canto rechaçador de rivais nessa história.

Voltando à literatura, conjugando a inserção do mito em um texto trágico e as metamorfoses em andorinha, rouxinol e poupa; é possível para Filomela/ Procne a tessitura de bordados e coloridos poéticos ou, se preferirem, os melismas no canto? Andrew Ford (2002, p. 256),<sup>19</sup> ao comentar as leis da poesia segundo Sócrates, dirá para aquele contexto:

<sup>16</sup> Cf. (ARNOTT, 2007, p. 2) O helenista informa que, contrariamente ao que afirma Aristóteles (HA. 536a 28-30) e muitos outros escritores antigos, somente o macho rouxinol é cantor. Cf. ainda os comentários de STANFORD para a edição da *Odyssey of Homer* (1988, p. 336).

<sup>17</sup> Essa variedade de cantos do rouxinol vem em consonância com as “inovações musicais” e as “misturas de gêneros” detectadas por Andrew Barker na cultura ateniense do séc. V a.C e aludidas na conferência proferida por Christian Werner, mencionada anteriormente. Werner cita o mesmo Andrew Barker ao analisar trechos de Aristófanes e Eurípides. Consta do texto da conferência (no prelo) o seguinte parágrafo: “Andrew Barker dá um passo a mais e defende que a canção solicitada pela Poupa e por ele descrita ‘parece, de fato, ser representada como todo tipo de música ao mesmo tempo’, com o que Aristófanes estaria debochando da música de vanguarda, a chamada Música Nova, um termo que abarca inovações musicais e autores que tiveram seu auge nas últimas décadas do século V em Atenas e que promoveram a mistura de gêneros, o que, para muitos, entre eles Platão no século IV, sinalizava sua influência nociva sobre o cidadão ateniense. Assim – ainda segundo Barker –, que figura melhor que o rouxinol para servir de ‘emblema para os excessos dos compositores da *nova onda*’? Werner menciona ainda em dicção própria o “canto amplificado” pelas Musas.

<sup>18</sup> <http://www3.uma.pt/thd/Etologia/Documentos/Eto12005-06sebenta.pdf>.

<sup>19</sup> “[t]here are different forms (here called *eide*) of thought and speech that convention has unfairly distributed so that more of the “ornament” ones are allowed in poetry. [...]

[e]xistem formas diferentes (aqui chamadas por Isócrates de *eide*) de pensamento e fala que a convenção tem distribuído injustamente, de modo que, à poesia, foi reservado mais o “ornamento”. [...] Isócrates dá ao ritmo e ao metro – elementos que para este formalista contam como o traço mais distintivo da poesia – um poder quase-mágico, o poder de “enfeitiçar” (*psukhagogein*) as almas.

Se o ritmo e o metro são elementos ornamentais da linguagem, as mulheres do mito – ao bordar – não praticam a fala (nem em prosa nem em poesia) e por consequência, perdem o ornamento do metro e do ritmo. Não há para elas uma melodia. O poder encantatório da linguagem poética se lhes escapa; só lhes resta a imagem sinalizada (no corpo ou no tecido) da dor.

De fato, retomemos nosso conhecimento de biologia: a sonoridade do canto do rouxinol não abrange os trilos da fêmea. Símias de Rodes menciona o som da fêmea durante a parturição do ovo-poesia que se inicia com um pé métrico, cresce em dez pés e volta a um único pé métrico.<sup>20</sup> O grito da rouxinol é só o princípio de um canto? Como ele se desenvolve? Não precisamos de muito, a linguagem dos pássaros é uma linguagem desarticulada e irracional que se faz através do silêncio do significado.

Desse modo, o canto do rouxinol, macho ou fêmea, é como o canto de qualquer pássaro: “una lengua transparente y sin palabras”; “una comunicación fallida en términos prácticos”; “una alegoría del lenguaje artístico, en el que los signos, ya sea por su superposición o su vaciamiento, no pueden denotar nada más que a sí mismos y parecen condenados a su propia negación.” (CUSSEN. 2009, p. 92, p. 94). Assim, como afirma Pablo De Rokha (*apud* CUSSEN, 2009, p. 94) o canto do pássaro é tautológico porque “el pájaro sólo canta lo que se escucha del canto del pájaro”. Por isso é possível Aristófanes preludiver como poupa em *As aves*, v. 227-228; 238; 241:

ἔποποι ποποποποποποποι  
 ἰὼ ἰὼ ἰτὼ ἰτὼ ἰτὼ ἰτὼ,  
 ἴτω τις ...

---

Isocrates endows rhythm and meter – which to this formalist count as the most distinctive feature of poetry – with a quasi-magical power to “bewitch” (*psukhagogein*) souls. The intense psychological effects of “logos with meter.”

<sup>20</sup> Símias de Rodes, O ovo. In: PAES, José Paulo. *Poemas da Antologia Grega ou Palatina*, Edição bilíngue, tradução de José Paulo Paes, p. 42-43. Cf. também, FUNARI, Pedro Paulo. *Antiguidade Clássica: história e cultura a partir dos documentos*. p. 122-124.

[...]  
 τιò τιò τιò τιò τιò τιò τιò.  
 [...]  
 τριòτò τριòτò τοτοβριξ.

No trecho, não há o que traduzir, o poeta faz a canção do boubelo com suas palavras. Atentar para o sentido possível das palavras (sua ligação com epopeia/ *ἔπο* com ir e vir/ἴτω, no nosso entender, é perder a materialidade do canto). O que interessa é a reprodução dos timbres e ritmos em processos imitativos que recriem o canto. Algo semelhante fazem Heitor Villa Lobos e Manuel Bandeira na Dança (Martelo) das *Bachianas* nº 5 ao materializar o canto do Irerê (Irerê meu passarinho do sertão do Cariri) e do sabiá (Liá! liá! liá! liá!):

Irerê meu passarinho do sertão do Cariri,  
 Irerê meu companheiro,  
 Cadê viola? Cadê meu bem? Cadê Maria?  
 Ai triste sorte do violeiro cantadô!  
 Ah! Sem a viola em que cantavo o seu amô,  
 Ah! Seu assobio é tua flauta de Irerê:  
 Que tua flauta do sertão quando assobia,  
 Ah! A gente sofre sem querê!  
 Ah! Teu canto chega lá no fundo do sertão,  
 Ah! Como uma brisa amolecendo o coração,  
 Ah! Ah!

**Irerê, solta o teu canto!**  
 Canta mais! Canta mais!  
 Prá alembra o Cariri!  
 Canta cambaxirra! Canta juriti!  
 Canta Irerê! Canta, canta sofrê  
 Patativa! Bem-te-vi!  
 Maria acorda que é dia  
 Cantem todos vocês  
 Passarinhos do sertão!  
 Bem-te-vi! Eh! Sabiá!  
**La! liá! liá! liá! liá! liá!**  
 Eh! Sabiá da mata cantadô!  
**Liá! liá! liá! liá!**  
**Lá! liá! liá! liá! liá!**  
 Eh! Sabiá da mata sofredô!

O vosso canto vem do fundo do sertão  
Como uma brisa amolecendo o coração  
Irerê meu passarinho do sertão do Cariri ...  
Ai!  
(Composição: Heitor Villa Lobos – Letra de Manuel Bandeira)<sup>21</sup>

E ainda o que corporalmente faz Pier Paolo Pasolini em *Uccellacci e Uccellini* (*Gaviões e Passarinhos*, Itália, 1966). Pois

[...] no decurso da película, em consonância com a moral emitida, reafirma-se a existência de um outro tipo de discurso, o gestual mais próximo da realidade. [...] Cicillo e Ninetto, ao pregarem para os pássaros, compreendem que os gaviões (a ciência, segundo o ornitólogo amador Frei Cicillo) entendem quando os pregadores emitem guinchos; contudo, as andorinhas e pardais (a fé, no dizer do mesmo frade), quando chilream e gorjeiam os oradores, nada compreendem. Estes necessitam de que seus interlocutores componham uma dança em saltinhos, só então tudo fica claro e transparente.<sup>22</sup>

Acrescente-se que a inserção do mito, tanto na narrativa do canto 19 da *Odisseia*, quanto n’*As Aves* de Aristófanes e ainda no *Tereu* de Sófocles, é primorosa e parece contemplar este detalhe biológico. Em Homero o mito surge após a cena do lava-pés, quando Ulisses, sob ameaça, silencia a grande descoberta de Euricleia. O filho de Laertes constrange a velha ama, puxa-a para si e fá-la calar dizendo: ἔξε σιγῆι μῦθον, ἐπίτρεψον δὲ θεοῖσιν (“prende em segredo essa história, é dos deuses o revés!”).

Atentemos mais uma vez. N’*As Aves* “o verdadeiro tema da peça” é a palavra. “*As Aves* é uma comédia sobre o poder das palavras”, conforme comentário de Adriane Duarte em sua tradução do texto (2000, p. 15). E, nessa peça, a rouxinol, como vimos, não fala.

Diz Ésquilo, na tragédia *Agamemnon*<sup>23</sup> que, para adquirir a sabedoria, há que se sofrer a vida e a morte, por isso o próprio Zeus ordenou o πάθει μάθος, ele foi

Τὸν φρονεῖν βροτοὺς ὀδυ-  
σαντα, τὸν πάθει μάθος  
θέντα κυρίως ἔχειν:

---

<sup>21</sup> Cf. VILLA-LOBOS; BANDEIRA; c1978. [Partitura]

<sup>22</sup> Cf. BARBOSA, 2009, p. 187.

<sup>23</sup> ESQUILO, *Agamemnon*, versos 176 e 177.

στάζει δ' ἔν γ' ὕπνῳ πρὸ καρδίας  
 μησιπτήμων πόνος· καί παρ' ἄ-  
 κοντας ἦλθε σωφρονεῖν·  
 δαιμόνων δέ που χάρις βίαιος  
 σέλμα σεμνόν ἡμένων.

quem conduziu os viventes à ciência  
 e, com vigor, determinou terem eles  
 na dor o saber...  
 então, até no sono, ele destila fadiga  
 de remorsos no coração e mesmo ao  
 relutante a sabedoria chega;  
 é que, de algum lugar, vem a graça bruta das divindades  
 que estão sentadas num sagrado timão.

Procne e Filomela, mofinas, caladas, bradaram aos quatro ventos sua dor de desonradas, traídas e ultrajadas; no som do cutelo que corta e da agulha perfurante que dirige a linha do sangue bordou-se a história. “Agulha não tem cabeça”, “fura o pano, nada mais” e segue arrastando o rastro vermelho de uma ferida. “Buraco aberto pela agulha era logo enchido por ela, silenciosa e ativa, como quem sabe o que faz, e não está para ouvir palavras loucas. (...) A agulha, vendo que [a linha] não lhe dava resposta, calou-se também, e foi andando. E era tudo silêncio na saleta de costura.”<sup>24</sup> Também é acerca do silêncio e das aves que escreve o poeta chileno Juan Luis Martínez (1942-1993) em um poema-paródia integrante da obra intitulada *La nueva novela* (1977):

OBSERVACIONES RELACIONADAS CON LA EXUBERANTE  
 ACTIVIDAD DE LA "CONFABULACION FONETICA"  
 O "LENGUAJE DE LOS PAJAROS" EN LAS OBRAS DE  
 J. P. BRISSET, R. ROUSSEL, M. DUCHAMP Y OTROS

- a. A través de su canto los pájaros  
 comunican una comunicación  
 en la que dicen que no dicen nada.
- b. El lenguaje de los pájaros  
 es un lenguaje de signos transparentes

<sup>24</sup> ASSIS, Machado de. Um apólogo. In: *Para Gostar de Ler, Volume 9, Contos*, Editora Ática, São Paulo, 1984, pág. 59.

- en busca de la transparencia dispersa de algún significado.
- c. Los pájaros encierran el significado de su propio canto en la malla de un lenguaje vacío; malla que es a un tiempo transparente e irrompible.
  - d. Incluso el silencio que se produce entre cada canto es también un eslabón de esa malla, un signo, un momento del mensaje que la naturaleza se dice a sí misma.
  - e. Para la naturaleza no es el canto de los pájaros ni su equivalente, la palabra humana, sino el silencio, el que convertido en mensaje tiene por objeto establecer, prolongar o interrumpir la comunicación para verificar si el circuito funciona y si realmente los pájaros se comunican entre ellos a través de los oídos de los hombres y sin que estos se den cuenta.

NOTA:

Los pájaros cantan en pajarístico,  
pero los escuchamos en español.  
(El español es una lengua opaca,  
con un gran número de palabras fantasmas;  
el pajarístico es una lengua transparente y sin palabras).<sup>25</sup>

\*\*\*

### O silêncio de Tereu

Passemos, então, aos fragmentos de *Tereu*, tentemos ouvir o silêncio de Tereu e os cantos de Procne e Filomela nos vazios das falas do dramaturgo oculto e do trácio revelado. O nosso objetivo será apresentar texto, personagem e autor (se for possível percebê-lo assim tão escondido) e traduzi-los em *tradução funcional*, isto é, destinada à encenação. Que a própria cena, um dia, quem sabe, denuncie o crime anterior que ficou nos vestígios, nos restos e rastros de um estupro. As tantas questões envolvem os fragmentos dos textos antigos, não vamos abordá-las. Dispersos, muitos foram os caminhos de preservações dessas relíquias. Visamos somente à tradução para encenação de um texto escrito que, à moda de um ator, finge ser oral. De fingimentos em fingimentos, nas intermitências das perdas e dos ganhos, estabelecemos uma dicção nossa. Neste sentido, os comentários serão aqueles que

---

<sup>25</sup> MARTÍNEZ, 1985, p. 89.

desejam oferecer subsídios para uma encenação. O textos dos fragmentos de *Tereu* aqui apresentados foram estabelecidos por Hugh Lloyd-Jones, 2003, *Sophocles Fragments*, p. 291-299.

O espaço da peça é a Trácia embora Tucídides, em passagem já mencionada (2, 29) tenha indicado a alteração da geografia mítica por Sófocles. O orador informa que o drama de Filomela e Procne teria se passado em Dáulis, na Fócia, e não na Trácia como quer o coloneu.<sup>26</sup> Jebb; Headlam; Pearson (1926, p. 224) contrapõem que a maioria dos textos antigos confirma a tradição recuperada por Sófocles, de modo que a peça teria, portanto, como cenário, a Trácia;<sup>27</sup> que se leve em conta, para iniciar a leitura dos restos de peça, o *Fragmento 582*:

“Ἥλιε, φίλιπποις Ἐρηϊξὶ πρέσβιστον σέλας...  
Sol! Para Trácios equestres, és brilho ancião...

e o *Fragmento 587*:

φιλάργυρον μὲν πᾶν τὸ βάρβαρον γένος  
e cobiçosa é toda a raça bárbara...

Então, vejamos o cenário: sol escaldante, cavalos e cavaleiros, riquezas. A estranha história se passa entre um povo rude e selvagem que habita terras áridas e rochosas (veja-se o verso 3 do frag. 581); um povo – isso é importante – que mata por ouro. Recordemos-nos da morte de Polidoro por Poliméstor (Eurípides, *Hécuba*, v. 710-774).<sup>28</sup> A ambientação, tal como uma dramaturgia do espaço, atua na cena, e “a vingança terrível prescritas pelas mulheres atenienses mostra o efeito do ambiente que lhes é estranho e do tratamento bárbaro sobre seu caráter.”<sup>29</sup>

O magnífico Tereu será então uma espécie de bravo general de cavalaria e governante de um grande reino ensolarado. A poupa, em nossa tradução “bou-

<sup>26</sup> BLAYDES (1859, p. v, xlix, l), em sua obra dedicada à biografia de Sófocles, informa ter o autor de *Édipo rei* nascido em localidade próxima de Atenas, pertencendo ao demo Coloneu.

<sup>27</sup> Região ao noroeste da Grécia entre o Rio Ister (Danúbio) ao norte, o Bósforo e o Mar Negro ao este, o Helesponto e a Macedônia ao sul, a Ilíria ao oeste. Os trácios eram considerados pelos gregos como bárbaros. Cf. Howatson, 2001, p. 995.

<sup>28</sup> Cf. Tucídides, 2, 97: a ambição dos reis odrisas.

<sup>29</sup> JEBB; HEADLAM; PEARSON, 1926, p. 225. Trechos no original: “...it is important to remember that the gruesome history was enacted among a rude and savage people”; “and the terrible revenge exacted by the Athenian women shows the effect upon their character of alien surroundings and barbarous treatment”.

belo”, apropriadamente mostra as cores do sol; aliás, em combate, a ave parece levar o astro-rei na cabeça com o topete eriçado. Tal como a força terrestre da cavalaria, que combate no modo corpo a corpo e que do alto do cavalo solta flechas, seu bico longo atinge cobras e lagartos.

*Fragmento 581*

τοῦτον δ' ἐπόπτην ἔποπα τῶν αὐτοῦ κακῶν  
 πεποικίλωκε κάποδηλωσας ἔχει  
 θρασὺν πετραῖον ὄρνιν ἐν παντευχίαι·  
 ὃς ἤρι μὲν φανέντι διαπαλεῖ πτερὸν  
 κίρκου λεπάργου: δύο γὰρ οὖν μορφὰς φανεῖ  
 παιδός τε χαύτου νηδύος μᾶς ἄπο·  
 νέας δ' ὄπωρας ἠνίκ' ἂν ξανθῇ στάζυς  
 στικτὴ νιν αὐθις ἀμφινωμήσει πτέρυξ·  
 αἰεὶ δὲ μίσει τῶνδ' ἀπαλλαγείς τόπων  
 δρυμοὺς ἐρήμους καὶ πάγους ἀποικιεῖ.

E este aqui! sentinela dos males dele, boubello 1  
 que tem se exibido todo emplumado  
 numa armadura! Potente ave rocaz  
 que, ao chegar a primavera, alvoroça asas  
 de gavião branco... E os dois feitios mostra 5  
 de um só ventre: o de menino e o dele mesmo...  
 e mal chegue uma espiga dourada de verão  
 aí, nele, espigada plumagem de novo retorna,  
 e ele, migrante, pertinaz, renega estes lugares  
 e vai para picos e cedros solitários se enfurnar. 10

Pode-se perceber claramente que Sófocles, com os sintagmas “ἐπόπτην ἔποπα; πεποικίλωκε”, serviu de inspiração para Aristófanes, no verso 227 “ἐποποῖ ποποποποποποῖ” de *As aves*. Mas o que efetivamente interessa aqui é que ambos buscam a materialidade do canto da poupa. Observável é também, pelos negritos do texto grego, que não conseguimos, em nossa tradução, reproduzir o som martelado do canto do pássaro, nem o tom *bombástico da tirania*<sup>30</sup> que emudeceu Filomela. Se o texto de Sófocles garante para o ouvinte os bem marcados e estrépitos sons das oclu-

<sup>30</sup> Expressão forjada por Jennifer Wise (2000, p. 43-44) ao discutir a noção de *horizonte de expectativa* segundo Eugenio Barba.

sivas, dentais e guturais  $p$  ( $\pi$ ),  $t/d/th$  ( $\tau/\delta/\theta$ ) e  $k/kh$  ( $\kappa/\chi$ ) e os *vibratos* dos  $ps$  próprios da marcha militar e do rufar de tambores; se no português a capacidade do tradutor foi insuficiente para reproduzir a sonoridade do texto grego; tentamos recuperar a intenção do poeta com o léxico: assim, para  $\epsilon\pi\omicron\pi\tau\eta\rho$  utilizamos a tradução “sentinela”. Todavia, estes sons para a entrada de Tereu, além do ritmo militar, marcam o regular, áspero e pulsante som emitido pela ave em questão, que mimetiza a estranheiridade e barbárie do protagonista do drama.<sup>31</sup> A sensibilidade para a sonorização do caráter de Tereu, que é marcado fortemente nos versos de apresentação que se iniciam com a fórmula “este aqui”/ “ $\tau\omicron\upsilon\tau\omicron\nu\delta$ ”, caminha para suavizar-se ao falar de sua metamorfose. Sem dúvida esta marcação advém da materialização do som em um teatro altamente literário destinado a um público de ouvido “alfabetizado”.<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Recorde-se a ditadura produzida pelos falsos sons da língua alemã no discurso de Adenoid Hynkel, ditador da Tomânia intretretado por Charles Chaplin no filme *The great Dictator* (EUA, 1940).

<sup>32</sup> Voltamos, novamente, às palavras de Jennifer Wise nas páginas 44 e 19 (WISE, 2000, p. 44; p. 19): “A sensibilidade para os sons do alfabeto aliada ao fato de que ela poderia ser – e foi – utilizada para a manutenção/preservação da performance poética para qualquer grego – e quase todos ao mesmo tempo – habilitou os poetas e artistas a resguardar seu legado narrativo de forma extraordinariamente grande. Ésquilo é tido como o que descreveu em suas peças “o filé dos grandes banquetes de Homero”, a utilização do material homérico por parte de Sófocles garantiu-lhe a alcunha de *philhomeros* e *homerikotatos* (Athenaeus *Deipnosophists* 8.347e; 7.277e).” No original: “The sound-sensitivity of alphabet, coupled with the fact that it could be, and was, used for recording poetic performance by any ordinary Greek almost at once, thus enabled poets and performers to preserve their narrative legacy in an unusually copious form. Aeschylus is said to have described his plays as “slices from the great banquets of Homer”; Sophocles’ use of Homeric material gained him the appellation *philhomeros* and *Homerikotatos* (Athenaeus *Deipnosophists* 8.347e; 7.277e).”; “(...) dado a predominância das referências às atividades letrados nos dramas do quinto século adiantado, e dado o fato de que muitas destas passagens permanecem sem comentário especial, pode-se pender para desconfiar do registro arqueológico e assumir que a instrução deve ter sido mais difundida na vida grega do que os artefatos sobreviventes sugeririam. É há certamente umas boas razões para pensar assim, sem dúvida muitas das evidências da instrução no período arcaico desapareceriam sem traço por razões puramente físicas. O couro, a madeira e as tabuletas enceradas estão entre os materiais de escrita usados pelos gregos e estes não eram duráveis bastante sobreviver...” No original: “(...) given the prevalence of references to literate activities in the dramas of the early fifth century, and given the fact that many of these pass without special comment, one might be inclined to distrust the archaeological record and assume that literacy must have been more fully entrenched in Greek life than surviving artifacts would suggest. And there are indeed good reasons to do so, since much of the evidence for literacy in the Archaic period is certain to have disappeared without a trace for purely physical reasons. Leather, wood, and waxed tablets are

No contexto, a partícula δέ (v. 1 do frag.), como afirmam Jebb, Headlam e Pearson (1926, p. 226), mostra que as outras metamorfoses, as de Procne e Filomela, talvez já tenham ocorrido.

Merece destaque, no verso 2 do fragmento, a perífrase ἔχω com o participio aoristo ἀποδελώσας para indicar o perfeito do indicativo (Goodwin, § 47; Jebb, Headlam e Pearson, 1926, p. 144). Tal uso é argumento para dar a autoria do texto a Sófocles: essa estrutura sintática é bastante frequente no *corpus* sofocliano; além do que, de alguma forma, ela marca, na personagem que profere o discurso, a tendência para falar longamente. O fragmento não indica quem está falando; pelo teor da fala, a descrição das razões das metamorfoses, acreditamos que seja uma intervenção do corifeu ou do mensageiro. Assistimos à descrição de Tereu como o boubelo, a poupa. Escolhemos utilizar o primeiro termo pelas analogias sonoras que ele sugere: “bobo belo”, “do belo” etc. O trecho esclarece em parte a opção de Sófocles para a caracterização de Tereu e comprova, mais uma vez, o ideal dramático do poeta, a saber, o de construir suas tragédias com sólida base na estruturação das personagens.<sup>33</sup>

#### ΠΡΟΚΝΗ

νῦν δ' οὐδέν εἰμι χωρίς! ἀλλὰ πολλάκις  
 ἔβλεψα ταύτη τὴν γυναικείαν φύσιν  
 ὡς οὐδὲν ἔσμεν. Αἱ νέαι μὲν ἐν πατρὸς  
 ἡδιστον, οἶμαι, ζῶμεν ἀνθρώπων βίον-  
 τερπνῶς γὰρ αἰεὶ παῖδας ἀνοία τρέφει.  
 ὅταν δ' ἐς ἡβῆν ἐξικώμεθ' ἔμφρονες,  
 ὠθούμεθ' ἔξω καὶ διεμπολώμεθα  
 θεῶν πατρῴων τῶν τε φυσάνθων ἄπο,  
 αἱ μὲν ξένους πρὸς ἀνδρας, αἱ δὲ βαρβάρους,  
 αἱ δ' εἰς ἀγηθῆ δώμαθ', αἱ δ' ἐπίροθα.  
 καὶ ταῦτ', ἐπειδὴν εὐφρόνη ζεύξει μία,  
 χρεῶν ἐπαινεῖν καὶ δοκεῖν καλῶς ἔχειν

#### PROCNE

e agora, sem nada estou! Sim! tantas vezes  
 vi nisso a natureza feminina...

---

among the writing materials used by the Greeks which were not durable enough to survive (...). (WISE, 1998, p. 19).

<sup>33</sup> POST, 1922, p. 2-3, nota 1.

qual o quê... nada somos. Mas pequenas, no torrão paterno, a vida  
 mais feliz – eu acho – vivíamos...  
 É que a gente cresce, a cada dia, criança feliz sem saber.  
 Mas quando vai chegando a boa mocidade,  
 vendidas somos. E exportadas pra longe  
 dos deuses pátrios e da nossa gente,  
 umas pra homens estranhos, outras pra bárbaros,  
 e outras pra soturnas e aviltantes casas...  
 E é isto: depois de uma noitada, o jugo,  
 aí então carece adular, parecer bem e ceder

A fala de Procne é marcada por uma triste constatação acerca do sexo feminino: οὐδὲν ἔσμεν. Não nos parece que haja sugestão de que o desejo pela presença de Filomela, como afirma Pearson,<sup>34</sup> seja a causa de todos os outros possíveis crimes. O lamento se assemelha ao da Medeia euripídiana e reflete antes a solidão, a perda, a necessidade de adaptação e, mais que tudo, os ultrajes sofridos e a opressão feminina. Novamente, a partícula δ' marca uma provável sucessão de acontecimentos. Entendemos aqui um processo longo e doloroso para se chegar à conclusão de que houve uma grande perda que poderia se encaixar seja na chegada em terras trácias após o abandono da terra natal; seja no amanhecer após uma noite agradável com o marido e na sensação de que instalou-se o cabresto – ἐπειδὴν εὐφρόνη ζεύξη μία –, amansou-se a mulher, matou-se o galo na primeira noite (pois mulher apaixonada é mulher dominada),<sup>35</sup> seja até mesmo no instante exato da morte de Ítis – “tantas vezes vi, nessas coisas [de gerar filhos e parir], a natureza feminina” e, finalmente, a conclusão de que em terra bárbara não há por que gerar cidadãos.

Nessa variedade de possibilidades interpretativas Sófocles é perito. Ele constrói, a partir de um uso cuidadoso dos pronomes demonstrativos e indeterminados, dois opostos sintáticos que se configuram como vazios para serem preenchidos com a cena. Alguém diz: “estou sem nada”, “vi nisso”... Que “nada” e que

<sup>34</sup> JEBB; HEADLAM; PEARSON, 1926, p. 225: “clearly a lament of Procne for her estrangement from home ties, and suggests that her desire for the presence of Philomela was the original cause in Sophocles, as in Ovid, of all the subsequent troubles.”

<sup>35</sup> Trata-se de um conto popular coletado por Luís Câmara Cascudo em *Literatura oral no Brasil*. Dois recém-casados, um galo que canta, o jovem marido que manda que o animal pare de cantar, “O galo voltou a cantar. O rapaz segurou a espada, desembainhou-a e saiu. Voltou com o galo atravessado na lâmina da arma. Espetou-a num canto do quarto e disse para sua assombrada esposa: – Para quem é teimoso, tenho a ponta da espada!” In: CASCUDO, 1984, p. 307.

“isso” são esses? Determiná-los-á o contexto, a referência anterior. Se fóssemos encenar o trecho, poderíamos colocar essas palavras na boca de Procne, que baixa o olhar para o corpo morto de Ítis à sua frente e reflete sobre sua condição de mulher fértil, parideira de cidadãos gregos na Trácia. A repetição do pronome indeterminado é determinante. A pontuação (rubrica cênica para nós) marca a perplexidade daquele que fala diante da esterilidade em que se encontra.

νῦν δ' οὐδέν εἰμι χωρίς! ἀλλὰ πολλάκις  
ἔβλεψα ταύτη τὴν γυναικείαν φύσιν  
ὡς οὐδὲν ἔσμεν

e agora sem **nada** estou! Sim! tantas vezes  
vi **nisso** a natureza feminina...  
qual o quê... **nada** somos!

As lembranças da terra paterna e as recordações da infância diante do cadáver de Ítis seriam trágicas no superlativo. Conjecturas interpretativas são possibilidades cênicas. Teatro excelente é aquele que deixa lacunas para serem preenchidas, isso é um elemento característico do gênero dramático através da história. Mesmo as incoerências, as falas marcadamente desajeitadas, arcaísmos que apontam para a idade ou solenidade no falar, marcas de estrangeiridade, opacidade (caso de oráculos, por exemplo), quebra de palavras, ritmos frouxos ou apertados, palavras curingas como os pronomes demonstrativos que se aplicam a objetos de cena variados, idiossincrasias que definem cada personagem, espaços democráticos para preenchimento por atores e encenadores, quiçá pelos espectadores. Além disso, lembremos-nos da recomendação de Chafe *apud* Wise (2000, p. 51) segundo a qual o teatro se compõe pelas “unidades de ideia relativamente breves, relativamente independentes”, “por recursos de monitoramento do fluxo” tais como “você sabe”, “então”, “de qualquer maneira”. Tudo isso está marcado na fala citada através do uso do νῦν, do ὡς, do οἶμαι e de expressões como ἀλλὰ πολλάκις... Neste sentido, a mulher que fala interage com e controla os ouvintes, pois seu canto precisa surtir efeito. Os infortúnios, as sortes lançadas sobre as mulheres, em *enumeratio*, justificariam, de alguma forma, o ato. De qualquer modo, perdeu-se o contexto, ficou o lamento; um rouxinol sofocliano cantou suas dores em terras adversas no *Fragmento 584*:

Πολλά σε ζηλώ βίου,  
Μάλιστα δ' εἰ γῆς μὴ πεπείρασαι ξένης

Muito da tua vida invejo,  
e ainda mais se de terra estranha nunca provaste...

*Fragmento 585*

ἀλγεινά, Πρόκνη, δῆλον· ἀλλ' ὅμως χρεῶν  
τὰ θεῖα θνητοῦς ὄντας εὐπετώσ φέρειν

dolorosa, Procne, se vê! Mas, apesar de tudo, carece  
– pra nós mortais – as coisas divinas, mansos, aceitar

O coro (?) e o espectador se comovem. Se antes ou depois da morte de Ítis, não se sabe, o exílio é já, por demais, doloroso. E a história continua...

*Fragmento 586*

σπεύδουσαν αὐτήν, ἐν δὲ ποικίλωι φάρει  
ela, a que diligente, na tela toda colorida...

O fragmento é precioso. Parece sugerir o som do trabalho de Filomela ao tecer e bordar no tear sua história. Materializa-se no verso a “voz da lançadeira”.<sup>36</sup> Nele ouve-se o movimento de ir e vir da peça, que faz passar os fios da trama por entre os fios da urdidura. O sibilante movimento da língua simula o raspar da vara, tom dissonante formado pelo sussurro que garantem os “σ”s do particípio *σπεύδουσαν* entremeado de plosivas. As explosões das oclusiva dentais “π, δ, τ, φ” simulam o bater de uma segunda vara. Desce a primeira vara que subiu no *rolamento* da consoante “ρ”. Imagens contrárias também se criam na semântica do particípio *σπεύδουσα* (que tem zelo, cuidado, rapidez, gravidade), que denota esforço, e do adjetivo *ποικίλος* (variegado, matizado, bordado), que denota alegria, beleza, leveza.

*Fragmento 587*

Θάρσει· Λέγων τὰληθὲς οὐ σφαλῆι ποτε  
Coragem! Não vacile jamais quem diz a verdade

Um consolo proverbial<sup>37</sup> não se sabe para quem. Um prenúncio de salvação, que culmina num entendimento equivocado.

<sup>36</sup> Cf. ARISTÓTELES, 2007, *Poética*, 1454b 30.

<sup>37</sup> Cf. Sófocles, *Antígona* v. 1197.

*Fragmento 589*

ἄνους ἐκεῖνος· Αἰ δ' ἀνουστέρ<ως> ἔτι  
ἐκεῖνον ἠμύναντο <πρὸς τὸ> καρτερόν.  
ὄστις γὰρ ἐν κακοῖσιν θυμωθεὶς βροτῶν  
μεῖζον προσάπτει τῆς νόσου τὸ φάρμακον,  
ιατρός ἐστιν οὐκ ἐπιστήμων κακῶν

Aquele lá é um insano! Mas estas... mais insanas ainda...  
É. Daquele lá defenderam-se com muito vigor!  
Então?! Dos vivos o que, enfurecido na desgraça,  
soma remédios mais fortes que a doença,  
é médico que não entende de males...

O comentário aponta o excesso no castigo que não é visto como crime, mas como doença. A ideia é sutil. O campo semântico é sustentado pelo léxico (νόσος, φάρμακον, ἰατρός, ἐπιστήμη). Todavia o espanto frente ao tratamento das gregas para com os desvios de Tereu revela a selvageria humana em sua retaliação (POST, 1922, p. 40). O ato exige, senão uma reparação, uma purificação, sequência regular nos enredos de Sófocles segundo Post (1922, p. 8); daí a metamorfose em ave, cujos vestígios que se mostram no fragmento 581.

*Fragmento 590*

ΧΟΡΟΣ  
Θνητὴν δὲ φύσιν χρὴ θνητὰ φρονεῖν,  
τοῦτο κατειδότας, ὡς οὐκ ἐστιν  
πλὴν Διὸς οὐδεὶς τῶν μελλόντων  
ταμίας ὃ τι χρὴ τετελέσθαι

CORO  
E natureza mortal requer um pensar mortal,  
isto se sabe: que não há,  
exceto Zeus, ninguém que seja guarda  
do porvir, do que há de acontecer,

*Fragmento 591*

ΧΟΡΟΣ  
ἐν φύλον ἀνθρώπων, μί' ἔδειξε πατρός

καὶ ματρὸς ἡμᾶς ἄμερα τοὺς πάντας· οὐδεὶς  
 ἔξοχος ἄλλος ἔβλασταν ἄλλου.  
 βόσκει δὲ τοὺς μὲν μοῖρα δυσαμερίας,  
 τοὺς δ' ἄλβος ἡμῶν, τοὺς δὲ δουλεί-  
 ας ζυγὸν ἔσχεν ἀνάγκας.

## CORO

uma é a raça de homens, um dia só  
 nos fez apontar, de pai e mãe, todos! Ninguém  
 mais brotou acima de um outro.  
 A uns a sorte nutriu com desventura,  
 – e uns dos nossos com fartura – a outros com agruras  
 refreou com o jugo da necessidade.

*Fragmento 592*

## ΧΟΡΟΣ

ἀλλὰ τῶν πολλῶν καλῶν  
 τίς χάρις, εἰ κακόβουλος  
 φροντίς ἐκτρύψει τὸν εὐαίωνα πλοῦτον;

τὰν γὰρ ἀνθρώπου ζόαν  
 ποικιλομήτιδες ἄται  
 πημάτων πάσαις μεταλλάσσουν ὥραις

Mas de tantas coisas belas  
 que graça há, se um mau juízo  
 gastará a farta e boa vida?

Pois a vida do homem,  
 cegueiras astuciosas  
 dos flagelos muda tudo em todas as horas

*Fragmento 593*

## ΧΟΡΟΣ

ζῶοι τις ἀνθρώπων τὸ κατ' ἡμᾶρ ὅπως  
 ἦδιστα πορσύνων· Τὸ δ' ἐς αὔριον αἰεὶ  
 τυφλὸν ἔρπει

Que, dentre os homens, se viva a cada dia o melhor:  
O cego arrasta sempre  
o amanhã

Resta a voz do coro, e a voz do coro é a voz dos deuses (será?). É a voz do medo, o peso do amanhã. Um rastro não é algo que se possa apagar ou cobrir (MACIEL, 2011, p. 97). Todavia, com estes rastros tão apagados, fragmentos tão perdidos, soltos e danificados da tragédia *Tereu*, é difícil afirmar aonde Sófocles pretendia chegar, se em uma louvação de seu protagonista ou se em uma sofisticada caricatura trágica para denunciar um crime contra duas atenienses...

Podemos no entanto servir de testemunha para o caso. Por Sófocles compreendemos o silêncio do bordado de Filomela e condenamos o réu Tereu, nesse artigo, ao silêncio (pelo menos no título que escolhemos). A literatura, por sua vez, deu destaque para o rouxinol e para a andorinha.<sup>38</sup> E talvez seja tempo de anular os gêneros – fêmea ou macho –: o rouxinol canta na ficção,<sup>39</sup> na poesia a andorinha trina, é mensageira. E o que foi feito de Tereu, que entra em cena na comédia de Aristófanes com um “ô abre alas que eu quero passar”, que foi feito da poupa, a magnífica?<sup>40</sup> Ela foi quase esquecida. A literatura assim determinou a sua pena. Mas recordemos Aristóteles: *μία χελιδὼν ἔαρ οὐ ποιεῖν*...<sup>41</sup> Em terras de gregos e de Cabral, uma andorinha sozinha não tece literatura; ela precisará sempre de rouxinóis, cotovias, boubelos e galos... De qualquer um que apanhe esse grito e fie bordados e lance a outros suas palavras (d)e silêncios.

E, em homenagem à nossa querida Filomena damos-nos o direito de, com Mário Quintana, abeirar uma canção sentimental. Filomena, Filomela, nesse fio telegráfico traçado no papel vieram pousar os rouxinóis, as cacatuas e as andorinhas... De vez em quando chega uma outra ave e com as andorinhas canta...

---

<sup>38</sup> Para uma imagem desses pássaros, cf., respectivamente, [http://oscar-kiko-izi.blogspot.com/2009/03/blog-post\\_15.html](http://oscar-kiko-izi.blogspot.com/2009/03/blog-post_15.html) e <http://www.flickr.com/groups/birdguide/pool/tags/Psalidoprocne%20pristoptera%20holomelas>.

<sup>39</sup> “El ruiseñor tiene connotaciones trágicas, funestas, en la tradición mitológica (la historia de Filomela y Procne), pero en los bestiarios – em los cuales entra relativamente tarde – es notable por su dulce canto por la noche. La versión larga del Bestiaire de Pierre de Beauvais (antes de 1218) dice que canta a la alborada con tanta energía que casi muere.” (DEYERMOND, 2001, p. 94).

<sup>40</sup> Para uma imagem da poupa, cf. <http://www.fotoplatforma.pl/pt/Poupa/>.

<sup>41</sup> ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. 1, 6. *μία χελιδὼν ἔαρ οὐ ποιεῖ* (uma andorinha não faz verão).

Muitas ainda poderiam chegar e completar o canto. Não se sabe “se as andorinhas cantam, mas vá lá!” A gente canta e vai-se embora. AVE!

## REFERÊNCIAS

- ARCANJO, Loque. *O ritmo da mistura e o compasso da história: O modernismo musical nas Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: E-papers, 2008.
- ARISTÓFANES. *As aves*. Trad. Introd. Notas e glossário de Adriane da Silva Duarte. Ed. Bilíngue. São Paulo: Ed. Hucitec, 2000.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e comentários de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e comentários de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa / Nacional Casa da Moeda, 1992.
- ARISTÓTELES. *The Poetics of Aristotle*. Tradução e comentários de Stephen Halliwell. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1987.
- ARISTÓTELES. *História dos animais*. Livros I-VI. Trad. Introd. e notas de Maria de Fátima Sousa e Silva. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006. Consultado em 8/9/2011 em [http://www.obrasdearistoteles.net/index.php?option=com\\_volumes](http://www.obrasdearistoteles.net/index.php?option=com_volumes).
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômacos*. Trad. de Mário da Gama Kury. 3ª ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1992.
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicomaco*. Edição bilíngue e trad. de Maria Araujo e Julian Marias. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1989.
- ARNOTT, William Geoffrey. *Birds in the ancient world from A to Z*. New York: Routledge, 2007.
- BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. Gaudentes in Domino. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, v. 29, n. 42, dez. 2009, p.177-192.
- BLAYDES, Fredericus H. M. ΣΟΦΟΚΛΕΟΥΣ ΓΕΝΟΣ ΚΑΙ ΒΙΟΣ. In: *Sophocles: with English notes*. London: Whittaker and Co. Ave Maria Lane, 1859, p. 49-56.
- BURNETT, Anne Pippin. Child-killing mothers: Sophocles' Tereus. In: *Revenge in Attic and later tragedy*. Berkeley/ Los Angeles: University of California Press, 1998, p. 177-191.
- CABRAL, Astrid. *Cage/Jaula*. Bilingual portuguese/English. Translated by Alexis Levitin. Austin: Host Publicantions, 2008, p. 88.

- CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. 3ª ed. Belo Horizonte/São Paulo: Editora Itatiaia/Editora da Universidade de São Paulo, 1984. Reconquista do Brasil (nova série), vol. 84, p. 307-308.
- CHANDLER, Albert Richard. The Nightingale in Greek and Latin Poetry. In: *The Classical Journal*, vol. 30, 1934, p. 78-84.
- CORRÊA, Paula da Cunha Corrêa. *Um bestiário arcaico: fábulas e imagens de animais na poesia de Arquíloco*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.
- CUSSEN, Felipe. Del pajarístico al lenguaje de los pájaros. In: *Acta literaria*, nº 39, II sem., 2009, p. 91-103.
- DELLINGER, Frank Thomas, *Relatório Teórico e Prático da Disciplina de Etologia*, Departamento de Biologia da Universidade da Madeira, 2005, consultado em 01 de outubro de 2011 in <http://www3.uma.pt/thd/Etologia/Documentos/Etol2005-06sebenta.pdf>
- DEYERMOND, Alan. La tradición de los bestiarios en la antigua lírica popular hispánica. De la canción de amor medieval a las soleares: *Actas del III Congreso Internacional Lyra Mínima Oral*, celebrado en Sevilla, del 26 al 28 de noviembre de 2001. Disp. em <http://www.lyraminima.culturaspopulares.org/actas2.html>, acesso em 17 de outubro de 2010.
- ELLIS, Robinson. On the Fragments of Sophocles. *The American Journal of Philology*, vol. 2, no. 8, 1881, p. 411-424.
- ÉSQUILO. *Tragédias: Os Persas, Os Sete contra Tebas, As Suplicantes, Prometeu acorrentado*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- EURIPIDES. *Ecuba*. A cura di A. Garzya. Milano: Società Editrice Dante Alighieri, 1966.
- FORD, Andrew. Laws of poetry: genre and the literary system. In: \_\_\_\_\_. *The origins of criticism: literary culture and poetic theory in classical Greece*. Princeton: Princeton University Press, 2002, p. 250-271.
- FITZPATRICK, David. Sophocles' "Tereus" In: *The Classical Quarterly, New Series*, Vol. 51, no. 1, 2001, p. 90-101.
- HESÍODO. *Hesiodi Theogonia, Opera et dies, Scutum, Fragmenta Selecta*. Friedrich Solmsen, R. Merkelbach, M. L Est (ed.) Oxford: Oxford University Press, 1990.
- HOWATSON, Margaret C. Dictionnaire de l'antiquité. Trad. par Jeannie Carlier, Christina Jacob et alii. 4 ed. Paris: Robert Laffont, 2001.
- HOMERO. *Odisseia*. W. B. Stanford (ed. and comm.) London: St. Martin Press, 1987.

- HESIOD. *Theogonia, Opera et dies, Scutum. Fragmenta Selecta*. Friedrich Solmsen (ed.). Oxford: Oxford University Press, 1990.
- KIPPER, Silke e KIEFER, Sarah. *Age-related changes in birds' singing styles: on fresh tunes and fading voices?* In: BROCKMANN H. Jane, ROPER, Timothy J. *Advances in the Study of Behavior*, Volume 41, London: Academic Press, 2010, p. 77-118.
- LIBERAL, Antonino. *Metamorfosis*. Trad. José Ramón del Canto Nieto. Madrid: Ediciones Akal S. A. 2003. p. 119-124.
- MACIEL, Maria Esther. Poéticas do animal. In: \_\_\_\_\_. *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011, p. 84-101.
- MARTIN, Ernest Whitney. *The birds of the Latin poets*. Palo Alto: Stanford University Press, 1914.
- OVIDIO. *Metamorfosis*. Introd. José Antonio Enriquez. Trad. e notas de Ely Leonetti Jungl. Madrid: Editorial Espasa Calpe, S.A., 1994.
- PAES, José Paulo. *Poemas da Antologia Grega ou Palatina: séc. VII a.C a V d.C.* Edição bilíngue, seleção, tradução e notas de José Paulo Paes, São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 42-43.
- POST, Chandler Rathfon. The Dramatic Art of Sophocles as Revealed by the Fragments of the Lost. *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 33, 1922, p. 1-63.
- QUINTANA, Mário. *Quintana de bolso: rua dos cataventos e outros poemas*. Porto Alegre L&PM, 2006.
- RADT, S. *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Vol.4, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1977.
- SHIPPEY, Alan Thomas. Listening of the Nighingale. *Comparative Literature*, vol. 22, nº1, winter 1970, p. 46-60.
- SOPHOCLES. *The Fragments of Sophocles*. Volume 2, Richard Claverhouse Jebb, W. G. Headlam e A. C. Pearson (ed.). New York: Cambridge University Press, 1917, p. 221-238.
- TUCIDIDES. *Historia de la Guerra del Peloponeso*. Introd. Trad. e notas de Antonio Guzmán Gerra. Madrid: 2008.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Bachianas Brasileiras nº 5: para canto e orquestra de violoncellos*. Poesia de Ruth Valladares (Cantilena) Corrêa e Manuel Bandeira (Martelo). São Paulo: Irmãos Vitale Ed., c1978. [Partitura]

WEBBER, Christopher. *The Thracians, 700 BC – AD 46*. Oxford: Osprey Publishing Ltda., 2001.

WISE, Jennifer. *Dionysus writes: the invention of theatre in ancient Greece*. Ithaca/London: Cornell University Press, 1998.

**Abstract:** *Our intent, with this article, is to present fragments of Sophocles' Tereus that were not translated into Portuguese in a functional translation and also to discuss the relationship between three birds, the swallow, the nightingale and the hoopoe, personified in mythology and literature as Philomela, Procne and Tereus. Different authors will select different aspects to prioritize, privileging one or another of these characters. However, we suggest that, implicitly, literature made its own choice.*

**Keywords:** *Philomela, Procne and Tereus; voice, violence, birds.*