

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

MARCELO BOURSCHIED

IFIGÊNIA ENTRE OS TAUROS, DE EURÍPIDES: INTRODUÇÃO, TRADUÇÃO E NOTAS.



CURITIBA
2012

MARCELO BOURSCHIED

IFIGÊNIA ENTRE OS TAUROS, DE EURÍPIDES: INTRODUÇÃO, TRADUÇÃO E
NOTAS.

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Letras, no Curso de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal do Paraná..

Orientador:
Prof. Dr. Roosevelt Araújo da Rocha Jr.

CURITIBA
2012

Catálogo na Publicação
Aline Brugnari Juvenância – CRB 9ª/1504
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Bourscheid, Marcelo

Ífigênia entre os Tauros, de Eurípides: introdução, tradução e notas / Marcelo Bourscheid. – Curitiba, 2012.
268 f.

Orientador: Prof. Dr. Roosevelt Araújo da Rocha Junior
Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

1. Eurípides. 2. Teatro (Literatura). 3. Tragédia. 4. Performance (Arte). I. Título.

CDD 808.82



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

PARECER

Defesa de dissertação do mestrando MARCELO BOURSCHIED para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo assinados ROOSEVELT ARAÚJO DA ROCHA JÚNIOR, FLÁVIO RIBEIRO DE OLIVEIRA e PEDRO IPIRANGA JÚNIOR arguiram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação:

“IFIGÊNIA ENTRE OS TAURIOS, DE EURÍPEDES: TRADUÇÃO, INTRODUÇÃO E NOTAS”

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
ROOSEVELT ARAÚJO DA R. JÚNIOR		APROVADO
FLÁVIO RIBEIRO DE OLIVEIRA		APROVADO
PEDRO IPIRANGA JÚNIOR		APROVADO

Curitiba, 31 de agosto de 2012

Prof. Dr. Luis Gonçales Bueno de Camargo
Coordenador

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Roosevelt Araújo da Rocha Jr., pela orientação atenta e paciente, pelos inúmeros livros que me emprestou e por ter sido um grande incentivador para a realização deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Orlando Luiz Araújo, da Universidade Federal do Ceará, pelas críticas e sugestões durante a banca de qualificação, contribuições em grande parte incorporadas à dissertação.

Aos Profs. Drs. Pedro Ipiranga Jr., da UFPR, e Flávio Ribeiro de Oliveira, da UNICAMP, pela leitura atenta deste trabalho e pelas sugestões e críticas realizadas durante a banca de defesa.

Ao Prof. Dr. Wilson Ribeiro Jr., que gentilmente me enviou cópia da sua dissertação de mestrado sobre a *Ifigênia em Áulis*, pesquisa de grande importância para este trabalho.

Ao Prof. Dr. Rodrigo Tadeu Gonçalves, pelas sugestões realizadas na arguição deste trabalho durante o Fórum de Produção Discente do PPGL.

A Alessandro Rolim de Moura, Ana Paula Mello Peixoto, Caetano Galindo, Fernando de Moraes, Guilherme Gontijo Flores, Jorge Piqué, Leandro Dorval Cardoso, Leonardo Teixeira de Oliveira, Lourdes Kaminski Alves, Maisa Ribeiro Alves, Márcio Mattana, Neuri Luis Mossmann, Raquel Illescas Bueno, Théo de Borba Moosburguer e Wagner Ramos, docentes e amigos que contribuíram, em momentos diversos, para a minha formação.

Ao Odair e Ernani, da Secretaria do PPGL da UFPR, pela atenção e paciência com que resolveram todos os problemas e dúvidas que surgiram nestes dois anos.

Às atrizes Lilyan de Souza e Leticia Guazzelli, da Inominável Companhia de Teatro, pelas sessões de leituras desta tradução.

À CAPES, pelo incentivo à pesquisa.

LISTA DE QUADROS E FIGURAS

Quadro 1. Relação das tragédia supérstites de Eurípides. Adaptado de Ribeiro Jr., 2006: 18.

Figura 1. Ifigênia entrega a carta a Pílades. Ânfora campaniana de figuras vermelhas, restaurada de fragmentos. c. 374 a.C., atribuída ao Pintor da Libação, Nicholson Museum 51.17

Figura 2. Cratera Ática. c. 380 a.C., atribuída ao Pintor de Ifigênia. Ferrara, Museo Nazionale di Spina T1145 (3032).

Figura 3. Os versos 578-642. Cratera apuliana com volutas. c. 360 a.C. Atribuída ao Pintor da *Ilioupersis*. Nápoles, Museo Archeologico Nazionale 82113 (H3223)

Figura 4. Os sacrifícios. Cratera Apuliana, c. 350 a.C, atribuída ao Pintor de Boston, 00.348 Virginia, Coleção Privada 22 (V9105).

Figuras 5. O templo de Ártemis com os gregos empalados. Ânfora campaniana, c. 330 a.C., atribuída ao Pintor de Íxion, São Peterburgo, State Hermitage Museum B2080 (W1033).

Figura 7. Tríglypho. Fonte: Wikipedia. <http://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9topa>, Acesso em 11/04/2012.

LISTA DE SIGLAS E SÍMBOLOS

† †	delimitam passagem corrompida dos manuscritos
< >	delimitam passagem conjectural, ausente dos manuscritos
‡	autoria questionada por estudos modernos
a.C	antes de Cristo
ad loc.	<i>ad locum</i>
c.	<i>circa</i> , indica data aproximada
cf.	confira, compare
esc.	escultura
I.	Ifigênia
IA	<i>Ifigênia em Áulis</i>
IT	<i>Ifigênia em Táuris</i>
L	Manuscrito <i>Laurentianus pl. 32.2</i> , c. 1300-1320
Λ	manuscrito desconhecido do séc. XII, provável fonte de L
lat.	em latim
P	<i>Palatinus Vaticanus graecus 287</i> , c. 1320-1325
séc.	século
ss.	e seguintes
sup.	registro ou painel superior (imagens)
v.	1. ver
	2. verso
vv.	versos

LISTA DE ABREVIATURAS

Para as referências aos autores gregos e latinos mencionados neste trabalho, utilizei as abreviaturas indicadas em Liddell – Scott, *A Greek English Lexicon* (Oxford, 1996: xxvi-xxxviii).

I. EURÍPIDES

E.	Eurípides
Aeg.	<i>Egeu</i>
Alc.	<i>Alceste</i>
Andr.	<i>Andrômaca</i>
Antp.	<i>Antíope</i>
Ba.	<i>Bacantes</i>
Bell.	<i>Belerofonte</i>
Cyc.	<i>O Ciclope</i>
El.	<i>Electra</i>
Hec.	<i>Hécuba</i>
Hel.	<i>Helena</i>
HF	<i>Héracles</i>
Hipp.	<i>Hipólito</i>
IA	<i>Ifigênia em Áulis</i>
Ion	<i>Íon</i>
IT	<i>Ifigênia entre os Tauros</i>
Ixion	<i>Íxion</i>
Med.	<i>Medea</i>
Or.	<i>Orestes</i>
Ph.	<i>As Fenícias</i>
Rh.	<i>Reso †</i>

II. ÉSQUILO, SÓFOCLES E ARISTÓFANES

A. Ésquilo

Ag.	<i>Agamêmnon</i>
Ch.	<i>Coéforas</i>
Eu.	<i>Eumênides</i>
Fr.	Fragmentos
Pers.	<i>Os Persas</i>
Pr.	<i>Prometeu Acorrentado †</i>
Sept.	<i>Sete contra Tebas</i>
Supp.	<i>As Suplicantes</i>

Ar. Aristófanes
Ach. *Os Acarnenses*
Av. *As Aves*
Eq. *Os cavaleiros*
Nu. *As Nuvens*
Pax *A Paz*
Pl. *Pluto*
Ra. *As Rãs*
Σ *Escólios*
Th. *As Tesmoforiantes*

S. Sófocles
Aj. *Aias (ou Ajax)*
Ant. *Antígona*
El. *Electra*
Fr. *Fragmentos*
Ph. *Filoctetes*
Tr. *As Traquínias*

III. OUTROS

Apollod. Apolodoro

Arist. Aristóteles
Po. *Poética*
Pol. *Política*
Rh. *Retórica*

A. R. Apolônio de Rodes
Arg. *Argonáuticas*

B. Baquilides
D. *Ditirambos*

Cypr. Cantos Cíprios

Callim. Calímaco
H. *Hinos*

Gorg. Górgias
Hel. *Elogio a Helena*

H. Homero
Il. *Ilíada*
Od. *Odisseia*

Hdt.	Heródoto
Hes.	Hesíodo
Op.	<i>Trabalhos e dias</i>
Th.	<i>Teogonia</i>
Fr.	Fragmentos
Hip.	Hipócrates
Aer.	περὶ ἀέρων ὑδάτων τόπων
Hor.	Horácio
Carm.	<i>Odes</i>
Hyg.	Higino
Fab.	<i>Fábulas</i> †
Luc.	Luciano
Am.	<i>Amores</i>
Ov.	Ovídio
Met.	<i>As metamorfoses.</i>
Pi.	Píndaro
Fr.	Fragmentos
N.	<i>Odes Nemeias</i>
O.	<i>Odes Olímpicas</i>
P.	<i>Odes Píticas</i>
Σ	Escólios
Plu.	Plutarco
Thes.	<i>Teseu</i>
Stesich.	Estesícoro
Th.	Tucídides
Verg.	Virgílio
Aen.	<i>Eneida</i>
X.	Xenofonte
Mem.	<i>Memorabilia</i>

RESUMO

Esta dissertação apresenta uma tradução, acompanhada de estudo introdutório e notas, da obra *Ifigênia entre os Tauros*, de Eurípides, a partir da edição de J. DIGGLE (1981). Na introdução, propõe-se um estudo crítico sobre a recepção da obra, desde a *Poética* de Aristóteles, em que foi vista como um modelo para a composição trágica, até seu desprestígio pela crítica moderna e a reavaliação de sua importância por estudos recentes. Apresenta-se também uma discussão sobre aspectos concernentes à performance da obra e a possível relação entre sua textualidade e as reproduções imagéticas relacionadas à variante táurica do mito de Ifigênia. Segue-se a tradução em verso livre, acompanhada do texto grego utilizado e, por fim, notas em que se discutem aspectos estruturais, literários e filológicos do texto. Por se tratar de uma obra cuja escritura estava orientada para o horizonte performativo das representações teatrais atenienses no século V a. C., a abordagem tradutória e crítica deste trabalho enfatiza as relações entre performance e textualidade, elementos indissociáveis na escritura dramática da tragédia ática.

Palavras-chave: Dramaturgia. Tradução. Teatro antigo. Performance. Eurípides.

ABSTRACT

This dissertation presents a translation, followed by an introductory study and some notes, of the work *Iphigenia among the Taurians*, by Euripides, according to J. DIGGLE edition (1981). In the Introduction, it is presented a critical study on the reception of the work, since Aristotle's *Poetics*, in which it was considered as a model for tragic composition, until its disrepute by modern critics and the reappraisal of its importance by recent studies. It is also proposed a discussion on some aspects concerning the performance of this work, and the possible relation between its textuality and the iconographic reproductions related to the Tauric variation of the myth of Iphigenia. It is followed by a translation written in free verse, accompanied by the Greek text used as its source, and, finally, some notes that discuss structural, literary and philological aspects of the text. Since it is a work whose writ was oriented towards the performance horizon of Athenian theatrical representations in the fifth century B.C., both the translating and critical approaches of this work emphasize the relations between performance and textuality, elements that are indissoluble in the dramaturgical writing of Attic tragedy.

Keywords: Drama. Translation. Ancient theatre. Performance. Euripides.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	14
1.1. A RECEPÇÃO DE <i>IT</i> E A QUESTÃO DOS GÊNEROS.....	14
1.2 AS FONTES LITERÁRIAS DO MITO DE IFIGÊNIA E A INFLUÊNCIA DE <i>IT</i> NA LITERATURA.....	23
1.3 O TRATAMENTO DO MITO EM <i>IT</i>	31
1.4 RITUAL E RESSIGNIFICAÇÃO MITOLÓGICA.....	34
1.5 A REPRESENTAÇÃO ICONOGRÁFICA RELACIONADA À <i>IT</i>	40
1.6 TRADUZIR TEXTUALIDADES PERFORMATIVAS.....	49
1.7 PERFORMANCE E ESPACIALIDADE.....	52
1.8 <i>MOUSIKÊ</i> , CORO E PERFORMANCE.....	57
1.9 O TEXTO DE <i>IT</i>	62
2 TEXTO GREGO E TRADUÇÃO	64
3 NOTAS	216
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	262

1. INTRODUÇÃO

1.1 A recepção de *Ifigênia entre os Tauros* e a questão dos gêneros

Na peça *Ifigênia entre os Tauros*, Eurípides retoma a narrativa mítica da família dos Atridas, muito explorada pelos tragediógrafos gregos. No momento de ser sacrificada por seu pai Agamêmnon, Ifigênia é salva pela deusa Ártemis, que a substitui por uma corça. Ifigênia é conduzida então a uma região (atual Crimeia) habitada por bárbaros, os Tauros, local em que se torna responsável pelo culto à deusa Ártemis. Os Tauros são hostis aos gregos, e o culto em honra à deusa consiste, dentre outros rituais, do sacrifício de helenos que porventura sejam capturados neste país bárbaro. Orestes e seu amigo Pílates chegam à região, pois algumas Eríneas continuaram a perseguição após o julgamento no Areópago descrito nas *Eumênides* de Ésquilo. Ao consultar o oráculo de Delfos, Orestes fica sabendo que suas aflições só terão fim se ele trazer para Atenas uma estátua de Ártemis que está localizada no templo da deusa na região dos Tauros. Ao chegarem nessa região, Orestes e seu amigo são presos e conduzidos para Ifigênia executar o sacrifício. Quando está prestes a assassinar o próprio irmão, ocorre o reconhecimento. Ifigênia então elabora um plano astucioso, dizendo a Toas, rei dos Tauros, que a estátua de Ártemis fora tocada pelos estrangeiros Orestes e Pílates, contaminados pelo assassinato de Clitemnestra. Para purificar a estátua, a sacerdotisa precisa levá-la, junto com os estrangeiros, até a praia. O rei autoriza o ritual, o que possibilita a fuga de Pílates, Ifigênia e Orestes. Ao saber da fuga, Toas ordena a perseguição aos fugitivos, mas a deusa Atena, ex *machina*, intercede por eles e o rei desiste da captura.¹

A peça *Ifigênia entre os Tauros* pertence à fase final da carreira dramática de Eurípides. Não se pode precisar com exatidão o ano de sua performance nas Grandes Dionísias, mas os estudiosos costumam situar essa data no período compreendido entre os anos de 414 e 411 a.C..

¹ Este lacônico resumo tem como objetivo situar o leitor não familiarizado com o enredo da peça. A análise pormenorizada da estrutura dramática da obra será feita na sequência desta introdução e especialmente nos comentários constantes nas notas finais.

Fase Antiga	Fase Intermediária	Fase Tardia
-438 <i>Alceste</i>	c. -430 <i>Heráclidas</i>	c. -420 <i>Electra</i>
-431 <i>Medeia</i>	c. -425 <i>Andrômaca</i>	c. -416 <i>Herácles</i>
-428 <i>Hipólito</i>	c. -424 <i>Hécuba</i>	-415 <i>Troianas</i>
	c. -423 <i>Suplicantes</i>	c. -414 <i>IT</i> .
		c. -413 <i>Íon</i>
		-412 <i>Helena</i>
		c. -410 <i>Fenícias</i>
		-408 <i>Orestes</i>
		-405 <i>Bacantes</i>
		-405 <i>Ifigênia em Áulis</i>

QUADRO 1 - AS TRAGÉDIAS SUPÉRSTITES DE EURÍPIDES.
Adaptado de Ribeiro Jr., 2006: 18

A história da recepção da peça *IT*² apresenta momentos de exaltação das qualidades da obra na antiguidade, em contraste com períodos de total desprestígio pela crítica moderna. Aristóteles, em sua *Poética*, cita essa obra em diversas passagens,³ apresentando-a como um exemplo de qualidade formal e colocando-a, ao lado do *Édipo Rei*, de Sófocles, entre as suas tragédias favoritas,⁴ principalmente pela qualidade da elaboração dos episódios do mito e do reconhecimento. Ao referir-se ao reconhecimento (ἀναγνώρισις) nesse drama de Eurípides, Aristóteles salienta a qualidade da elaboração do dramaturgo: “De todos os reconhecimentos, melhores são os que derivam da própria intriga, quando a surpresa resulta natural, como é o caso do *Édipo* de Sófocles e da *Ifigênia*, porque é natural que ela quisesse enviar alguma carta”.⁵ Quanto ao desenvolvimento do enredo, Aristóteles preconiza que o poeta deva primeiro esboçar os enredos de maneira geral para depois introduzir os episódios, e cita a *IT* como exemplo de uma execução bem-sucedida do *mythos*, resumindo o seu

² Doravante utilizo a sigla *IT* para as referências à peça *Ifigênia entre os Tauros*.

³ 1452 b6-7, 1454 a7, 1454 b32, 1455 a7-18,

⁴ Cf. White, 1992: 221-240.

⁵ *Po.*, 1455a 16-19. Aristóteles parece dividir a *anagnórisis* da peça em duas etapas: elogia o reconhecimento de Ifigênia por parte de Orestes através do artifício da carta, mas critica o reconhecimento do irmão pela irmã: “Em segundo lugar vem o reconhecimento urdido pelo poeta, e que, por isso mesmo, também não é artístico. Exemplo: o modo como Orestes, na *Ifigênia*, se dá a conhecer; pois enquanto Ifigênia é reconhecida pelo envio da carta, diz Orestes o que o poeta quer que ele diga, e não o que o mito exige” (1454 b31-35). Para todas as menções à *Poética* de Aristóteles neste trabalho, utilizei-me da tradução de Eudoro de Souza.

enredo na *Poética*.⁶ A obra teve excelente aceitação no momento de sua produção, como nos dá testemunho a sua abundante iconografia, sobre a qual falarei mais adiante (*infra*, pp. 22-30).

A receptividade inicial da peça contrasta com o desprestígio que lhe concedeu a quase totalidade dos estudiosos modernos de Eurípides. Afastando-se do positivo parecer aristotélico, estudos modernos avaliam *IT*, juntamente com *Helena*, *Orestes*, *Electra* e *Íon*, como obras “insatisfatórias ou fundamentalmente problemáticas” (Wright, 2005: 2). Para Platnauer (1938: 5), *IT* “nunca foi classificada dentre as melhores obras do autor. Ela não tem nem o *pathos* móvel de *Hécuba* nem o rígido tom trágico de *Hipólito*, nem a sua heroína pode ser comparada com personagens como *Alceste* ou *Medeia*.”

Muitos críticos apontam a falta de seriedade dessas peças, sendo taxativos em suas análises negativas sobre *IT* e outras tragédias consideradas menores na dramaturgia euripideana. O julgamento de Kitto (1972: 230) para peças como *Íon*, *Alceste*, *Helena* e *IT* exemplifica o tom geral das críticas:

Parece, portanto, que a ausência de um tema trágico é a explicação direta da forma regular como da consecução brilhante destas peças, e da mistura que apresentam de patético, de divertido e de melodramático. Mas a profundidade intelectual é tão alheia a estas tragicomédias como o é a profundidade moral; é em vão que procuraremos algum propósito sério para além do sério propósito de criar um drama tão elegante.

Ao mesmo tempo em que reconhece algumas virtudes nas peças criticadas, Kitto reclama da ausência de ‘profundidade intelectual’ e de ‘profundidade moral’, ou seja, julga-as como peças superficiais. Como vemos, boa parte das objeções à *IT* relaciona-se à ausência de certos elementos julgados necessários para a associação desta peça ao gênero trágico. Prosseguindo em sua análise, Kitto (1972: 221-223), apesar de reconhecer a excelência do enredo e da construção das personagens, ressalta a existência de vários problemas e classifica essa peça, ao lado de *Alceste*, *Íon* e *Helena*, como uma tragicomédia.

⁶ 1455 b3-14.

Murray (1913: 142) estabelece, na obra de Eurípides, uma distinção entre o que chama de ‘tragédias verdadeiras’ e ‘obras de pura fantasia e romance’, situando nesta última categoria peças como *IT* e *Helena*.

Para Knox (1979: 250), a peça seria, ao lado de *Íon* e *Helena*, pertencente ao que o crítico denominou de ‘comédia eurípideana’. Segundo o autor, “Eurípides é o inventor, para o palco, do que nós conhecemos como comédia”.⁷ Romilly (1998: 129) também se utiliza dessa denominação para classificar a peça, afirmando tratar-se de uma “comédia de erros”, embora reconheça a dimensão trágica do enredo.

Na introdução à sua tradução da *IT*, Gual (1979: 345-346) diz que “ninguém ousaria afirmar que este drama é uma verdadeira tragédia” e que, ao escrever esta peça, “Eurípides estava consciente de não estar criando tragédia, mas melodrama”. A ânsia do tradutor em diminuir o valor da obra não lhe deixa ver uma contradição óbvia na sua análise: como poderia Eurípides ter a consciência de praticar um gênero que inexistia no momento de composição de sua obra?

O estudioso que se aventura na análise de *IT* se depara, por um lado, com um reduzido número de pesquisas sobre a obra, e por outro, com críticas ácidas que, partindo de uma concepção estreita sobre o trágico, podem desestimular pesquisas sobre a peça. O alvo das críticas é sempre o mesmo: *IT*, ao lado de outras obras ‘menores’ de Eurípides, não seria uma verdadeira tragédia, mas se enquadraria em outros gêneros: tragicomédia, comédia, melodrama, romance. Esses são apenas alguns dos epítetos com que a crítica moderna classificou parte da produção dramática de Eurípides, incluindo a obra que examino nesta dissertação.

Em resumo, as críticas negativas às chamadas peças ‘não-trágicas’ de Eurípides podem ser sintetizadas em três aspectos: “primeiro, o gênero das peças; segundo, a seriedade ou a falta de seriedade no tom das peças; terceiro, a qualidade das peças como literatura”.⁸

⁷ As traduções constantes nesta dissertação são de minha autoria, exceto quando indicado o contrário. Original: “Is the inventor, for the stage, of what we know as comedy”.

⁸ Wright, 2005: 9. “first, the genre of the plays; second, the serious or unserious tone of the plays, third, the quality of the plays as literature”.

Recentemente, porém, há uma tentativa de revalorização destas obras, com pesquisas que se dedicam a mostrar seus aspectos relevantes e a necessidade de novos estudos. Wright (2005), por exemplo, faz um amplo estudo sobre o que denomina de *escape-tragedies*, categoria em que inclui *Helena* e *Andrômeda*, além de *IT*, partindo da tese de que essas três obras foram apresentadas como uma trilogia nas Grandes Dionísias de 412 a. C. As *escape-tragedies* seriam peças unidas pela temática da fuga, em que heróis trágicos conseguem escapar de uma terra bárbara. Além das três obras de Eurípides, Wright considera como pertencentes à categoria de *escape-tragedies* a *Andrômeda* de Sófocles (fr. 126-36) e o *Prometeu Acorrentado*, cuja atribuição de autoria à Ésquilo vem sendo bastante questionada.

Segundo Wright, a maioria das críticas endereçadas às *escape-tragedies* são anacrônicas, por classificarem essas peças como pertencentes a gêneros totalmente desconhecidos dos dramaturgos e do público do século V a. C., tais como melodrama, romance, tragicomédia, drama-romanesco, e todos os outros gêneros em que são classificadas as *escape-tragedies* de Eurípides. “A prática de fixar rótulos modernos em peças antigas é um exercício totalmente enganador e ilusório”,⁹ sintetiza o autor.

O objetivo de estudos recentes como o de Wright, e que em grande parte será também o desta dissertação, é o de “analisar a tragédia grega em seus próprios termos”,¹⁰ o que implica na tentativa de entender a dramaturgia de Eurípides em seu contexto de produção e recepção, procurando, dentro do possível, relativizar concepções modernas sobre a dramaturgia antiga, como as utilizadas pela maioria dos críticos que veem em *IT* uma obra não-trágica e, em consequência, de menor importância.

As recentes pesquisas sobre *IT*, como os estudos de Cropp (2000), Wright (2005) e Kyriakou (2006), trabalhos que, apesar das abordagens diferenciadas, procuram redimensionar a importância dessa peça na carreira dramática de Eurípides, constituem uma mudança salutar na bibliografia sobre a obra

⁹ *ibidem*: 10. “The practice of attaching modern labels to ancient plays is a totally anachronistic and misleading exercise”.

¹⁰ *ibidem*: 14.

eurípideana. Essa perspectiva de revalorização de tragédias como *IT*, *Helena* e *Íon* coloca em cheque essa atribuição anacrônica de gêneros às obras dramáticas da Grécia antiga, causadora do que se poderia considerar como uma exclusão dessas obras do cânone da tragédia ática. A revalorização dessas peças fundamenta-se primordialmente em uma nova perspectiva sobre a questão do gênero trágico na Grécia do século V a.C., um tema fundamental para o estudo de *IT*. Como ressalta Wright,

Qualquer estudo de *Helena* e *Ifigênia entre os Tauros* deve lidar com um problema adicional, que não surge no caso de peças como *Medeia* ou *Hipólito*. Trata-se do problema do gênero. (...) O tom da maioria das críticas modernas das *escape-tragedies*, amplamente negativas, é baseado na noção de que essas peças não são tragédias; que elas deveriam ser classificadas em algum gênero diferente (tragicomédia, romance, comédia, melodrama ou similar).¹¹

Essas classificações desconsideram o contexto de recepção do drama ático. As performances dramáticas realizadas no século V a. C. enquadravam-se em um dos três gêneros do drama conhecidos então: a tragédia, a comédia e o drama satírico. Poeta e audiência não tinham, portanto, dúvida alguma sobre o gênero das obras que estavam encenando ou assistindo, e não há, no período, casos de autores de tragédia que tenham também cultivado deliberadamente o gênero cômico. Platão, no final do *Banquete* e em várias passagens da *República* dedicadas ao teatro, enfatiza essa especialização do poeta:

Difícilmente exercerá ao mesmo tempo uma das profissões de importância e imitará muitas coisas e será imitador, uma vez que nem sequer as mesmas pessoas imitam bem as mesmas artes miméticas que parecem próximas uma da outra, a comédia e a tragédia.¹²

O argumento das críticas negativas à *IT* pode ser assim resumido: se Eurípides encenou comédias, tragicomédias ou comédias de costumes nas

¹¹ Wright, 2005: 4. "Any study of *Helen* and *Iphigenia* must, before it even gets off the ground, deal with a further problem, which not arise in the case of (say) *Medea* or *Hippolytus*. This is the problem of genre. (...) The tone of most modern criticism of the *escape-tragedies*, as well as being largely negative, is based on the notion that these plays are not tragedies; that they should be categorized as something generically different (tragicomedy, romance, comedy, melodrama, or similar)".

¹² *República* 395a. Tradução de Maria Helena Rocha Pereira.

Grandes Dionísias, um festival dedicado às encenações trágicas, certamente foi por inabilidade do poeta, e estas obras devem ser desconsideradas. Isto justifica, em parte, o exíguo número de estudos sobre a *IT*¹³. Porém, não há dúvida de que Eurípides seria incapaz de compreender o rótulo de cômico atribuído às suas produções: “Se alguém pedisse a Eurípides para classificar *Ifigênia entre os Tauros*, sem dúvida ele responderia que, obviamente, tratava-se de uma *τραγωιδία*”.¹⁴

Ao referir-se à questão do gênero da peça *Helena*, a qual tradicionalmente se atribui o epíteto de melodrama, Lesky (1995: 415) argumenta:

Helena é uma tragédia? A questão facilmente motiva perplexidade se não se tomam em conta as diversas possibilidades de delimitar este conceito. Um grego dos tempos do poeta não teria podido compreender a pergunta. Para ele, a obra representada nas Dionísias com um assunto relacionado com o mito é certamente uma tragédia.

Essa problemática dos gêneros está ligada ao ‘horizonte de expectativas’ do público presente aos espetáculos teatrais em Atenas, ou seja, ao conjunto de expectativas prévias com que o espectador ateniense se dirigia às representações teatrais.¹⁵ Todo espectador de teatro está submetido a uma série de pressupostos estéticos, religiosos, sociais e éticos que interferem na sua apreciação estética, e esses elementos não podem estar excluídos da análise da recepção dos espetáculos. Como nos mostra Jauss (1993: 66-67),

Uma obra não se apresenta nunca, nem mesmo no momento em que aparece, como uma absoluta novidade, num vácuo de informação, predispondo antes o seu público para uma forma bem determinada de recepção, através de informações, sinais mais ou menos manifestos, indícios familiares ou referências implícitas. Ela evoca obras já lidas, coloca o leitor numa determinada situação emocional, cria, logo desde o início, expectativas a respeito do ‘meio e do fim’ da obra que, com o decorrer da leitura, podem ser conservadas

¹³ Wright (2005: 2) relata que, em 1997, quando iniciou seus estudos sobre a peça, a literatura a respeito era muito reduzida, e cita a obra de Platnauer (1938) como um dos últimos estudos abrangentes sobre o assunto. Nos estudos clássicos brasileiros, o quadro é semelhante: salvo engano, até o momento esta é a primeira dissertação acadêmica sobre *IT* e a primeira tradução em língua portuguesa dessa peça.

¹⁴ A. F. Garvie *apud* Wright (*op. cit.*: 17). “If one were to ask Euripides himself to classify *Iphigenia in Tauris*, no doubt he would reply that of course it is a *τραγωιδία*”.

¹⁵ Cf. Gentili, 2006: 95.

ou alteradas, reorientadas ou ainda ironicamente desrespeitadas, segundo determinadas regras de jogo relativamente ao gênero ou ao tipo de texto.

Dentre esses pressupostos, o conceito de gênero é um dos mais importantes, pois o conhecimento prévio do público sobre o gênero ao qual a obra pertence é um dos elementos orientadores da percepção estética. Para o público ateniense do século V a.C., seria impossível questionar-se sobre o gênero da performance a que estava assistindo seria, pois o contexto de representação era muito mais importante do que a suposta presença de elementos cômicos, romanescos e melodramáticos que a crítica moderna vislumbrou nessas obras.

O julgamento favorável de Aristóteles, em contraposição ao da crítica moderna, corrobora a afirmação de Belfiore de que “nossa *IT* não é a mesma peça que a de Aristóteles”.¹⁶ Concordando com Belfiore, penso que a tragicidade dessa peça se dá principalmente pelo tema das relações de *philia* e as consequências que a ruptura dessas relações pode trazer aos mortais. A *Poética* de Aristóteles é explícita nesse aspecto, relacionando o terror e a piedade aos acontecimentos catastróficos ocorridos entre amigos.

ἀνάγκη δὴ ἡ φίλων εἶναι πρὸς ἀλλήλους τὰς τοιαύτας πράξεις ἢ ἐχθρῶν ἢ μηδετέρων. ἂν μὲν οὖν ἐχθρὸς ἐχθρόν, οὐδὲν ἐλεεινὸν οὔτε ποιῶν οὔτε μέλλων, πλὴν κατ' αὐτὸ τὸ πάθος· οὐδ' ἂν μηδετέρως ἔχοντες· ὅταν δ' ἐν ταῖς φιλίαις ἐγγένηται τὰ πάθη, οἷον ἢ ἀδελφὸς ἀδελφὸν ἢ υἱὸς πατέρα ἢ μήτηρ υἷον ἢ υἱὸς μητέρα ἀποκτεῖνη ἢ μέλλῃ ἢ τι ἄλλο τοιοῦτον δράῃ, ταῦτα ζητητέον.

Ações deste gênero devem necessariamente desenrolar-se entre amigos, inimigos ou indiferentes. Se as coisas se passam entre inimigos, não há que compadecer-nos, nem pelas ações, nem pelas intenções deles, a não ser pelo aspecto lutuoso dos acontecimentos; e assim, também entre estranhos. Mas se as ações catastróficas sucederem entre amigos – como, por exemplo, o irmão que mata ou esteja em vias de matar o irmão, ou um filho o pai, ou a mãe um filho, ou um filho a mãe, ou quando aconteçam coisas que tais – eis os casos a discutir.¹⁷

Como vemos, o *pathos* próprio da tragédia está fundamentado na violação efetiva ou iminente da *philia*. A iminência dessa violação é uma constante em *IT*, pois Ifigênia permanece, durante boa parte da peça, bastante próxima de cometer

¹⁶ (1992: 359). “Our *IT* is not the same play as Aristotle’s”.

¹⁷ *Po.*, 1453b15-20. Tradução de Eudoro de Souza.

o fratricídio. Se Eurípides é considerado por Aristóteles como “τραγικώτατος γε τῶν ποιητῶν, o mais trágico dos poetas” e *IT* é uma das peças exemplares dos princípios estéticos aristotélicos, não é descabido afirmar que *IT* é uma das peças de maior tragicidade conhecidas na antiguidade clássica. “Se *IT* não é uma peça de intriga, ou um drama psicológico, ou um *thriller*, ou um melodrama, mas uma peça sobre a *philia* e, portanto, sobre a nossa natureza essencial como animais políticos, ela tem um sério, importante, ‘trágico’ tema”.¹⁸

O estudo de Elisabeth Belfiore (2000), que na análise das 32 tragédias supérstites do teatro ático encontrou no conceito de transgressão de *philia*¹⁹ uma chave para a compreensão da tragédia, apresenta-se como uma alternativa para a reavaliação da noção de trágico nesse teatro. Mesmo que se possa discordar dessa autora, penso que um modelo de análise que procura estudar todo o *corpus* em busca das similaridades constitutivas de um gênero comum parece ser mais profícuo do que o empregado pela crítica moderna, que elege um ‘cânone do trágico’, excluindo obras que se diferenciem dos modelos elegidos.²⁰

Embora não seja o meu objetivo neste trabalho apresentar uma discussão aprofundada sobre a complexa problemática dos gêneros na antiguidade, penso que é necessário uma reavalição sobre essa questão ao abordar-se obras dramáticas antigas. Ao invés de olharmos para a dramaturgia ática com conceitos analíticos modernos, creio que uma postura mais salutar seria cotejar as obras remanescentes da tragédia antiga, inclusive aquelas que foram conservadas apenas em fragmentos, e buscar através desta comparação o entendimento do que realmente constitui o trágico. As críticas à obra de Eurípides geralmente trabalham com um conceito de gênero enquanto instância imutável, quando seria

¹⁸ Belfiore, 1992: 374. “If *IT* is not an intrigue play, or a psychological drama, or a thriller, or a melodrama, but a play about *philia*, and therefore about our essential nature as political animals, it has a serious, important, ‘tragic’ theme”

¹⁹ Belfiore (2000) considera como relações de *philia* o parentesco, a amizade e as obrigações de *aidôs* (temor reverencial, compaixão, respeito) para com suplicantes e *xênos* (estrangeiros, hóspedes ou anfitriões).

²⁰ A postura metodológica de Belfiore pode nos conduzir a posturas excludentes como as que venho procurando relativizar, já que é possível encontrar obras no *corpus* trágico em que esse tema não parece ser fundamental para o enredo, como o *Persas*, de Ésquilo. A autora demonstra consciência dessa aparente contradição de sua teoria, mas irá defender que mesmo nessa peça de Ésquilo o tema da violação concreta ou iminente da *philia* faz-se presente (2000:15).

mais produtivo entendê-lo como algo vivo e mutável, “um pano de fundo ou contexto em que cada escritor explora a vitalidade e os limites de uma forma. O gênero é então um objeto que se move lentamente, um *work in progress*, não uma forma fixa e rígida”.²¹

Como definição provisória, mas que para meus objetivos parece ser operatória, entenderei como pertencente à tragédia ática toda obra apresentada nos concursos trágicos das Grandes Dionísias no século V a.C.²² A situação de performance constitui-se em condição primordial para o horizonte de expectativas definidor da tragédia ática em seu contexto de produção e recepção. Se *IT*, *Helena* e *Íon* são obras que aos nossos olhos não parecem tragédias, faz-se necessário alterar esse olhar e procurar, em um exercício de análise da tragédia que leve em conta o seu contexto de performance, uma nova e menos anacrônica compreensão do trágico no teatro ático do século V a.C.

1.2 As fontes literárias do mito de Ifigênia e a influência de *IT* na literatura²³

Nos poemas homéricos, não há qualquer menção ao mito de Ifigênia. No segundo canto da *Ilíada* (vv. 303-330), Homero menciona o acampamento das tropas gregas em Áulis, mas não faz qualquer referência ao sacrifício relacionado ao episódio. Algumas fontes, porém, associam Ifigênia à figura de Iliánassa, apresentada no poema homérico como uma das três filhas de Agamêmnon, ao

²¹ Mastronarde, 2010: 47. “A background or context in which each writer explores the vitality and the limits of a form. The genre is thus a (slowly) moving target, a work in progress, not a fixed and rigid form”.

²² Essa é a forma que Mastronarde (*ibidem*: 50) acredita que a audiência grega do século V a.C. reconheceria uma tragédia, pois o conceito de gênero, tal como o entendemos atualmente, era estranho tanto aos poetas quanto os espectadores do período.

²³ Vários estudos demonstram a antiguidade do mito de Ifigênia e sua associação a diferentes cultos arcaicos, especialmente relacionados à identificação entre Ifigênia e Ártemis, sendo que Ártemis Ifigênia é um dos muitos epítetos que designavam a deusa. Detenho-me, nesta dissertação, às fontes literárias do mito. Para uma análise ampla da questão religiosa ligada à figura de Ifigênia, remeto o leitor ao estudo de Rebelo (1992), em que o autor faz uma extensa análise do mito e dos diferentes cultos à Ifigênia na antiguidade.

lado de Crisótemis e Laódice.²⁴ É provável, portanto, que na época da composição dos poemas homéricos o sacrifício da filha de Agamêmnon e mesmo o parentesco de Ifigênia com o chefe das tropas gregas, fossem variantes desconhecidas do mito.²⁵

No século VII a.C., encontramos as primeiras manifestações literárias relacionadas diretamente ao mito de Ifigênia. Os *Cantos Cíprios*, atribuídos a Estasino e conhecidos apenas por fonte indireta,²⁶ estabelecem, pela primeira vez, a relação entre a figura de Ifigênia e a de Agamêmnon:

καὶ τὸ δεύτερον ἠθροισμένου τοῦ στόλου ἐν Αὐλίδι Ἀγαμέμνων ἐπὶ θηρῶν βαλῶν ἔλαφον ὑπερβάλλειν ἔφησε καὶ τὴν Ἄρτεμιν. μηνίσασα δὲ ἡ θεὸς ἐπέσχευ αὐτοὺς τοῦ πλοῦ χειμῶνας ἐπιπέμπουσα. Κάλχαντος δὲ εἰπόντος τὴν τῆς θεοῦ μῆνιν καὶ Ἰφιγένειαν κελεύσαντος θύειν τῇ Ἀρτέμιδι, ὡς ἐπὶ γάμον αὐτῆν Ἀχιλλεῖ μεταπεμψάμενοι θύειν ἐπιχειροῦσιν. Ἄρτεμις δὲ αὐτὴν ἐξαρπάσασα εἰς Ταύρους μετακομίζει καὶ ἀθάνατον ποιεῖ, ἔλαφον δὲ ἀντὶ τῆς κόρης παρίστησι τῷ βωμῷ.

E quando a expedição se reuniu em Áulis pela segunda vez, Agamêmnon atingiu um cervo durante uma caçada, e disse ter superado até mesmo a Ártemis. Encolerizada, a deusa impediu a navegação, enviando tempestades. Calcas, então, falou da cólera da deusa e exortou-os a sacrificar Ifigênia a Ártemis. Mandando buscá-la a pretexto de um casamento com Aquiles, eles tentaram sacrificá-la, *mas Ártemis arrebatou-a, transportou-a para os Tauros*, tornou-a imortal e colocou sobre o altar uma corça no lugar da donzela”.²⁷

Os principais mitemas²⁸ do mito de Ifigênia explorados posteriormente na tragediografia encontram-se presentes no fragmento dos *Cantos Cíprios* citado por

²⁴ *Iliáda*, 9.144-5: τρεῖς δέ μοί εἰσι θυγάτρεις ἐνὶ μεγάρῳ ἐνπύκτῳ, Χρυσόθεμις καὶ Λαοδίκη καὶ Ἰφιάνασσα. “Tenho três filhas em meu palácio: Crisótemis, Laódice e Iliánassa”. Essa associação, no entanto, é problemática, pois Agamêmnon não poderia prometer a Aquiles uma filha sacrificada anteriormente.

²⁵ Esse desconhecimento é apontado por um escoliasta da *Iliáda* 9.145-287 (*apud* Rebelo, 1992:17). Alguns estudiosos, como Murray (1911: 150), não acreditam que o autor dos poemas homéricos desconhecesse o mito, e atribuem a lacuna homérica à aversão do poeta aos sacrifícios humanos.

²⁶ Há uma ampla discussão sobre a datação dos *Cantos Cíprios*, e também sobre a sua anterioridade ou posteridade em relação aos poemas homéricos. Sigo a corrente que defende a anterioridade dos poemas homéricos e atribui a datação dos *Cantos Cíprios* ao final do século VII a.C. Sobre o tema, ver Rebelo (1992).

²⁷ Proclo, *Chrestomatia*, 80-42,49. Bernabé, tradução de Ribeiro Jr. (2006: 40), grifo meu.

²⁸ Mitema é “[...] a menor unidade miticamente significativa do discurso. Seu conteúdo pode ser indiferentemente um motivo, um tema, uma atmosfera mítica, uma situação dramática” (Durand, 1975: 6-7).

Proclo, inclusive a substituição da filha de Agamêmnon por uma corça no momento do sacrifício e a sua posterior transferência para o país dos tauros.²⁹ Portanto, na mais antiga manifestação literária do mito que chegou até nós a variante táurica encontra-se presente, o que confirma a sua antiguidade.

Em um fragmento atribuído a Hesíodo (fr. 23a Merkelbach – West, vv. 13-26), que faria parte do poema conhecido como *Catálogo das Mulheres*, encontramos uma referência bastante completa ao mito de Ifigênia, chamada no fragmento pelo nome de “Ifimedeia”.

γῆμ[ε δ' ἐὼν διὰ κάλλος ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων
 κού[ρην Τυνδαρείοιο Κλυταιμῆσ]τρην κυανῶπ[ιν·
 ἢ τ[έκεν Ἴφιμέδην καλλίσφυ]ρον ἐν μεγάρο[ισιν
 Ἑλέκτρην θ' ἢ εἶδος ἐρήριστ' ἀ[θανά]τησιν.
 Ἴφιμέδην μὲν σφάξαν ἐυκνή[μι]δες Ἀχαιοὶ
 βωμῶ[ι ἔπ' Ἀρτέμιδος χρυσηλακ]άτ[ου] κελαδεινῆς,
 ἦματ[ι τῶι ὅτε νηυσὶν ἀνέπλ]εον Ἴλιον εἴσω
 ποινή[ν τεισόμενοι καλλισ]φύρου Ἀργειῶ[ν]ης,
 εἶδω[λον· αὐτήν δ' ἐλαφιβό]λος ἰοχέαιρα
 ῥεῖα μάλ' ἐξεσά[ωσε, καὶ ἀμβροσ]ίην [ἐρ]ατε[ινὴν
 στάξε κατὰ κρῆ]θεν, ἵνα οἱ χ[ρῶς [ἔ]μπε[δ]ο[ς] εἴη,
 θῆκεν δ' ἀθάνατο[ν καὶ ἀγήρ]αον ἦμα[τα πάντα.
 τὴν δὴ νῦν καλέο[υσιν ἐπὶ χ]θονὶ φῦλ' ἀν[θρώπων
 Ἄρτεμιν εἰνοδί]ην, πρόπολον κλυ]τοῦ ἰ[ο]χ[ε]αίρης.

Casou-se, por causa da beleza, o senhor de guerreiros Agamêmnon com a filha de Tíndaro, Clitemnestra de olhos sombrios, que deu à luz, no palácio, a Ifimedeia de belos tornozelos e a Electra, cuja aparência rivaliza com a dos imortais. A Ifimedeia sacrificaram os aqueus de boas grevas, sobre o altar da clamorosa Ártemis de flecha de ouro, no dia em que, com as naus, navegaram para Troia, a fim de infligir castigo por causa da Argiva de belos tornozelos, uma imagem: a Ifimedeia a caçadora de cervos, atiradora de flechas, muito facilmente salvou, e agradável ambrosia/ derramou da cabeça aos pés, para tornar-lhe duradoura a pele, E deixou-a imortal e sem envelhecer, para sempre. Atualmente, sobre a terra, as raças de homens a chamam de Ártemis protetora de caminhos, servidora da gloriosa atiradora de flechas.³⁰

²⁹ Apesar de se tratar de uma fonte indireta e fragmentária, os *Cantos Cíprios* apresentam especial interesse ao estudioso da tragédia, pois, segundo Aristóteles, esses cantos foram a fonte para várias obras dos tragediógrafos. Cf. Poética, 1459 b1-8.

³⁰ Tradução de Ribeiro Jr. (2006: 41).

Temos aqui outros mitemas importantes: o casamento de Agamêmnon e Clitemnestra, a *hybris* do chefe dos argivos, a imortalidade de Ifigênia, sua identificação com Ártemis e a salvação *in extremis*. Um aspecto inovador da descrição de Hesíodo refere-se à substituição de Ifigênia, desta vez não por um animal, mas por uma imagem (εἶδωλον), tema muito recorrente na literatura grega.³¹ Ifigênia é elevada à condição divina e imortal, o que remete ao seu caráter de divindade arcaica e à constante relação entre os aspectos divinos e mortais envolvidos na configuração deste mito.

Outra fonte importante que gostaria de ressaltar é Heródoto, que provavelmente foi uma referência direta para a elaboração dos elementos geográficos e para os rituais descritos por Eurípides em *IT*. A análise dos hábitos e da geografia da antiga Cítia, região onde habitavam os tauros, é bastante detalhada, ocupando parte significativa do quarto capítulo do livro do historiador de Halicarnasso, que nos dá uma interessante descrição dos hábitos e dos rituais dos tauros:

Τούτων Ταῦροι μὲν νόμοισι τοιοσίδε χρέωνται. Θύουσι μὲν τῇ Παρθένῳ τοὺς τε ναυηγούς καὶ τοὺς ἄν λάβωσι Ἑλλήνων ἐπαναχθέντες τρόπῳ τοιῷδε· καταρξάμενοι ῥοπάλῳ παίουσι τὴν κεφαλὴν. Οἱ μὲν δὲ λέγουσι ὡς τὸ σῶμα ἀπὸ τοῦ κρημνοῦ ὠθέουσι κάτω (ἐπὶ γὰρ κρημνοῦ ἴδρυται τὸ ἱρόν), τὴν δὲ κεφαλὴν ἀνασταυροῦσι· οἱ δὲ κατὰ μὲν τὴν κεφαλὴν ὁμολογέουσι, τὸ μὲντοι σῶμα οὐκ ὠθέεσθαι ἀπὸ τοῦ κρημνοῦ λέγουσι ἀλλὰ γῆ κρύπτεσθαι. Τὴν δὲ δαίμονα ταύτην τῇ θύουσι λέγουσι αὐτοὶ Ταῦροι Ἰφιγένειαν τὴν Ἀγαμέμνονος εἶναι. Πολεμίους δὲ ἄνδρας τοὺς ἄν χειρώσωνται ποιεῦσι τάδε· ἀποταμῶν [ἕκαστος] κεφαλὴν ἀποφέρεται ἐς τὰ οἰκία, ἔπειτα ἐπὶ ξύλου μεγάλου ἀναπείρας ἰστᾶ ὑπὲρ τῆς οἰκίης ὑπερέχουσαν πολλόν, μάλιστα δὲ ὑπὲρ τῆς καπνοδόκης. Φασὶ δὲ τούτους φυλάκους τῆς οἰκίης πάσης ὑπεραιωρέεσθαι. Ζῶουσι δὲ ἀπὸ ληΐης τε καὶ πολέμου.

Destes (povos), os tauros observam os seguintes costumes: imolam à virgem os náufragos e gregos por eles capturados durante suas viagens marítimas, e o fazem da maneira seguinte: depois dos ritos consagratórios eles lhe golpeiam a cabeça com um bordão. Segundo alguns, em seguida eles jogam o corpo do alto do precipício (pois o templo é construído no topo de um precipício), e prendem a cabeça a um palo; outros coincidem com os anteriores quanto ao que é feito com a cabeça, mas afirmam que o corpo não é lançado do alto do precipício, mas enterrado. Segundo os próprios tauros, a divindade à qual eles oferecem sacrifício seria Ifigênia, filha de Agamêmnon. Quanto aos inimigos que caem em suas mãos, eles agem assim: lhes cortam a cabeça, levam-na pra casa e, em

³¹ Helena, na peça homônima de Eurípides, também é substituída por um εἶδωλον, que é levado para Troia, enquanto a verdadeira Helena é transportada para o Egito.

seguida, fincam-na em um palo e a colocam o mais alto que podem sobre sua casa, de preferência por sobre a chaminé. Eles vivem de roubo e da guerra.³²

Além da descrição de rituais de sacrifícios de helenos semelhantes aos descritos por Eurípidés, temos em Heródoto a configuração de Ifigênia como uma divindade para a qual seriam sacrificados os náufragos que aportavam à região. O hábito dos tauros de lançar seus inimigos do alto dos rochedos é descrito em *IT* pelo rei Toas, que expressa seu desejo de lançar Orestes e Píades dos rochedos táuricos assim que os prender (vv.1429-30).³³

Na poesia lírica, dois versos de Estesícoro citam episódios relacionados ao mito de Ifigênia. No primeiro fragmento, um testemunho atribuído a Filodemo, temos a associação de Ifigênia com Hécate, a deusa portadora da luz. O fragmento aponta a versão do *Catálogo das Mulheres* como fonte para a obra do poeta de Himera:

Στη[σίχορο]ς δ' ἐν Ὀρεστεί[αι κατ]ακολουθήσας [Ἡσιό]δωι τὴν Ἀγαμέ[μνονος
Ἰ]φιγένειαν εἶ[ναι τή]ν Ἑκάτην νῦν [ὄνομαζ]ομένην [...

Estesícoro, na *Oresteia*, imitou Hesíodo (afirmando) que Ifigênia, filha de Agamêmnon, é aquela que agora chamamos de Hécate.³⁴

No fragmento seguinte, Eurípidés é citado textualmente, em uma menção do episódio do falso casamento com Aquiles.

Εὐριπίδ]ης δὲ καὶ τὴν Ἰφ[ιγέ-
νειαν ἐ]ποίησε γαμουμέ[νην
Ἀχιλλεῖ]...

E Eurípidés também fez Ifigênia
ser dada em casamento
a Aquiles].³⁵

Não podemos afirmar que Eurípidés tenha extraído de Estesícoro o motivo do casamento de Ifigênia com Aquiles como pretexto para o deslocamento dela até Áulis, pois o mesmo tema já havia recebido tratamento semelhante nos *Cantos*

³² Hdt. 4.103 Hude.

³³ Ver figura 5 (*infra*, p. 29).

³⁴ Stesich. Fr. 38 Page.

³⁵ Stesich. Fr. 40. 25-27 Page.

Cíprios, mas as constantes relações de intertextualidade de Eurípides com os poetas líricos tornam a hipótese de uma influência de Estesícoro algo bastante plausível.

Píndaro, na sua *Ode Pítica XI*, relata o tema do sacrifício em Áulis como o motivo que teria levado Clitemnestra a assassinar o marido:

νηλής γυνά. Πότερόν νιν ἄρ' Ἰφιγένει' ἐπ' Εὐρίπωι
σφαχθεῖσα τῆλε πάτρας
ἔκνιξεν βαρυπαλαμον ὄρσαι χόλον;

implacável mulher. Teria sido Ifigênia, no Éuripo
sacrificada, longe da pátria,
a quem ela chorou, que fez surgir essa pesada cólera? ³⁶

Na tragediografia, tanto Ésquilo quanto Sófocles compuseram peças intituladas *Ifigênia*, fundamentadas no mito da personagem homônima, mas que infelizmente chegaram até nós de forma bastante fragmentária. Da *Ifigênia* de Ésquilo temos apenas um único verso,³⁷ que poderia ser uma fala endereçada a Agamêmnon e referindo-se a Clitemnestra, e mais alguns fragmentos bastante mutilados de papiros,³⁸ que tanto podem pertencer a esta como a outras tragédias esquilianas.

A *Ifigênia* de Sófocles também sobreviveu apenas em esparsos fragmentos, que pouco nos dizem sobre o enredo da peça. Alguns estudiosos buscaram

³⁶ *Pi.P.* 11.22-3 Puech. Os estudiosos divergem quanto à datação desta ode, que pode ser de 474 ou 454 a.C. Levando-se em conta que a *Oresteia*, de Ésquilo, data de 458 a.C., a questão da datação é importante para o estudo das relações intertextuais entre as duas obras. Gentili (1995: 283-294) analisa a questão, defendendo a datação de 474, que segundo ele é defendida pela maioria dos críticos, e apresentando uma terceira hipótese: a de que as duas obras teriam sido influenciadas pela *Odisseia* de Estesícoro.

³⁷ καὶ Αἰσχύλος ἐν Ἰφιγενείᾳ: "οὐ τοὶ γυναιξὶ χρεὴν κυδάζεσθαι· τί γάρ;" (*A.Fr.* 141 Mette).

³⁸ *A.Fr.* 137 Mette: ΑΧΙΛΛ.> ?
ἔθαλλεν αὐτῶι. τῶν] δὲ θεσφάτων [κλυῶν
γυναῖκ' ἐκάλεσε δεῦρο]τη?ν νυνφευ?[τριαν,
]γαμήλιο

A.Fr. 139 Mette: ΙΦΙΓ.>
]μίμνειν λ[
ἄ]πλοιά και? [
μή νυν δακ]ρύση(ι)ς μη|δ
ιδού, μετ' εὐ]κλει?[ας γάρ

reconstruir o enredo das Ifigênicas perdidas a partir destes poucos fragmentos, mas as suas conclusões são bastante discutíveis.³⁹

Além disso, alguns estudiosos defendem que a tragédia *Crises*, de Sófocles, encenada entre 414 e 415, seja anterior à *IT* e trate do resgate de Ifigênia por Orestes e Pílates. Acredita-se que o escritor romano Higino tenha resumido o enredo dessa peça nas *Fab.* 120 e 121. Segundo Higino, Orestes, Pílates e Ifigênia fogem da terra táurica com a estátua de Diana (Ártemis), dirigindo-se, perseguidos por Toas, para a ilha de Esminte. Nesse local, Crises é responsável, junto com o seu avô de mesmo nome, pelo templo de Apolo. O jovem Crises seria fruto de uma relação entre sua mãe, Criseida, e Agamêmnon mas desconhece esse fato. Quando os fugitivos chegam a Esminte, Crises pretende entregar os estrangeiros ao rei Toas, mas é impedido pelo avô, que relata as condições de seu nascimento e seu parentesco com Orestes e Ifigênia. Crises então ajuda os irmãos, matando Toas, e os fugitivos encaminham-se até Micenas com a estátua de Diana.

A tragédia *Aletes*, de Sófocles, que também foi resumida por Higino, parece apresentar uma outra versão sobre a viagem de retorno de Orestes e Ifigênia da região dos tauros. Na *Fab.* 122, o autor latino nos conta que chegou em Micenas a notícia do sacrifício de Orestes e Pílates em honra à deusa Diana. O filho de Egisto, Aletes, toma conhecimento da notícia e toma posse do trono de Micenas. Electra vai ao templo de Delfos para obter a confirmação da morte do irmão e do seu marido, e ao chegar se depara com Ifigênia, que é acusada do duplo assassinato pelo mesmo mensageiro que anunciara a falsa notícia. Electra tenta cegar a irmã com um ferro, mas Orestes impede a violência entre as irmãs. Ocorre o reconhecimento e os irmãos partem para Micenas. Ao chegarem lá, Orestes mata Aletes e tenta matar Erígona, filha de Egisto e Clitemnestra, mas é impedido por Diana, que a transforma em uma sacerdotisa.

Se nessas obras perdidas de Ésquilo e Sófocles a personagem de Ifigênia foi retratada em seus pormenores, nas obras conservadas dos dois tragediógrafos ela parece ter tido uma função coadjuvante nos mitos envolvendo as narrativas

³⁹ Cf. Jouan (1966).

sobre os Atridas. No *Agamêmnon*, de Ésquilo, e na *Electra*, de Sófocles, encontram-se menções ao mito. No párodo do *Agamêmnon* (vv. 40-257), Ésquilo descreve com detalhes todos os antecedentes do sacrifício em Áulis: o oráculo de Calcas, a cólera de Ártemis, os ventos adversos, a hesitação de Agamêmnon em realizar o sacrifício. Diferente da versão do mito utilizada por Eurípides, em Ésquilo a morte de Ifigênia é concretizada, não havendo a substituição *in extremis*.

Na obra supérstite de Sófocles, as referências principais ao mito de Ifigênia encontram-se em *Electra*, no *agón* entre Climemnestra e Electra (vv. 516-659). Tanto em Sófocles como em Ésquilo, o sacrifício em Áulis é apresentado como algo realmente efetivado, não havendo a intervenção da deusa Ártemis. Respondendo às justificativas da mãe pelo assassinato do chefe das tropas argivas em seu retorno da guerra de Troia, Electra demonstra certa indiferença para com o ocorrido com a sua irmã, concentrando toda sua atenção na defesa do pai assassinado (v. 555). Por fim, ressalto como aspecto relevante da abordagem sofocleana a apresentação de Ifianassa como irmã de Electra e Crisóstemis (v. 159), recorrendo provavelmente à versão constante nos *Cantos Cíprios*.

Se o mito de Ifigênia em geral teve uma ampla repercussão na literatura posterior ao período clássico, o legado da variante táurica do mito foi mais amplo na iconografia do que na literatura da antiguidade. Aristófanes parece ser o primeiro a estabelecer uma relação de intertextualidade com *IT*, citando textualmente os vv. 1-2 de *IT* nas *Rãs* (vv. 1232-33). Alguns estudiosos detectam também uma possível alusão à peça no final das *Tesmoforiantes* (vv. 1160-1225), mas os indícios de uma possível relação intertextual entre as duas peças são muito tênues.

A *Suda* relata que um certo Timesiteu teria composto uma peça chamada *Orestes e Pílates*, mas o enredo é desconhecido e não se sabe se essa peça teria relação com a variante táurica do mito. O poeta Rinton compôs uma *IT* (fr. 7 Kaibel), mas seu enredo também não chegou até nós. Um mimo do século 2 d.C. influenciado pela *IT* também sobreviveu em forma fragmentária (*P. Oxy.* 3.413). A *Ifigênia*, de Névio, parece ter dramatizado a mesma versão do mito de *IT*. Acredita-se que o primeiro fragmento da peça *Dulorestes*, de Pacúvio, ecoe os

versos 367-68 de *IT*: “as moças de sua idade cantam os cantos de himeneu/ e no palácio ressoava com a música”.⁴⁰

Além destes registros bastante fragmentários, duas obras na literatura romana retomam diretamente os acontecimentos de *IT*: os *Tristia* e as *Epistulae ex Ponto*, ambas formadas por poemas elegíacos em forma epistolar, escritas por Ovídio durante o seu período de exílio em Tomos, no Mar Negro. A expressão das agruras do exílio presente em *IT* parece ter sido uma referência fundamental para as elegias do desterro de Ovídio, condenado ao exílio por Augusto no ano 8 d.C. Os cantos de Ifigênia e das mulheres gregas do coro de *IT* têm como tema central as lamentações sobre o exílio, e é bastante significativo que as elegias de desterro do poeta romano sejam a principal obra da antiguidade clássica a apresentar alusões a esse drama de Eurípides.⁴¹

1.3 O tratamento do mito em *IT*

Apresentadas algumas fontes literárias do mito, vejamos como Eurípides se apropriou delas para o tratamento da variante táurica em *IT*. Para a composição dessa obra, Eurípides realizou um diálogo com a tradição literária que o precedeu, não deixando, no entanto, de inovar em importantes aspectos. Mesmo sendo difícil tecer conjecturas sobre o grau de inovação na apropriação do mito por Eurípides, especialmente por terem se perdido fontes importantes, como as peças de Ésquilo e Sófocles dedicadas a Ifigênia, temos importantes diferenças estruturais no tratamento euripideano.

O primeiro aspecto que diferencia o tratamento de Eurípides com relação aos dramaturgos que o precederam é a sobrevivência de Ifigênia após o sacrifício em Áulis. Como vimos, tanto Ésquilo quanto Sófocles apresentam, em suas obras, o sacrifício de Ifigênia como algo concretizado. Em *IT*, Eurípides utiliza a salvação

⁴⁰ Original: “hymenaeum fremunt aequales:/ aula resonit crepitu musico”.

⁴¹ Não encontrei, em minha pesquisa, estudos sobre a influência de *IT* nessas obras de Ovídio.

da deusa como ponto de partida para a elaboração do enredo. Ifigênia, salva de um sacrifício que ela mesma considerava injusto, é obrigada pela divindade a cometer sacrifícios tão criticáveis quanto o que seu pai quase realizara. Ao apresentar essa diferente variante, Eurípides é cuidadoso para não entrar em contradição com a variante mitológica apresentada por Ésquilo na *Oresteia*, que teve grande impacto na recepção ateniense do período. Em *IT*, a salvação de Ifigênia é um fato desconhecido por todos os argivos, incluindo Orestes, que pressupõe a efetivação do sacrifício como algo dado.

Outro elemento que pode ser considerado diferente no tratamento de Eurípides é o motivo da ira de Ártemis. Em *IT*, a fúria da deusa não é causada pelo abate de um animal sagrado ou por palavras proferidas por Agamêmnon, mas pela negligência do cumprimento de um voto feito à deusa, o de oferecer em sacrifício o que de mais belo houvesse recebido no ano do nascimento de Ifigênia (vv. 20-23). Nesta variante, a culpabilidade de Agamêmnon é um elemento ambíguo, pois podemos ter tanto uma *hybris*, com o chefe dos aqueus negando conscientemente um sacrifício votivo, como um mero desconhecimento de sua parte, se considerarmos que Agamêmnon só se torna ciente do motivo da ira da deusa após ouvir as palavras de Calcas (vv. 15-24).

A associação entre os mitos de Ifigênia e de Orestes, que nos tratamentos anteriores apresentavam pouca relação, e a presença de Orestes na região táurica, desconhecida em todas as versões literárias anteriores do mito, são outras das variantes introduzidas pelo enredo de *IT*. A presença de Orestes na região táurica, com os desdobramentos da continuação da perseguição após o julgamento no Areópago, do retorno de Orestes ao templo de Delfos e da missão, dada por Apolo, de salvar a estátua de Ártemis da região táurica, são elementos em que a crítica é praticamente unânime em considerar como diferenciais do tratamento de Eurípides com relação aos tragediógrafos anteriores.

Com relação à etiologia dos cultos de Ártemis em Halas e Bráuron apresentada em *IT*,⁴² os estudiosos estão longe da unanimidade: em que medida essa etiologia euripideana é invenção do dramaturgo ou uma apropriação de

⁴² Cf. discussão *infra*, pp. 23-24.

rituais religiosos conhecidos no seu tempo? Alguns autores apontam a ausência de fontes anteriores como um indício de uma etiologia fictícia criada por Eurípides, enquanto outros partem da ideia de uma assimilação euripideana de diferentes lendas sobre a criação desses cultos.⁴³

No enredo de *IT* é bastante complexo diferenciar as eventuais inovações euripideanas do uso de versões já conhecidas do mito no período de composição da obra. Embora a apresentação das fontes literárias do mito e das possíveis diferenças do seu tratamento por Eurípides possam nos ser úteis enquanto estudo dos métodos composicionais da dramaturgia euripideana, é necessário cuidado com relação às afirmações, bastante frequentes, da originalidade euripideana no uso das fontes mitológicas e das relações intertextuais do dramaturgo com seus antecessores e sucessores. Compartilho do posicionamento de Wright sobre a questão:

Eu acredito que deve-se tomar cuidado ao se fazer afirmações seguras sobre as fontes de Eurípides (ou de qualquer poeta grego clássico). Quaisquer conclusões que se possa obter sobre supostas influências, alusões e intertextos precisa ser vista como experimental e provisória, subordinadas à insuperável escassez de informação. Em particular, eu creio que se deva ser cauteloso em afirmar que Eurípides era radicalmente inventivo em seu tratamento do mito. A ausência de fontes claras e paralelos para aspectos 'singulares' não deve necessariamente nos levar a concluir que Eurípides foi o inventor de tais aspectos. Nem afirmações seguras nem respostas definitivas são possíveis.⁴⁴

Acredito que Eurípides tenha combinado versões diferentes do mito de Ifigênia na composição de seu enredo, mesclando algumas das versões literárias que apresentei na seção anterior com fontes perdidas e fontes não literárias, como nas etiologias apresentadas pelo dramaturgo. Embora fontes antigas testemunhem o caráter diferenciado da dramaturgia euripideana com relação aos seus antecessores, a exata dimensão dessa inovação deve ser analisada com

⁴³ Para uma ampla discussão do tema e de sua bibliografia, ver Rebelo (1992).

⁴⁴ 2005: 81-82. "I believe that one should beware of making confident pronouncements about Euripides' (or any classical Greek poet's) sources. Any conclusions which one might reach about supposed influence, allusion and intertext must be regarded as tentative and provisional, subject to this insuperable shortage of information. In particular, I believe that one should be wary of claiming that Euripides was radically inventive in his handling of myth. The absence of obvious sources and parallels for 'odd' features should not necessarily lead us to conclude that Euripides was the originator of such features".

cuidado, pois a dimensão entre ruptura e respeito à tradição tem um valor bastante diferente no mundo antigo. A originalidade de Eurípides, portanto, não reside em ser um criador de novos mitos, mas na técnica dramatúrgica com que suas performances exploraram o acervo mítico disponível em sua época.

1.4 Ritual e resignificação mitológica

IT é uma peça em que os elementos ritualísticos são fundamentais para o desencadeamento das ações do enredo. Rituais fúnebres e de purificação estão presentes em toda a peça, e por estarem envolvidos constantemente com o aspecto do engano constituem-se em verdadeiras performances dentro da performance, sendo importante analisar como Eurípides explorou os elementos ritualísticos como componentes da ação dramática da peça.

No prólogo de *IT*, Ifigênia faz um relato de sua genealogia, dos antecedentes que a levaram até a região táurica e apresenta a sua situação como sacerdotisa incumbida dos ritos cruéis em honra à deusa Ártemis, envolvendo em sua realização o sacrifício humano.

ναοιοι δ'εν τοῖσδ'ιέρεαν τίθησί με
 ὅτεν, νόμοισιν οἷσιν ἦδεταί θεᾶ
 Ἄρτεμις, ἑορτῆς (τοῦνομ'ἦς καλὸν μόνον
 τὰ δ'ἄλλα σιγῶ, τὴν θεὸν φοβουμένη)
 θύω γὰρ ὄντος τοῦ νόμου καὶ πρὶν πόλει
 ὅς ἂν κατέλθῃ τήνδε γῆν Ἕλλεν ἄνῆρ
 κατάρχομαι μὲν σφάγια δ'ἄλλοισιν μέλει
 ἄρρητ'ἔσωθεν τῶνδ'ἀνακτόρων θεᾶς.

E neste templo me colocou como sacerdotisa
 onde a deusa Ártemis se alegra
 (em uma festa que tem só o nome de belo.
 Mas me calo sobre o resto, por temor à deusa).
 Segundo a lei desta cidade, sacrifico todo homem grego
 que ancore nesta terra.
 Apenas dou início aos sacrifícios
 ocupam-se das mortes outros
 ocultos no templo da deusa (vv. 34-41).

Ifigênia demonstra o caráter indesejado e involuntário de sua condição de sacerdotisa e critica a deusa Ártemis pelo fato de esta ter prazer (ἡδεταί) com os sangrentos sacrifícios humanos. A especificidade das vítimas sacrificiais (gregos do sexo masculino), acentuava o descontentamento da sacerdotisa em relação à sua condição de argiva responsável pelo sacrifício de argivos. Apesar de não concordar com sua situação, Ifigênia se cala (σιγῶ), em sinal de temor à divindade e ressalta o caráter do seu ritual, fazendo questão de mencionar que não será ela a sujar suas mãos com o sangue grego, mas apenas irá iniciar os ritos, efetuando as libações e purificações necessárias.⁴⁵

Devido à falsa interpretação de um sonho (vv. 45-64), Ifigênia acredita que Orestes esteja morto, e começa a realizar os ritos funerários, descrevendo minuciosamente esses rituais.

ὦι τάσδε χοὰς
 μέλλω κρατῆρα τε τὸν φθιμένων
 ὑγραίνειν γαίας ἐν νώτοις
 παγὰς τ' οὐρειᾶν ἐκ μόσχων
 Βάρχου τ' οἴνεράχ λοιβὰς
 ξουθᾶν τε πόνημα μελισσᾶν,
 ἃ νεκροῖς θελκτήρια χεῖται.

A ele devo render libações,
 com a cratera dos mortos
 molhar o dorso da terra
 com leite de vacas montanhesas
 libação do vinho de Baco
 e o árduo labor de douradas abelhas
 coisas que confortam os mortos. (vv. 159-166)

Mel, leite e vinho: os elementos característicos da libação estão presentes no ritual preparado por Ifigênia. Como descreve Burkert (1993: 153-159), as libações eram realizadas especialmente em honra aos mortos e aos deuses ctônicos. Os lamentos fúnebres (*thrénos*) de Ifigênia, aliados a estes rituais, instauram um interessante jogo entre ritual e engano (*apaté*), pois no momento em que as escravas gregas do coro e Ifigênia lamentam a morte de Orestes e preparam os ritos fúnebres em sua homenagem, todos os espectadores já

⁴⁵ Informação reiterada nos versos 620-624

visualizaram o irmão de Ifigênia em cena. A falsidade involuntária do ritual, por render homenagens fúnebres a um personagem que todos os espectadores já viram em cena, cria um interessante contraponto com o ritual voluntariamente falso do final da peça, conforme veremos mais adiante.

Ao relatar, antes do reconhecimento, o sacrifício que irá preparar para o estrangeiro que ela ainda ignora ser o seu irmão, Ifigênia apresenta outra descrição de um ritual, desta vez os ritos funerários que serão realizados dentro do templo de Ártemis, onde há a pira com o fogo sagrado.

πολὺν τε γάρ σοι κόσμον ἐνθήσω τάφῳ
 ξανθῷ τ' ἐλαίῳ σῶμα σὸν κατασβέσω
 καὶ τῆς ὀρείας ἀνθεμόρρυτον γάνος
 ξουθῆς μελίσσης ἐς πυρὰν βαλῶ σέθεν.

Muitos ornamentos colocarei em seu sepulcro
 o dourado azeite verterei sobre seu corpo
 e o esplendor sorvido das flores pelas montesas
 abelhas douradas lançarei sobre tua pira (vv. 632-35).

Aqui temos a presença do azeite (ἐλαίον), outro elemento muito utilizado em libações e ritos funerários. Ifigênia demonstra um carinho especial para com o estrangeiro que está prestes a sacrificar, pelo fato de Orestes ter lhe revelado ser de Argos. Podemos nos perguntar se o ritual descrito pela sacerdotisa era comum a todas as vítimas ou se Ifigênia estava abrindo uma espécie de exceção ritualística para com o seu conterrâneo.

Dentre as diversas formas de rituais presentes em *IT*, os ritos de purificação são os mais importantes para a estrutura dramática da peça. O estratagema elaborado por Ifigênia ao final de *IT* é constituído por um falso ritual de purificação. A sacerdotisa diz ao rei Toas que não pode sacrificar os estrangeiros, pois estes foram contaminados por um assassinato ocorrido na Grécia. A estátua de Ártemis, segundo Ifigênia, também fora tocada por Orestes, tornando-se impura. Para purificar a estátua e os estrangeiros, ela precisa ir até o mar realizar um ritual de purificação.

O ritual coloca em cena a oposição entre o sagrado (*hagnos*) e sua mácula (*miasma*). A contaminação dos forasteiros com o matricídio pode contaminar toda a região dos tauros, e Ifigênia adverte aos habitantes da região para que permaneçam em suas casas para não correrem o risco de se contaminarem.

O conceito da pureza especificamente cultural é definido quando certas perturbações mais ou menos graves da vida normal são entendidas como *miasma*. Tais perturbações são o ato sexual, o nascimento, a morte e, sobretudo, o homicídio.⁴⁶

A sacerdotisa solicita ao rei que permaneça dentro do templo até terminarem os ritos purificadores. O rei Toas é orientado para que, ao entrar no templo e cruzar com os estrangeiros, cubra sua cabeça para não se contaminar com a impureza de Orestes e Píades (vv. 1160-1220). Os estrangeiros saem acompanhados do templo com as mulheres que auxiliam Ifigênia nos seus rituais. Acompanham o séquito do ritual cordeiros recém-nascidos que serão sacrificados para que, com seu sangue, possam purificar o miasma dos estrangeiros (vv. 1222-25). Os rituais de purificação com sangue eram realizados principalmente com homicidas, e Orestes era considerado, na Grécia antiga, um paradigma dos homicidas em busca de purificação. Geralmente, o pescoço do animal era cortado e o sangue vertido sobre a cabeça de quem deveria ser purificado.⁴⁷

O mar é o espaço escolhido para o falso ritual de purificação. “O meio mais habitual de purificação é a água, e, nos rituais de purificação gregos, o contato com a água é fundamental”.⁴⁸ Ao chegar com os estrangeiros ao mar, Ifigênia inicia os rituais, e os guardas de Toas que lhe acompanhavam ficam distantes, em respeitoso silêncio, com medo de presenciar um ritual proibido (v. 1342). Ifigênia entoia gritos mágicos e incompreensíveis canções de purificação (vv. 1336-1331), elementos que os guardas acreditam ser parte dos rituais purificatórios, mas que

⁴⁶ Burkert, 1993: 168.

⁴⁷ *ibidem*, p.174.

⁴⁸ *ibidem*, p. 164. É curioso notar que a água utilizada para o ritual de purificação em *IT* é a marinha e não a de uma fonte. Geralmente, os templos possuíam suas próprias fontes de água pura. Burkert (1993: 166), no entanto, nos relata casos de purificação em que “a água tem de ser trazida de longe, de uma fonte que jorra constantemente, ou de um mar particularmente poderoso”. Embora não fosse a opção mais empregada nos rituais de purificação reais, o uso das águas do mar têm uma função dramática clara: possibilitar a fuga ocorrida no final da peça.

no contexto da cena apresentam a sacerdotisa em um ato de ritualização performativa e ficcionalizada, beirando quase ao sacrilégio, um ritual que tem como único objetivo o de enganar os tauros que acompanham, à distância, o falso ofício religioso. Esse enganoso ritual, feito sob a aparente aquiescência das deusas envolvidas (Ártemis e Atena), possibilita a fuga dos argivos do mundo bárbaro e a restauração dos cultos para o seu lugar de origem, reestabelecendo a ordem simbolizada pela *pólis* grega em contraposição à desordem ritualística do mundo bárbaro.

No fim da peça, (vv. 1449-1454), a deusa Atena, *ex machina*, intercede em favor dos fugitivos, e ordena que Toas abandone a perseguição. Atena indica para Orestes e Ifigênia os procedimentos que devem tomar ao chegarem à Grécia. Temos então a descrição etiológica da criação do templo de Ártemis Taurópola em Halas Arafênides e o de Ártemis Braurônia em Bráuron.

Halas era um porto localizado na costa sudoeste da Ática, e foi neste lugar que, segundo o mito descrito por Eurípides em *IT*, Orestes colocou a imagem da deusa roubada dos tauros. Pouco sabemos sobre os rituais praticados em Halas, mas Eurípides descreve um rito que certamente deveria ser praticado na região: em rememoração à libertação de Orestes da perseguição das Eríneas, um homem deveria ser conduzido ao altar na condição de vítima sacrificial, e com uma espada seria feito um corte em seu pescoço, com o sangue vertido ao solo e dedicado à deusa Ártemis (vv. 1457-62). No festival anual chamado de Taurópola, além destes rituais em memória a Orestes, havia cerimônias noturnas em que mulheres e meninas realizavam danças em tributo a Ártemis ‘portadora-da-luz’, um dos muitos epítetos da deusa.

Ifigênia, por sua vez, foi incumbida por Atena do exercício do sacerdócio no templo de Ártemis em Bráuron, cidade situada a uns 37 km de Atenas. Nesse local se realizava, a cada quatro anos, o festival da Braurônia, em que meninas de até dez anos eram consagradas à deusa Ártemis, em rituais que consistiam de danças em que as meninas imitavam ursos, um rito conhecido como *arkteia* (ἀρκτεία, de ἄρκτος, urso) e que, segundo a maioria dos pesquisadores, tratava-se de um ritual de transição entre a infância e a vida adulta.

Escavações arqueológicas iniciadas em 1948 e coordenadas pelo professor J. Papadimitriou revelaram a existência de um templo erigido no século VI a.C., confirmando um importante aspecto do mito tratado por Eurípides no êxodo de *IT* (vv. 1462-1467): a suposta existência do túmulo de Ifigênia nas imediações do templo. Segundo Eurípides, Ifigênia seria enterrada em Bráuron e, em seu túmulo, seriam colocados, como oferenda, as roupas de mulheres mortas durante o parto. Os estudos arqueológicos encontraram uma ampla diversidade de tecidos, provavelmente de parturientes mortas, além de outros objetos de uso feminino, como joias, caixinhas para óleos, perfumes, pedras preciosas, brincos e colares.⁴⁹ Esses estudos atestam a importância deste rito que parece ter sido bastante popular na época da composição da obra. No final de *IT*, temos, portanto, “uma verdadeira lição de arqueologia religiosa e de toponímia sobre o culto de Ártemis Taurópola, em Halas, e de Ifigênia, em Bráuron” (Rebelo, 1992: 90).

Trabalhando com as fontes mitológicas fornecidas pela tradição literária que o antecedeu e com as crenças oriundas da cultura popular de seu período, Eurípides ressignificou o mito de Ifigênia, através de uma performance em que os rituais, narrados ou performados, são os princípios estruturantes dessa obra que causou profunda impressão nos antigos.

1.5 A representação iconográfica relacionada à *IT*

Além do parecer positivo de Aristóteles, temos outros testemunhos da excelente recepção de *IT* entre os antigos, como as várias reescrituras, reperformances e a abundante iconografia grega e romana referente à variante táurica do mito de Ifigênia. Como não é meu objetivo fazer um levantamento completo da iconografia relacionada à peça, focarei minha análise em alguns exemplos da iconografia sobre a obra produzida durante o século IV a.C. e oriunda principalmente da Magna Grécia, utilizando-me principalmente das

⁴⁹ Cf. Rebelo (1992: 91).

análises sobre o tema feitas por um dos principais estudiosos da performance no teatro grego, Oliver Taplin.

Em uma de suas mais recentes obras, Taplin (2007) examina a iconografia relacionada às performances cênicas do século V a.C., analisando alguns vasos encontrados na Grécia Ocidental (*Greek West*)⁵⁰ em locais como Campânia, Apulia, Lucânia e Sicília. O livro apresenta um interessante panorama das discussões contemporâneas sobre a relação entre artes visuais e as performances teatrais no teatro antigo. Para Taplin, os estudos sobre o tema estão divididos em duas perspectivas de análise opostas: de um lado, teríamos o que o autor chama de Filodramatistas, para quem os vasos seriam meras ilustrações das performances ou de eventos presentes nos textos dramáticos. Para esta concepção, “a pintura é secundária em relação à obra literária, subordinada a ela, e deve ser interpretada à sua luz. A linguagem usual fala de ‘inspirados por’, ‘derivado de’; e nos seus mais fortes termos (...) a pintura deveria ‘mostrar’ ou ‘ilustrar’ a peça”.⁵¹

A esta postura, adotada principalmente por estudiosos que procuram na iconografia uma ilustração para eventos textuais, contrapõe-se a corrente denominada por Taplin de Iconocentrista, segundo a qual as tragédias e as obras visuais não teriam qualquer relação significativa, sendo apenas meios diferentes e autônomos de se narrar episódios mitológicos. Os pintores de vasos, segundo esta concepção, “têm sua própria linguagem para contar histórias”, e as pinturas seriam derivadas “não de dramas nem de qualquer outra literatura, mas do próprio repertório de técnicas dos pintores” (Taplin, 2007: 23). Essa concepção, segundo Taplin, é predominante atualmente nos estudos sobre as relações entre iconografia e performance: “O enfoque que rejeita qualquer relação entre tragédia

⁵⁰Taplin prefere esta denominação à de Magna Grécia, por razões que não explicitarei aqui, mas que estão pormenorizadas em seu livro (2007: 8).

⁵¹ Taplin, 2007: 23. “The painting is secondary to the work of literature, ancillary to it, and to be interpreted in light of it. The language usual speaks of ‘inspired by’, ‘derived from’; and in its strongest terms (...) the painting is said to ‘show’ or ‘illustrate’ the play”.

e arte visual, ou ao menos contesta fortemente ou problematiza qualquer conexão, tornou-se a posição predominante nas últimas duas décadas”.⁵²

Ciente de estar “nadando contra a corrente”, Taplin rejeita o extremismo destas duas concepções e propõe que os vasos, apesar de não serem ilustrações das performances dramáticas, estariam relacionados com a tragédia (*related to tragedy*) e poderiam ter a sua fruição potencializada para os espectadores que presenciaram a performance. A leitura imagética e os eventos performativos estabeleceriam assim uma relação não hierárquica. Os vasos não são ilustrações de performances, mas têm sua compreensão enriquecida (*enriched*) e esclarecida (*informed*) pelo conhecimento dos eventos performativos. Os vasos “são esclarecidos pelas peças, eles significam mais, e têm mais interesse e profundidade para alguém que conhece a peça em questão”⁵³.

Outro elemento importante ressaltado por Taplin é a forte presença das performances dramáticas na região da Magna Grécia durante o século IV, o que possibilitou aos espectadores, dentre eles os pintores de vasos, o contato com as narrativas trágicas especialmente através de performances, não de leituras. Assim, a representação imagética teria uma relação direta com os eventos performativos, o que não significa que seria a sua reprodução.

Os eventos narrados na peça *IT*, de Eurípides, foram bastante explorados pelos pintores da Magna Grécia no século IV. *IT* é “mais extensamente retratada na arte do século IV do que qualquer outra narrativa supérstite de Eurípides, com exceção, talvez, do *Hipólito*” (2007: 149).

⁵² Taplin, 2007: 22-23. “The approach that rejects any relationship between tragedy and visual art, or at least strongly questions or problematizes any connection, has become the dominant position in the last two decades.”

⁵³ Taplin: 2007: 25. “They are informed by the plays; they mean more, and have more interest and depth, for someone who knows the play in question”.



FIGURA 1- IFIGÊNIA ENTREGA A CARTA A PÍLADES

Neste primeiro vaso, datado de aproximadamente 375 a.C., atribuído ao Pintor da Libação e atualmente integrante do acervo do Nicholson Museum, temos um dos eventos mais recorrentes na iconografia da *IT*: a entrega da carta de Ifigênia para Pílades (vv. 725 ss.). O vaso apresenta Ifigênia segurando a carta em sua mão direita e as chaves do templo de Ártemis na mão esquerda. A chave do templo é um elemento comum na iconografia da obra, que remete diretamente à condição de Ifigênia como sacerdotisa do templo de Ártemis na região táurica. Pílades segura um bastão em sua mão esquerda e estende sua mão direita para receber a carta. O altar, aqui, está situado imediatamente em frente ao pórtico do templo. Acima dos dois personagens, está situada a deusa Ártemis. Orestes, aqui, está ausente, e em várias cenas da iconografia de *IT* nos deparamos com a ausência deste personagem ou a sua colocação em um lugar separado dos demais.



FIGURA 2: A ENTREGA DA CARTA

No segundo vaso, um dos poucos exemplares relacionados à *IT* provindos da Ática, datado de 380 a.C. e atribuído ao Pintor de Ifigênia, temos a presença de vários personagens da peça, representando novamente a cena da entrega da carta. No centro da pintura, temos o altar com a estátua da deusa Ártemis. Do lado esquerdo, temos Ifigênia, novamente com a carta e a chave do templo. Ela entrega a carta a Pílades, que está sentado. Acima de Pílades, vemos uma mulher, que possivelmente seria a deusa Ártemis.⁵⁴ Do lado direito, temos uma ajudante da sacerdotisa, vestida, assim como Ifigênia, com indumentárias bastante ornamentadas. Orestes está abaixo, segurando seu bastão e ligeiramente reclinado, na posição destacada dos demais personagens comum à configuração desse personagem na iconografia de *IT*. Trendall-Webster (1971: 92), no entanto, dão uma interpretação diferente da posição dos personagens, considerando tratar-se da representação pictórica da posição em que Orestes e

⁵⁴ É curioso notar que a presença concomitante da divindade e de seu *eidolon* era comum na iconografia do período.

Pílades foram encontrados na praia, segundo a descrição feita pelo vaqueiro a Ifigênia (vv. 260 ss.). À sua frente, temos o rei Toas, com roupas de caráter oriental, nesta que é uma das poucas representações pictóricas desta personagem.

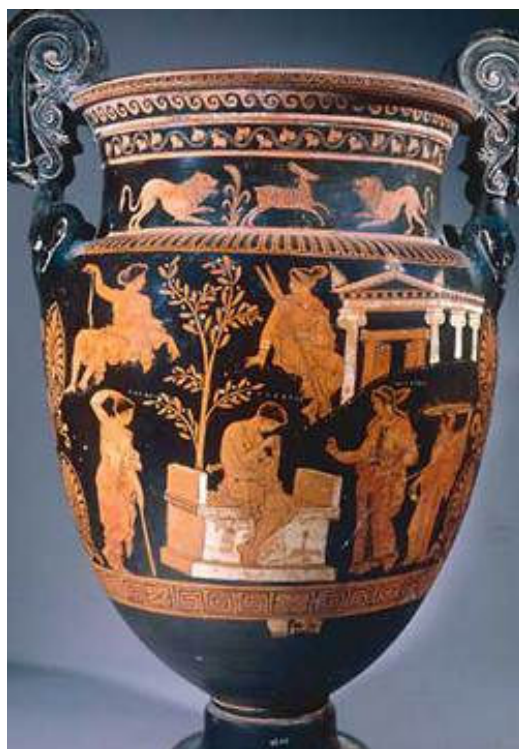


FIGURA 3 – OS VERSOS 578-642

O próximo vaso, uma cratera apuliana datada de 360 a.C. e atribuída ao pintor Ilopérsio, é um bom exemplo para a análise das relações entre iconografia e os eventos textuais ou performáticos. Nesta obra, temos a representação de Orestes sentado sobre o altar, segurando seu bastão e cabisbaixo. À sua frente, temos Ifigênia com roupas suntuosas, portando a chave do templo e conversando com o irmão. Ela é acompanhada por uma serva, que traz em suas mãos elementos próprios para ritos sacrificiais. Pílades, à esquerda, coloca a mão sobre a cabeça. O templo de Ártemis, com sua porta central semi-aberta, está com sua parte inferior encoberta por um monte. No alto, aparentemente indiferentes à ação, estão Ártemis e Apolo.

Para Taplin, o quadro representa a descrição pictórica de uma sequência crucial de de *IT*, os versos 578-642. Neste trecho da peça, anterior ao reconhecimento entre os irmãos, temos a descrição de Ifigênia do seu primeiro plano: enviar Orestes para Argos portando uma carta que ela ditara tempos antes a uma de suas vítimas, que a escrevera antes de morrer. Orestes discorda do plano (vv. 597-609), pois afirma não ser justo que o amigo, que está lhe ajudando em suas penas, venha a perecer, enquanto ele próprio sobrevive. Ifigênia elogia a nobreza de caráter de Orestes e aceita sua proposta, e este então começa a indagar sobre como será a sua morte, ao que Ifigênia responde com a descrição dos ritos pré-sacrificiais (vv. 610-635). Para Taplin, não é necessário que quem visualize a obra tenha em mente a exata sequência dos acontecimentos que ela retrata para reconhecer e apreciar a pintura, “mas a obra ganha, talvez, uma dose extra de pungência e horror para quem conhece a peça. Se esta interpretação estiver certa, então é interessante que a cena tenha sido elaborada mais pelo seu diálogo do que pela sua ação” (2007, p.151).



FIGURA 4: OS SACRIFÍCIOS

No próximo vaso, uma cratera apuliana datada de 350 a.C. e atribuída ao Pintor de Boston, além dos elementos comumente encontrados na iconografia de

IT (o santuário de Ártemis, a entrega da carta de Ifigênia a Pilades, a chave do templo nas mãos da sacerdotisa, a posição característica de Orestes, a duplicidade entre a representação pictórica de Ártemis e de seu *eidolon*), temos a representação imagética de um ponto central da narrativa euripideana: a configuração do espaço sacrificial, com a presença do servo sacrificando um gato. A imagem pode ser uma alusão a um fato constantemente descrito por Ifigênia durante a peça: não é ela quem comete os sacrifícios humanos ou animais envolvidos no terrível culto táurico, sendo sua função restrita às libações, os banhos lustrais e a preparação dos ritos.

κατάρχομαι μέν, σφάγια δ' ἄλλοισιν μέλει
[ἄρρητ' ἔσωθεν τῶνδ' ἀνακτόρων θεᾶς].

Preparo os sacrifícios, das mortes ocupam-se
outros, ocultos no templo da deusa (vv. 40-41).

Como último exemplar deste meu pequeno recorte da iconografia de *IT*, temos esta ânfora proveniente da região da Campânia, datada de 330 a.C. e atribuída ao pintor de Íxion.



FIGURA 5: O TEMPLO DE ÁRTEMIS COM OS GREGOS EMPALADOS

Aqui, vemos os três argivos em fuga da região dos tauros. Ifigênia traz em suas mãos a estátua da deusa Ártemis, que deverá estabelecer em Halas, na Ática, segundo indicações da deusa Atena *ex-machina* (vv. 1448-1455). A sacerdotisa não carrega mais a chave do templo, o que pode simbolizar o abandono do ofício a que está submetida na região táurica. Orestes a segue, perscrutando o espaço e segurando um punhal. Pílates está à frente dos dois, avistando o horizonte. Temos neste vaso a presença dos despojos fixados por uma estaca no alto do templo, uma representação imagética do que pode ter sido um elemento cenográfico presente na reperformance de *IT* na Magna Grécia.

Tanto na representação imagética quanto no texto de Eurípides, o crânio do estrangeiro fixado no alto do templo constitui-se em um elemento de forte impacto visual, pois é a configuração de um dos mais terríveis aspectos da variante táurica do mito de Ifigênia: a iminência do assassinato de um grego por sua irmã, também grega, em uma longínqua e bárbara terra.

Pílates, tanto neste vaso como no texto euripideano, é um personagem que apresenta uma relação com o espaço muito interessante, buscando sempre melhores rotas para fugir dos terríveis sacrifícios praticados pelos tauros. O vaso, apesar de representar a tensão da fuga presente em *IT*, não apresenta a sequência dos eventos do drama, pois na peça euripideana Ifigênia sai sozinha do templo, carregando a imagem de Ártemis para purificá-la no mar após o contágio com os estrangeiros. Pílates e Orestes, no plano de fuga elaborado por Ifigênia, saem do templo cobertos por um pano para não contaminarem os tauros com os seus olhares, e encaminham-se para a praia para serem purificados pela sacerdotisa antes do pretense sacrifício. Neste vaso, como nos mostra Taplin, “o artista evoca o senso teatral e a excitação geral da peça de Eurípides”.⁵⁵ O pintor não é um mero reproduzidor dos eventos performativos, mas produz, através das especificidades de sua arte, uma obra de arte bastante intrigante, “quase cinematográfica” nas palavras de Taplin (2007: 155), e que pode ser apreciada

⁵⁵ 2007: 156. “The artist evokes the sense of theater and the general excitement of Euripides’ play”.

independentemente das relações com a performance cênica, mas que seria melhor apreendida aos que presenciaram ao espetáculo.

As representações imagéticas e os textos das tragédias que chegaram até nós apresentam narrativas muitas vezes incompatíveis, diferenças que podem ser resultantes tanto da ausência de relação entre as artes trágicas e pictóricas quanto pelas especificidades de abordagem de cada uma dessas artes. Embora seja bastante complexa a delimitação entre o que pode ser um elemento derivado da tradição mitológica e o que é representação imagética de uma performance, a peça *IT*, que apresenta um enredo com vários elementos desconhecidos em outras fontes, é um interessante ponto de partida para o estudo da iconografia relacionada à performance. Sem ser mera ilustração da peça, essa iconografia pode nos apontar para alguns indícios de sua performance original e de suas primeiras reperformances no século IV a.C.

1.6 Traduzir textualidades performativas

A discussão sobre a importância do espetáculo, da encenação e da performance no teatro grego foi, durante muito tempo, relegada a um plano secundário. Essa espécie de ostracismo ocorreu em grande parte por causa das considerações sobre o espetáculo escritas por Aristóteles em sua *Poética*: “o espetáculo cênico, decerto que é o mais emocionante, mas também é o menos artístico, e menos próprio da poesia. Na verdade, mesmo sem representação e sem atores, pode a tragédia manifestar os seus efeitos”.⁵⁶

O lugar atribuído por Aristóteles à ὄψις (*ópsis*)⁵⁷ termo que o filósofo utiliza para referir-se ao espetáculo cênico, foi em grande parte a causa da predominância da análise estritamente literária da tragédia grega, deixando-se de lado os aspectos relativos à sua performance. O texto constituiu-se como a estrutura essencial da arte dramática. Apesar da tradição de leitura da *Poética* de Aristóteles ter contribuído para uma associação entre o conceito de *ópsis* e a

⁵⁶ 1450 b 16-20. Tradução de Eudoro de Souza.

⁵⁷ Na *Poética*, as passagens em que há referência ao espetáculo cênico (*ópsis*) são as seguintes: 1449b 33; 1450b 16-20; 1453b 1-9; 1459b 10; 1462a 16.

totalidade do fenômeno da performance, centrando as análises do teatro antigo em uma textualidade alheia ao seu contexto de produção e recepção, penso que a objeção do filósofo estagirita à *ópsis* se concentre principalmente nos aspectos visuais do espetáculo, como cenários, figurinos, máscaras. Se estudarmos com mais atenção o texto aristotélico, veremos passos contraditórios sobre esse conceito. Se em 1450b16 o filósofo classifica a *ópsis* como um elemento “desprovido de arte (ἀτεχνότατον)”, em 1462a16 ele considera a existência da *ópsis* como um dos fatores responsáveis pela superioridade da tragédia em relação à epopeia.

Apesar dessas contradições, na história do teatro a leitura dominante do conceito de *ópsis* centrou-se na predominância hierárquica do texto em detrimento da performance. Essa postura logocêntrica foi predominante no teatro ocidental até o século XIX, quando a relação texto-cena passou a ser problematizada e o estatuto da encenação revisto.⁵⁸ A partir do início do século XX, surge nas artes cênicas uma forte tendência de exploração dos outros elementos cênicos. O texto tem a sua postura hierárquica contestada e os demais elementos da cena são valorizados. Segundo Pavis (2005:407):

A suspeita em relação à palavra como depositária da verdade e a liberação das forças inconscientes da imagem e do sonho provocam uma exclusão da arte teatral do domínio do verbo, considerado como único pertinente; a cena e tudo o que se pode operar nela são promovidas ao escalão de organizador supremo do sentido da representação.

A problematização do estatuto do texto teve reflexos também na forma como o teatro antigo passou a ser estudado. A partir das últimas décadas do século XX, a importância da performance no teatro antigo passou a ser redimensionada. Conforme nos mostra Simon Goldhill, “nos últimos vinte anos houve um notável movimento no sentido de ver os textos trágicos como roteiros

⁵⁸ Apesar da importância da *Poética* sobre o teatro ocidental, não podemos considerar Aristóteles como o único responsável pelo predomínio do viés textualista no estudo e na prática do teatro. Para a análise desse fenômeno, faz-se necessário um estudo mais amplo sobre a relação entre textualidade e performance na história do drama, o que, obviamente, extrapola os limites deste trabalho.

para performances dramáticas no teatro”.⁵⁹ Pode-se falar, portanto, na constituição de um novo paradigma interpretativo na análise dos textos dramáticos atenienses. No entanto, embora se constate, a partir da década de 1970, um recrudescimento do interesse pela performance no teatro antigo, esse proeminente campo de pesquisa quase não teve reverberações no panorama da tradução de textos dramáticos antigos, ao menos no Brasil. Penso que o caráter excessivamente rebuscado e pouco performático das traduções de tragédia e comédia antigas seja um dos fatores responsáveis pelo reduzido número de encenações das obras da dramaturgia clássica ateniense: “a tragédia grega é lida, estudada, escreve-se a respeito, é enaltecida, ocasionalmente criticada, e as peças raramente são montadas. Quando elas são, as produções são geralmente frustrantes”.⁶⁰

Aristóteles nos diz que o poeta deve visualizar a peça ao escrevê-la,⁶¹ e acredito que essa deva ser uma tarefa também do tradutor e do estudioso dos textos dramáticos. A dimensão verbal da poesia dramática deve nos conduzir à tentativa de compreensão de sua dimensão visual e aural e do efeito estético causado pela performance nos espectadores. Cumpre ao tradutor, além da compreensão dos elementos filológicos apresentados pelo texto, tentar apreender a teatralidade envolvida na enunciação cênica da qual essa textualidade derivou. Segundo Roland Barthes, a teatralidade é

(...) o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito, é aquela espécie de percepção ecumênica dos artificios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior. Naturalmente, a teatralidade deve estar presente desde o primeiro esboço escrito de uma obra, *ela é um dado de criação, não de realização*.⁶²

⁵⁹ *apud* Easterling, 1997: 336.

⁶⁰ Rehm, 1994: vii. “greek tragedy is read, studied, written about, lauded, and occasionally reviled, and yet the plays are rarely performed. When they are, the productions are usually disappointing” .

⁶¹ *Po.* 1455a 20. Outro ponto contraditório na *Poética*: não seria essa visualização uma *ópsis* prévia, uma antecipação visual das ações a serem realizadas pela encenação?

⁶² Barthes, 1971: 41-42, grifo meu. (...) c’est le théâtre moins le texte, c’est une épaisseur de signes et de sensations qui s’édifie sur la scène à partir de l’argument écrit, c’est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plenitude de son langage extérieur. Naturellement, la théatralité doit être

Essas considerações sobre a relação entre textualidade e performance na abordagem do teatro clássico têm como objetivo introduzir uma questão que norteará a tradução proposta neste trabalho: em que medida a mudança de paradigma ocorrida recentemente nos estudos clássicos, com o advento dos estudos de performance, pode proporcionar uma mudança de paradigma na tradução de textos da dramaturgia clássica ateniense?

Se partirmos do pressuposto de que “o texto, que é inevitavelmente tudo que nós temos, não é mais que um roteiro”,⁶³ faz-se necessário um olhar atento para o que está além da textualidade, para as relações espaciais, as gestualidades, os silêncios, os não-ditos subjacentes às palavras do drama, tendo como eixo norteador a perspectiva de que

A palavra e o gesto formam, no teatro, uma dialética que não teríamos como desunir, a menos que nos arrisquemos a desfazer o texto dramático e tornar-lhe impossível sua tradução. Essa hipótese repousa sobre outra hipótese: a de que se traduz não somente os signos linguísticos, mas também as gestualidades (Pavis, 2008: 145).

A minha tradução tem como elemento norteador a concepção de que *IT* foi um texto destinado a uma performance teatral, e que pode destinar-se a reperformances teatrais na contemporaneidade, o que exige do tradutor um esforço de compreensão do caráter performativo ao qual estavam destinados os textos dramáticos na Grécia antiga, além do entendimento da especificidade da tradução para o palco.

A abordagem tradutória que leva em conta o aspecto pragmático das textualidades performativas deve atentar para aspectos que as traduções de textos teatrais antigos geralmente deixam em segundo plano. Traduzir para o teatro significa propor uma textualidade que permita e pressuponha novas performances desses textos. Trata-se, além de uma atividade tradutória, de uma

présent dès le premier germe écrit d'une oeuvre, elle est une donnée de création, non de réalisation.

⁶³ Taplin, 1978: 1.

atividade dramatúrgica: “o tradutor está na posição de um leitor e de um dramaturgo (no sentido técnico da palavra) : ele faz a sua escolha nas virtualidades e nos percursos possíveis do texto a ser traduzido” (Pavis, 2008: 127). O tradutor torna-se assim um dramaturgo que realiza uma série de concretizações textuais no percurso entre uma textualidade proveniente de uma cultura fonte (no caso deste trabalho, a ateniense do século V a.C.) e a textualidade resultante para uma cultura alvo (a brasileira do século XXI).

1.7 Performance e espacialidade

A tradução compreendida como operação dramatúrgica pressupõe a análise do espaço/tempo em que os actantes evoluem.⁶⁴ Vejamos como o estudo de uma dessas categorias, a espacial, pode auxiliar na compreensão da ficção veiculada pela dramaturgia de Eurípidés.

A compreensão das relações espaciais no teatro clássico ateniense implica na análise dos diferentes usos do mesmo espaço: o Teatro de Dioniso, em Atenas. Como os *scripts* resultantes das performances neste teatro não contém indicações cênicas, a análise espacial dessas performances necessita de inferências tomadas a partir de elementos textuais.⁶⁵ Vejamos algumas indicações espaciais importantes no *script* verbal de *IT*, analisando as indicações textuais referentes ao uso do espaço na peça.

Ifigênia inicia a peça com um longo prólogo. Não temos indicações da forma de sua entrada em cena, mas como a personagem está intimamente associada ao templo de Ártemis, que lhe serve como local de ofício e também como morada,

⁶⁴ Embora seja bastante difícil explicitar na tradução as relações espaciais e gestuais da performance sem a recorrência às didascálias, penso que a compreensão dessas relações seja fundamental para uma tradução dramatúrgica.

⁶⁵ Ley (2007) inicia seu importante estudo sobre o *'playing space'* do drama ático discutindo a questão da relação entre o *script* verbal como índice de sua possível performance. A noção de *script* verbal adotada pelo autor mostra bem a concepção vigente nos estudos de performance e a diferença metodológica deste campo de pesquisas e as abordagens estritamente filológicas.

podemos supor que a personagem entre em cena saindo do templo. Embora não apresente indicações espaciais referentes à sua performance, o prólogo de Ifigênia contribui para a configuração, no imaginário dos espectadores, dessa região bárbara habitada pelos tauros.

Após o seu prólogo, Ifigênia retorna ao templo de Ártemis (a *skene*), e temos a entrada dos atores que representam os personagens Orestes e Pílates. Ao entrarem em cena, estes fazem uma análise minuciosa do espaço cênico, tentando certificar-se de que ninguém esteja presente no momento do rapto da estátua da deusa.

Op. ὄρα, φυλάσσου μή τις ἐν στίβωι βροτῶν.

Πυ. ὄρῳ, σκοποῦμαι δ' ὄμμα πανταχῆι στρέφων.

Op. Πυλάδη, δοκεῖ σοι μέλαθρα ταῦτ' εἶναι θεᾶς,
ἐνθ' Ἄργόθεν ναῦν ποντίαν ἐστείλαμεν

Πυ. ἔμοιγ', Ὀρέστα. σοὶ δὲ συνδοκεῖν χρεῶν.

OR. Veja, meu amigo, se não há no caminho algum mortal.

PI. Olho, examino, voltando meu olhar para todas as direções.

OR. Pílates, lhe parece que este é a morada da deusa
para a qual navegamos desde Argos?

PI. A mim parece, Orestes, e você também deve concordar (vv. 67-71).

Percebe-se, nas falas iniciais dos personagens, um temor muito grande em relação à presença dos bárbaros. Pode-se depreender do texto uma performance inicial dos atores marcada por gestos que indiquem a perscrutação do espaço e o temor de caírem nas mãos dos tauros. Devido às dimensões do Teatro de Dioniso, supõe-se que a gestualidade dos atores devesse compreender movimentos amplos e estilizados, ou então que fosse constituída pelo quase estatismo, concentrando a ação dramática no uso exclusivo da palavra.

O teatro a céu aberto, em qualquer cultura, exige uma certa magnitude de performance. Os movimentos do ator precisam ser concebidos em uma grande escala. Em um teatro contendo 15.000 espectadores, isso é ainda mais essencial. Nós podemos assumir, então, um repertório de gestos que podemos considerar mais operístico do que propriamente teatral.⁶⁶

⁶⁶ Arnott, 1991: 62. "Open-air theatre, in any culture, demands a certain magnitude of performance. The actor's movements must be conceived on a grander scale. In a theatre holding 15.000, this was even more essential. We can assume, then, a repertoire of gestures that we would now consider operatic rather than legitimately theatrical".

Há uma relação interessante das duas personagens com o espaço, pois Pílates é questionado sobre a visualização do templo e do altar, o que nos leva a supor certa distância entre os dois personagens e uma visão privilegiada de Pílates. No verso 97, por exemplo, Orestes interroga Pílates sobre as coisas que está visualizando, pedindo ao amigo que indique o caminho a ser percorrido até a entrada do templo. A relação espacial contribui na caracterização de Orestes, que nesta peça de Eurípides apresenta um caráter bastante temeroso, necessitando sempre do seu amigo para encorajá-lo à ação. Podemos supor, neste momento da peça, que Pílates tenha entrado primeiro em cena, enquanto Orestes aguarda as indicações do amigo próximo ao *eisodos*.

A *skene* em *IT* representa o templo da deusa Ártemis, e além de ser o local da preparação dos rituais de culto à deusa, abriga a sua estátua e também serve de residência para Ifigênia. Se levarmos em conta a metodologia de análise de Taplin (1978), para quem as entradas e saídas dos agentes não corais são o elemento mais significativo da performance do teatro clássico ateniense, o templo em *IT*, além de ser um importante espaço aglutinador da ação dramática, como ocorre na maioria das tragédias, adquire uma significação especial, pois essas entradas e saídas estão ligadas ao iminente sacrifício de Orestes pela própria irmã. Após o seu prólogo, Ifigênia entra no templo e lá permanece durante todo o primeiro diálogo entre Orestes e Pílates e durante o párodo (vv. 66-144), saindo de lá após a primeira intervenção do coro, acompanhada por servas e entoando uma bela monodia coral. Quando Orestes e Pílates chegam, conduzidos pelos guardas, Ifigênia ordena a entrada dos guardiões no templo, para que estes tragam o que é necessário à realização do sacrifício (v. 470). Ifigênia busca dentro do templo a carta utilizada na cena do reconhecimento e também a estátua da deusa no momento da fuga com Orestes e Pílates, e estes se escondem dentro do templo pouco antes da fuga (v. 1079).

Porém, de todas as entradas e saídas da peça, a de maior impacto cênico é a descrita no final da peça, em que Ifigênia elabora um estratagema para a fuga, pedindo que Toas entre no templo no mesmo momento em que os estrangeiros

saírem, orientando o rei para que este, ao cruzar com os estrangeiros, cubra sua cabeça para não se contaminar com a impureza de Orestes e Pílades, que Ifigênia diz estarem contaminados por causa do matricídio (vv. 1160-1220). Como a cena pressupõe que este cruzamento entre os personagens seja visível cenicamente, e como o ator que interpreta o rei também faz o papel de Pílades, podemos supor uma rápida entrada de Toas com a cabeça coberta, cruzando com Orestes à entrada da *skene*. Em seguida, o mesmo ator que entrou no papel de Pílades, com a mudança de máscara, sai no papel de Toas, em uma cena de extrema dinamicidade dramática.⁶⁷

O altar em *IT* é um elemento cenográfico impactante, compostos pelos crânios dos estrangeiros mortos nos sacrifícios ministrados por Ifigênia (ela mesma, salva anteriormente de um sacrifício) e dos despojos de suas vítimas (vv. 72-75). Como nota Wiles (1997: 202), há uma rica tradição iconográfica descrevendo esta cena da peça de Eurípides, o que indica que este altar deve ter causado uma forte impressão na recepção de sua primeira performance. Podemos supor que estes elementos sombrios que compõem o altar podem ter sido representados através da pintura em tecido ou através de objetos cenográficos.

Como na maioria das tragédias, os objetos utilizados em cena são poucos, mas de profunda significação dramática. Um deles relaciona-se à cena de reconhecimento (*anagnorisis*). Ifigênia entrega uma carta a Pílades para que este, ao retornar à Grécia, entregue a Orestes, que ela supõe estar em território ático. Após a longa explanação de Ifigênia indicando a Pílades o que deveria fazer quando chegasse à Grécia, Pílades apenas estende a tabuinha para Orestes e diz: “eis aqui, trago a você uma carta,/ Orestes, da parte da sua irmã” (vv. 791-792). O contraste entre a tensão dramática criada pelos personagens e a facilidade apontada pelo próprio Pílades na consecução de sua missão causa um efeito de comicidade, característica ressaltada por muitos críticos nas obras

⁶⁷ Temos a seguinte distribuição dos papéis na peça: o protagonista interpretava Ifigênia e a deusa Atena; o deuteragonista, Orestes, o vaqueiro e o mensageiro; e por fim, o tritagonista interpretava Pílades e o rei Toas. também haviam personagens mudos, como os guardas e as servas de Ifigênia.

pertencentes à fase final da carreira dramatúrgica de Eurípides, o que, como já vimos, não significa que as obras dessa fase não se configurem como tragédias.

Outro objeto característico da tragédia, e que nesta peça tem uma função fundamental, é a estátua da deusa Ártemis. Além de sua captura ser o objetivo que causa a vinda de Orestes e Pílates à região, a estátua é um objeto cênico significativo na fuga de Ifigênia. Embora abandone o culto à deusa na região táurica, Ifigênia leva consigo a estátua no cortejo que deixa o palco ao final da peça, em que é acompanhada pelas servas do templo, além de Orestes e Pílates.

O final da performance é caracterizado pelo recurso ao *deus ex machina*, tradução latina da expressão grega *theos apo mechanes*, que designava o recurso cênico da introdução de um deus ao final da peça para resolver algum problema da intriga, artifício muito utilizado por Eurípides e condenado por Aristóteles (*Poética*, 1454 b). Basicamente, era uma espécie de guindaste ou grua da qual descia uma cesta em que apareciam um herói ou um deus, personagens que tinham como função a resolução dos conflitos trágicos. Como nota Arnott, o uso da *mechane* deveria caracterizar-se como um elemento surpresa, inesperado pela audiência, mesmo no caso de Eurípides, em que o seu uso era recorrente nas intervenções dos deuses na tragédia: “Estas eram todas repentinas, aparições altamente dramáticas, e o efeito poderia ser prejudicado se a audiência estivesse preparada”⁶⁸. A deusa Atena resolve o conflito, pedindo a Toas que abandone a perseguição aos fugitivos e para Ifigênia que instale a estátua de Ártemis em um templo a ser criado nas proximidades de Atenas, o templo de Halas. Um aspecto interessante dessa performance de Atena é que a deusa prevê as ações futuras de todos os personagens, inclusive de Orestes, Pílates e Ifigênia, que não estão em cena, pois no momento de sua aparição na *mechane* estão no palco apenas os integrantes do coro, o mensageiro e Toas. Essa performance cria um interessante jogo entre o espaço visível da cena e um espaço imaginário da representação, em que os personagens principais do drama navegam para a Grécia sob os auspícios do deus Poseidon.

⁶⁸ 1962: 74. “These are all sudden, highly dramatic appearances, and the effect would be spoiled if the audience were prepared”.

1.8 *Mousikê*, Coro e Performance

Eurípides foi, dentre os tragediógrafos gregos, o autor que apresentou o maior número de inovações estéticas em suas composições musicais. A música⁶⁹ do tempo de Eurípides passou por enormes transformações, e o poeta utilizou muitos dos preceitos desta revolução estético-musical em suas composições. Plutarco nos diz que os antigos poetas, apesar de conhecerem o gênero cromático, não o utilizaram,⁷⁰ preferindo o gênero diatônico, um gênero que, por suas poucas possibilidades de modulação, era considerado mais austero. A nova técnica musical representada pelo gênero cromático utilizado por Eurípides “visava à fragmentação, cada vez maior, dos tons da escala harmônica, de modo a obter uma maior diversidade e riqueza de sons” (Silva, 1987: 400). Em Eurípides, temos não apenas uma mudança no tipo de composição musical posta em cena, mas uma diferença na própria concepção do papel da música. Influenciado por músicos como Timóteo, Ágaton e Filóxeno, Eurípides não concebe “a música como Paideia, mas busca nela o prazer sensorial” (Pereira, 2001: 253).

Recentes estudos na área da performance da tragédia antiga têm enfatizado o lugar destinado prioritariamente ao coro, a *orchestra*, como o ponto central desta cultura performativa representada pela *Mousikê*, sendo o espaço da performance dos agentes corais, embora também seja utilizada para a performance dos atores.⁷¹ Como sabemos, na história da tragédia ática costuma-se

⁶⁹ Uso o termo música aqui no sentido grego, a *Mousiké*, entendida como uma união entre palavra, sons e dança.

⁷⁰ *Sobre a Música*, cap. 20. Cf. Rocha, 2007: 96-97.

⁷¹ Sobre a questão da função primordial do coro na performance da tragédia, ver Wiles (1997), Ley (2007) e, para uma ampla discussão e revisão bibliográfica, Mota (2008). As novas abordagens sobre a utilização do espaço cênico nas tragédias, embora bastante devedoras dos estudos de Oliver Taplin, divergem bastante dos seus pressupostos. Para Taplin, o coro acaba tendo apenas a função de demarcar as partes do espetáculo, o que caracteriza a performance preconizada por sua metodologia como uma “performance sem *Mousikê*” (Mota, 2008: 36). Sua ênfase está centrada no aspecto visual do espetáculo, deixando os elementos musicais em segundo plano. A escassez de fontes referentes à música e à dança executada pelo coro, por exemplo, é utilizada por Taplin como argumento para seu enfoque nos agentes não corais: “se apenas conhecêssemos mais de sua coreografia e música, então o coro trágico poderia encontrar um espaço mais amplo; mas, sendo assim, meu olhar vai inevitavelmente focalizar-se nos atores” (1978: 13).

falar em uma diminuição da importância do coro, pois se compararmos as primeiras peças de Ésquilo com as peças de Eurípides, veremos que os cantos corais foram diminuindo quantitativamente em comparação com as falas dos atores. Porém, ao invés de entendermos esse fenômeno como uma diminuição da importância das funções corais, pode-se pensar na assimilação das funções corais pelos personagens não corais, permanecendo, em toda a história da tragédia clássica ateniense, uma predominância da função coral na performance dos textos dramáticos.

Ao invés do desaparecimento progressivo do coro durante o processo que vai de Ésquilo a Eurípides, podemos ver um compartilhamento das habilidades e atividades do coro por parte dos agentes não corais: a performance dos atores se define pelos movimentos corais e os próprios atores agem como coro: cantam e dançam em vários momentos (Mota, 2009: 3).

Como sabemos, os únicos registros de notações musicais das tragédias de Eurípides são os da *IA* e de *Orestes*, havendo muita discussão entre os estudiosos sobre a autoria destas composições. Sobre a música na *IT*, as fontes são escassas. Porém, Eurípides certamente se utiliza com profusão dos efeitos musicais para configurar o sofrimento do exílio e a nostalgia pela pátria distante sofridos por Ifigênia e pelas escravas helenas integrantes do coro, especialmente no párodo (vv. 123-235), no reconhecimento entre Orestes e Ifigênia (vv. 827-899) e no último estásimo (vv. 1089-1152).⁷²

Após o prólogo de Ifigênia, em que são narradas as causas de sua presença na região, e a chegada de Orestes e seu amigo Pílades no templo de Ártemis, acontece o párodo, totalmente antistrófico, composto integralmente por anapestos líricos. Segundo Gevaert (1881: 547), o párodo de *IT* pode ser dividido em três movimentos distintos, organizados em uma gradação que confere extrema beleza ao canto, apesar de sua uniformidade métrica: primeiro, um '*andante sostenuto*', nas falas iniciais do coro. Na primeira monodia de Ifigênia e na réplica do coro, temos um '*piu mosso*'. E, finalmente, um '*allegro agitato*' no canto final de Ifigênia.

⁷² Cf. Pintacuda, 1978: 196-198.

As referências musicais encontradas nesse párodo são significativas. Nos versos 143-145, Ifigênia descreve sua situação como a de alguém abandonada a “lamentos (θρήνοις)”, a “cantos não melódiosos (τᾶς οὐκ εὐμουσου μολπάς)” e a “elegias sem lira (ἄλυροις ἐλέγοις)”.

O *trénos* (θρήνος) ou lamento fúnebre era uma forma lírica bastante utilizada nas tragédias, tanto nas monodias quanto nos cantos corais. Segundo Platão⁷³, as harmonias utilizadas para os lamentos fúnebres eram a mixolídia e a sintonolídia, o que nos permite conjecturar que talvez estas melodias sejam utilizadas neste párodo.

A expressão ‘elegia sem lira (ἄλυρον ἐλέγον)’ é frequente nos trenos de Eurípides e “exprime, por um lado, o contraste entre a música lúgubre acompanhada pelo aulos e as melodias alegres acompanhadas pela *lyra* e, por outro, a ausência de música” (Pereira, 2001: 125-126). Há divergências sobre a utilização ou não de acompanhamentos musicais nos trenos euripidianos. O substantivo ἄλυρος tanto pode indicar a oposição mencionada entre *aulos* e *lyra* como a ausência total de música. O termo ἐλέγος, por sua vez, é utilizado para designar um dos νόμοι auléticos, o que indicaria a referência à utilização do aulos nos lamentos fúnebres.⁷⁴

Ao lamento de Ifigênia, o coro responde com outras referências à música (vv. 178-185). No tétrico país dos tauros, a musa é descrita como se estivesse no Hades a entoar hinos sem peãs (ἐν μολπαῖς Ἄιδας ὕμνεϊ δίχρα παιάνων).

Ifigênia, em sua descrição dos sofrimentos do exílio, apresenta sua situação entoando um canto ‘sem fórmige (δυσφόρμιγγα)’. Novamente, encontramos a ambiguidade entre a ausência de música e a utilização da música com aulos, propícia ao clima de lamento.⁷⁵

Um elemento característico do método de composição musical de Eurípides e que encontramos reiteradas vezes no párodo é o uso das repetições.

⁷³ Cf. *República*, 398e.

⁷⁴ Pereira, 2001: 125-126.

⁷⁵ É interessante notar que o treno é dirigido como um lamento para Orestes, que Ifigênia julgava morto, mas que aparece em cena antes do párodo

As repetições são, pela forma como se apresentam, indícios da preocupação do tragediógrafo em conceber os versos das partes cantadas com uma musicalidade própria. Apesar de não possuímos as notações musicais de tais versos, observamos alguns fenômenos sonoros rigorosamente preparados pelo tragediógrafo para produzirem um efeito auditivo. A linguagem é modelada de modo a criar desde a escolha das combinações de vogais e consoantes uma melodia que radica no próprio ἔπος e se desenvolve a partir dele, num estilo que consiste em moldar os versos por repetições de palavras, vogais e/ou consoantes (Pereira, 2001: 56).

As múltiplas potencialidades musicais da linguagem são exploradas por Eurípides através da repetição, recurso utilizado de variadas formas pelo dramaturgo. Para dar apenas um exemplo, vejamos um trecho do párodo (vv. 193-197):

ἀλλάξας δ' ἔξ ἔνδρας ἱερὸν
 ὄμμ' αὐγας ἄλιος.
 ἄλλοις δ' ἄλλα προσέβα
 χρυσέας ἀρνὸς μελάθροις ὀδύνα
 φόνος ἐπὶ φόνῳ ἄχεα ἄχεσιν.

girando com seus cavalos alados,
 mudando de lugar a sagrada
 vista dos raios de Hélio.
 Outras dores para outros sucederam
 na casa por causa do cordeiro de ouro.
 Com morte sobre morte e dor sobre dor.

A recorrência às repetições do texto grego é um elemento característico dos cantos corais de Eurípides, o que atribui à atividade coral de suas peças uma musicalidade que se constitui em um grande desafio para os seus tradutores.

Além dos sons e das palavras, é preciso ressaltar a dança, elemento que falta para compor a tríade do que se entendia por *Mousiké* na Grécia do período clássico. É muito difícil imaginar como era a dança desenvolvida pelo coro, e temos poucas referências sobre esse tema. Para Platão (*Leis*, especialmente o livro II), por exemplo, a dança na Grécia Clássica era (ou deveria ser) predominantemente mimética, com os movimentos coreográficos representando as ações descritas pelos cantos corais. Para Aristídes Quintiliano, a música imita o *ethos* através do ritmo e dos movimentos do corpo,⁷⁶ o que nos leva a crer que a

⁷⁶ *Sobre a Música*, Livro 2, cap. 4.

dança tivesse como função a exposição corporal das ações e sentimentos do coro.

Na *IT*, os movimentos corporais deveriam acentuar o *ethos* geral da peça, principalmente a dor pela distância da Grécia. Um dos momentos mais significativos da relação entre os agentes corais e não corais na peça, em que podemos supor a presença de uma forte gestualidade relacionada a esse ‘*ethos* do exílio’, é quando Ifigênia pede ao coro (que representa as mulheres gregas exiladas) que contribua com seu estratagema de fuga (1056-1074). Ifigênia diz tocar as mãos, os joelhos e o rosto das mulheres do coro, em uma atitude característica de súplica, que convencionalmente era realizada em torno ao altar localizado no centro da *orchestra*.⁷⁷ A proximidade da sacerdotisa do altar repleto de vítimas dos sacrifícios dos quais ela fora a artífice, aliada à gestualidade de sua condição de suplicante, contribuem para a constituição do acentuado *páthos* da cena.

Contrariando as teorias que atribuem uma função secundária ao coro no desenvolvimento da ação dramática, o coro das mulheres gregas da *IT* participa efetivamente de seu desenlace, respondendo positivamente ao pedido de ajuda de Ifigênia. Quando o mensageiro procura pelo rei Toas para relatar-lhe a fuga da sacerdotisa, o coro mente sobre o seu paradeiro, facilitando o plano de fuga elaborado por Ifigênia. Assim, o coro desta peça de Eurípides, além de uma performance musical marcada por cantos de extrema beleza,⁷⁸ é um elemento constitutivo da ação dramática, um índice de sua importância central no teatro do último dos grandes tragediógrafos gregos e, conseqüentemente, em toda a história da performance da tragédia ática clássica.

⁷⁷ Para Arnott (1962: 38), a proximidade de Ifigênia dos agentes corais pode não ser concretizada na performance, tratando-se apenas do uso de fórmulas verbais características das cenas de súplica na tragédia ática.

⁷⁸ “O segundo estásimo, a belíssima apóstrofe a Alcíone, é considerada por alguns, a par do primeiro estásimo de *Édipo em Colono*, como o mais belo canto de toda a poesia dramática grega” (Rebelo, 1992: 42).

1.9 O texto

No século IV, especialmente na região da Magna Grécia, uma série de reapresentações do cânone dramático ateniense começaram a acontecer, e cópias dos textos dramáticos circulavam e sofriam uma série de interpolações pelos envolvidos com essas reperformances. Entre os anos de 330 e 320 a.C., Licurgo de Atenas promulgou um decreto, obrigando as encenações a utilizarem somente as versões oficiais constantes nos arquivos públicos, o que fez com que as tragédias chegassem a uma forma canônica.

Após uma longa história de transmissão textual, que inclui passagens pela Biblioteca de Alexandria, vários textos de Eurípides caíram em ostracismo, até que, em 1175, Eustácio fez cópias em letras minúsculas de um desconhecido manuscrito escrito em unciais, intitulado “Λ”. É provável que o estudioso bizantino Demétrio Triclínio tenha encontrado Λ no início do século XIV, e encomendado uma cópia, realizada entre os anos de 1300 e 1320. O copista que trabalhou para Triclínio incluiu algumas notas e comentários nas margens desse manuscrito. O texto de *IT* se encontra nessa cópia providenciada por Triclínio, que lhe fez uma série de correções e anotações, divididas pelos editores pelas siglas Tr¹, Tr² e Tr³. Esse manuscrito é o *Laurentianus plut.* 32.2 (L), datado do início do século XIV, e que se encontra atualmente em Florença. Nele estão contidas nove peças euripidianas chamadas de 'peças alfabéticas', por estarem ordenadas em ordem alfabética grega nesse manuscrito (*Helena, Electra, Os Heráclidas, Hércules, Suplicantes, IA, IT, Íon* e *O Ciclope*), além de conter, em forma bastante mutilada, as hipóteses da maioria dessas peças.

Outro manuscrito do século XIV, denominado 'P', com uma parte em Florença (*Laurentianus conv. Soppr.* 172) e outra parte na Biblioteca do Vaticano (*Palatinus graecus* 287, incluindo *IT*), foi copiado por volta 1320-1325, e tem sua importância por esclarecer passagens de leitura problemática em L e apontar alterações de Triclínio neste manuscrito.

Dos manuscritos tardios posteriores a P, os mais importantes são o *Parisinus graecus* 2887, do final do século XV, e o *Parisinus graecus* 2817, do início do século XVI, ambos conservados na Bibliothèque Nationale de Paris. O manuscrito *Laurentianus plut* 31.1 tem pouca importância, por não apresentar alterações significativas à tradição manuscrita.

Além desses manuscritos, alguns trechos de *IT* foram preservados em papiros bastante fragmentários. O mais antigo e mais completo é o *P. Hibeh* 24 fr. a-m (c. 280-40 a.C.) que contém os versos 174-91, 245-55, 272-86, 581-95 e 600-29. Além deste, temos o *P. Hamb* fr. a col. i (vv. 51-66), o *P. Berol. Inv.* 21133 (vv. 946-55) e o *P. Colon.* 303 (vv. 350-56).

TEXTO GREGO E TRADUÇÃO

IFIGÊNIA ENTRE OS TAUROS, de Eurípides.

PERSONAGENS:

IFIGÊNIA

ORESTES

PÍLADES

VAQUEIRO

TOAS, rei dos Tauros

MENSAGEIRO

ATENA, *ex machina*

CORO, formado por escravas gregas.

ΥΠΟΘΕΣΙΣ ΙΦΙΓΕΝΕΙΑΣ ΤΗΣ ΕΝ ΤΑΥΡΟΙΣ

Ὁρέστης κατὰ χρησμόν ἐλθὼν εἰς Ταύρους τῆς Σκυθίας μετὰ Πυλάδου παραγενηθεὶς τὸ παρ' αὐτοῖς τιμώμενον τῆς Ἀρτέμιδος ξόανον ὑφελέσθαι προειρεῖτο. Προελθὼν δ' ἀπὸ τῆς νεῶς καὶ μανεῖς, ὑπὸ τῶν ἐντοπίων ἅμα τῷ φίλῳ συλληφθεὶς ἀνήχθη κατὰ τὸν παρ' αὐτοῖς ἔθισμόν, ὅπως τοῦ τῆς Ἀρτέμιδος ἱεροῦ σφάγιον γένωται. Τοὺς γὰρ καταπλεύσαντας ξένους ἀπέσφαττον.

ἡ μὲν σκηνὴ τοῦ δράματος ὑπόκειται ἐν Ταύροις τῆς Σκυθίας· ὁ δὲ χορὸς συνέστηκεν ἐξ Ἑλληνίδων γυναικῶν, θεραπεινίδων τῆς Ἰφινεείας. Προλογίζει δὲ Ἰφιγένεια.

τὰ τοῦ δράματος πρόσωπα· Ἰφιγένεια, Ὁρέστης, πυλάδης, χορὸς, Βουκόλος, Θόας, ἄγγελος, Ἀθηνᾶ [Ἀπόλλων] .

IFIGÊNIA ENTRE OS TAUROS (414-412 a.C.)

Hipótese.

Orestes, por causa de um oráculo, chegou à região dos tauros, na Cítia, junto com Pílates, pretendendo capturar a estátua de Ártemis, que ali era cultuada. Saindo do barco e sendo tomado de loucura, foi capturado pelos locais e conduzido junto com o seu amigo como oferenda para o templo de Ártemis, conforme o costume, pois se degolavam os estrangeiros que ali chegassem.

A cena do drama se situa entre os tauros, na Cítia. O coro é composto por mulheres gregas, escravas de Ifigênia, a qual recita o prólogo.

Os personagens do drama são: Ifigênia, Orestes, Pílates, Coro, Vaqueiro, Toas, Mensageiro, Atena [Apolo].

ΕΥΡΙΠΙΔΟΥ ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ Η ΕΝ ΤΑΥΡΟΙΣ

{ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ}

Πέλοψ ὁ Ταντάλειος ἐς Πῖσαν μολῶν 1
 θαῖσιν ἵπποις Οἰνομάου γαμεῖ κόρην,
 ἐξ ἧς Ἄτρεϋς ἔβλασταν· Ἄτρέως δὲ παῖς
 Μενέλαος Ἀγαμέμνων τε· τοῦ δ' ἔφυν ἐγώ,
 τῆς Τυνδαρείας θυγατρὸς Ἴφιγένεια παῖς, 5
 ἦν ἀμφὶ δίνας ἄς θάμ' Εὐριπος πυκναῖς
 αὐραῖς ἐλίσσων κυανέαν ἄλα στρέφει
 ἔσφαξεν Ἑλένης οὐνεχ', ὡς δοκεῖ, πατήρ
 Ἄρτέμιδι κλειναῖς ἐν πτυχαῖσιν Αὐλίδος.
 ἐνταῦθα γὰρ δὴ χιλίων νεῶν στόλον 10
 Ἑλληνικὸν συνήγαγ' Ἀγαμέμνων ἄναξ,
 τὸν καλλίνικον στέφανον Ἰλίου θέλων
 λαβεῖν Ἀχαιοῖς τοὺς θ' ὑβρισθέντας γάμους
 Ἑλένης μετελθεῖν, Μενέλεω χάριν φέρων.
 δεινῇ δ' ἀπλοῖαι πνευμάτων τ' οὐ τυγχάνων 15
 ἐς ἔμπυρ' ἦλθε, καὶ λέγει Κάλχας τάδε·
 ὦ τῆσδ' ἀνάσσων Ἑλλάδος στρατηγίας,
 Ἀγάμεμνον, οὐ μὴ ναῦς ἀφορμίσις χθονὸς
 πρὶν ἂν κόρην σὴν Ἴφιγένειαν Ἄρτεμις
 λάβῃ σφαγεῖσαν· ὅτι γὰρ ἐνιαυτὸς τέκοι 20
 κάλλιστον, ἠϋξω φωσφόρῳ θύσειν θεᾶι.
 παῖδ' οὖν ἐν οἴκοις σὴ Κλυταιμῆστρα δάμαρ
 τίκτει – τὸ καλλιστεῖον εἰς ἔμ' ἀναφέρων –
 ἦν χρή σε θῦσαι. καί μ' Ὀδυσσέως τέχναις
 μητρὸς παρείλοντ' ἐπὶ γάμοις Ἀχιλλέως. 25
 ἐλθοῦσα δ' Αὐλίδ' ἠ' τάλαιν' ὑπὲρ πυρᾶς
 μεταρσία ληφθεῖσ' ἐκαινόμην ξίφει.
 ἀλλ' ἐξέκλεψεν ἔλαφον ἀντιδοῦσά μου

Prólogo

IFIGÊNIA

Pélops, filho de Tântalo, indo a Pisa
 com velozes cavalos, desposou a filha de Enomao,
 e dela Atreu foi gerado. Atreu gerou
 Menelau e Agamêmnon, de quem eu, Ifigênia, nasci
 de sua união com a filha de Tíndaro. 5

Em meio aos torvelinhos que sempre
 agitam o sombrio Euripo com densas brisas,
 acredita-se que meu pai sacrificou-me a Ártemis,
 por causa de Helena, no vale sublime de Áulis.

Nesse lugar, uma frota de mil barcos 10
 Agamêmnon reuniu sob seu comando
 querendo obter para os Aqueus a gloriosa vitória sobre Ílion
 e vingar o nefando matrimônio de Helena,
 fazendo um favor a Menelau.

Sem poder navegar, não encontrando ventos favoráveis, 15
 rendeu sacrifícios de fogo e Calcas assim lhe disse:
 “Agamêmnon, comandante da expedição dos gregos,
 seus barcos não poderão partir desta terra
 antes que você entregue sua filha, Ifigênia,
 em sacrifício a Ártemis, pois o mais belo rebento 20
 do período você prometeu à deusa portadora da luz.

Eis que em casa sua esposa Clitemnestra
 gerou uma criança -o prêmio de beleza a mim ele atribuiu! -
 e é necessário que você a sacrifique”. E eu, pelos ardis de Odisseu,
 fui afastada de minha mãe para casar-me com Aquiles. 25

Quando cheguei a Áulis, pobre de mim, fui erguida sobre
 uma pira e estava prestes a ser morta por uma espada.
 Mas Ártemis entregou aos gregos uma corça em meu lugar

Ἄρτεμις Ἀχαιοῖς, διὰ δὲ λαμπρὸν αἰθέρα
πέμψασά μ' ἐς τήνδ' ὤικισεν Ταύρων χθόνα,
οὗ γῆς ἀνάσσει βαρβάροισι βάρβαρος
Θόας, ὃς ὠκὺν πόδα τιθεὶς ἴσον πτεροῖς
ἐς τοῦνομ' ἦλθε τόδε ποδωκείας χάριν.

ναοῖσι δ' ἐν τοῖσδ' ἱερέαν τίθησί με·

ὄθεν, νόμοισιν οἷσιν ἦδεται θεὰ

35

Ἄρτεμις, ἑορτῆς (τοῦνομ' ἧς καλὸν μόνον·
τὰ δ' ἄλλα σιγῶ, τὴν θεὸν φοβουμένη)

[θύω γὰρ ὄντος τοῦ νόμου καὶ πρὶν πόλει

ὃς ἂν κατέλθῃ τήνδε γῆν Ἑλλήν ἀνὴρ]

κατάρχομαι μὲν, σφάγια δ' ἄλλοισιν μέλει

40

[ἄρρητ' ἔσωθεν τῶνδ' ἀνακτόρων θεᾶς].

ἄ καινὰ δ' ἦκει νύξ φέρουσα φάσματα

λέξω πρὸς αἰθέρ', εἴ τι δὴ τόδ' ἔστ' ἄκος.

ἔδοξ' ἐν ὕπνῳ τῆσδ' ἀπαλλαχθεῖσα γῆς

οἰκεῖν ἐν Ἄργει, παρθενῶσι δ' ἐν μέσοις

45

εὔδειν, χθονὸς δὲ νῶτα σεισθῆναι σάλωι,

φεύγειν δὲ κᾶξω στᾶσα θριγκὸν εἰσιδεῖν

δόμων πίτνοντα, πᾶν δ' ἐρείψιμον στέγος

βεβλημένον πρὸς οὔδας ἐξ ἄκρων σταθμῶν.

μόνος δ' ἐλείφθη στῦλος, ὡς ἔδοξέ μοι,

50

δόμων πατρώων, ἐκ δ' ἐπικράνων κόμας

ξανθὰς καθεῖναι, φθέγμα δ' ἀνθρώπου λαβεῖν,

κάγῳ τέχνην τήνδ' ἦν ἔχω ξενοκτόνον

τιμῶσ' ὑδραίνειν αὐτὸν ὡς θανούμενον,

κλαίουσα. τοῦναρ δ' ὦδε συμβάλλω τόδε·

55

τέθνηκ' Ὀρέστης, οὗ κατηρξάμην ἐγώ.

στῦλοι γὰρ οἴκων παῖδές εἰσιν ἄρσενες,

θνήσκουσι δ' οὖς ἂν χέρνιβες βάλωσ' ἐμαί.

[οὐδ' αὖ συνάψαι τοῦναρ ἐς φίλους ἔχω·

e transportando-me pelo brilhante Éter
 enviou-me para esta região dos Tauros, 30
 terra onde, entre bárbaros, governa o bárbaro
 Toas, de pés rápidos como asas,
 rapidez dos pés que lhe deu este nome.
 E neste templo me colocou como sacerdotisa
 onde a deusa Ártemis se regozija 35
 (em uma festa que tem só o nome de belo.
 Mas me calo sobre o resto, por temor à Deusa.)
 [Segundo a lei desta cidade, sacrifico todo
 homem grego que ancore nesta terra.]
 Preparo os sacrifícios, das mortes ocupam-se outros 40
 [ocultos no templo da deusa].
 A noite chegou e trouxe com ela novas visões
 que relatarei ao Éter, se houver algum alívio para elas.
 Pareceu-me no sonho que estava distante desta terra
 e morava em Argos, onde dormia entre outras jovens. 45
 O dorso da terra agitou-se.
 Fugi e, lá fora, vi as cornijas da casa caindo,
 e todo o teto da casa indo ao chão desde a mais alta pilastra.
 Parecia-me que apenas uma coluna da casa paterna permanecera 50
 e de seus capitéis pendia uma ruiva cabeleira dotada de voz humana,
 e eu, honrando a minha arte de matar estrangeiros, aspergia água
 sobre ela para sacrificá-la e me lamentava.
 Assim interpreto este sonho: 55
 Orestes está morto, consagrado por mim.
 Pois os filhos homens são as colunas da casa
 e morrem os que minhas águas lustrais atingem.
 [Mas não posso relacionar o sonho aos meus parentes

Στροφίωι γὰρ οὐκ ἦν παῖς, ὅτ' ὠλλύμην ἐγώ.] 60
 νῦν οὖν ἀδελφῶι βούλομαι δοῦναι χοὰς
 ἀποῦσ' ἀπόντι (ταῦτα γὰρ δυναίμεθ' ἄν)
 σὺν προσπόλοισιν, ἅς ἔδωχ' ἡμῖν ἀναξ
 Ἑλληνίδας γυναῖκας. ἀλλ' ἐξ αἰτίας
 οὔπω τινὸς πάρεισιν· εἴμ' ἔσω δόμων 65
 ἐν οἷσι ναίω τῶνδ' ἀνακτόρων θεᾶς.

{ΟΡΕΣΤΗΣ}

ὄρα, φυλάσσου μή τις ἐν στίβωι βροτῶν. 67

{ΠΥΛΛΑΔΗΣ}

ὄρῳ, σκοποῦμαι δ' ὄμμα πανταχῆι στρέφων. 68

{Ορ.}

Πυλάδη, δοκεῖ σοι μέλαθρα ταῦτ' εἶναι θεᾶς, 70
 ἔνθ' Ἀργόθεν ναῦν ποντίαν ἐστείλαμεν;

{Πυ.}

ἔμοιγ', Ὀρέστα· σοὶ δὲ συνδοκεῖν χρεῶν.

{Ορ.}

καὶ βωμός, Ἑλλην οὗ καταστάζει φόνος;

{Πυ.}

ἐξ αἱμάτων γοῦν ξάνθ' ἔχει θριγκώματα.

{Ορ.}

θριγκοῖς δ' ὑπ' αὐτοῖς σκυλ' ὀρᾶις ἠρτημένα;

pois Estrófilo não tinha filhos quando eu fui sacrificada.] 60
Agora eu, irmã ausente, desejo render libações
(pois tais coisas nos são permitidas) ao meu ausente irmão,
junto com as servas, mulheres gregas
que o rei me entregou. Mas por algum motivo
elas ainda não estão aqui. Entro na minha casa, 65
o templo da deusa onde habito.

ORESTES

Veja, meu amigo, se não há no caminho algum mortal.

PÍLADES

Olho, examino, voltando meu olhar para todas as direções.

ORESTES

Pílates, lhe parece que esta é a morada da deusa 70
para a qual navegamos desde Argos?

PÍLADES

A mim parece, Orestes, e você também deve concordar.

ORESTES

E o altar, do qual goteja o sangue heleno?

PÍLADES

Sim, ao menos as bordas estão rubras de sangue.

ORESTES

Vê crânios pendurados no alto do templo?

{Πυ.}

τῶν κατθανόντων γ' ἀκροθίνια ξένων.
ἀλλ' ἐγκυκλοῦντ' ὀφθαλμὸν εὖ σκοπεῖν χρεῶν.

{Ορ.}

ὦ Φοῖβε, ποῖ μ' αὖ τήνδ' ἐς ἄρκυν ἤγαγες
χρήσας, ἐπειδὴ πατρὸς αἴμ' ἐτεισάμην
μητέρα κατάκτας; διαδοχαῖς δ' Ἐρινύων
ἠλαυνόμεσθα φυγάδες ἔξεδροι χθονός 80
δρόμους τε πολλοὺς ἐξέπλησα καμπίμους·
ἐλθῶν δέ σ' ἠρώτησα πῶς τροχηλάτου
μανίας ἂν ἔλθοιμ' ἐς τέλος πόνων τ' ἐμῶν
[οὓς ἐξεμόχθουν περιπολῶν καθ' Ἑλλάδα]·
σὺ δ' εἶπας ἐλθεῖν Ταυρικῆς μ' ὄρους χθονός, 85
ἔνθ' Ἄρτεμις σοι σύγγονος βωμούς ἔχει,
λαβεῖν τ' ἄγαλμα θεᾶς, ὃ φασιν ἐνθάδε
ἐς τούσδε ναοὺς οὐρανοῦ πεσεῖν ἄπο·
λαβόντα δ' ἢ τέχναισιν ἢ τύχηι τινί,
κίνδυνον ἐκπλήσαντ', Ἀθηναίων χθονὶ 90
δοῦναι (τὸ δ' ἐνθένδ' οὐδὲν ἐρρήθη πέρα)
καὶ ταῦτα δράσαντ' ἀμπνοᾶς ἔξειν πόνων.
ἤκω δὲ πεισθεῖς σοῖς λόγοισιν ἐνθάδε
ἄγνωστον ἐς γῆν ἄξενον. σὲ δ' ἱστορῶ,
Πυλάδη (σὺ γάρ μοι τοῦδε συλλήπτωρ πόνου), 95
τί δρῶμεν; ἀμφίβληστρα γὰρ τοίχων ὄραϊς
ύψηλά· πότερα κλιμάκων προσαμβάσεις
ἐμβησόμεσθα; πῶς <ἂν> οὖν λάθοιμεν ἄν;
ἢ χαλκότευκτα κληῖθρα λύσαντες μοχλοῖς
τῶν οὐδὲν ἴσμεν†; ἦν δ' ἀνοίγοντες πύλας
ληφθῶμεν ἐσβάσεις τε μηχανώμενοι,
θανούμεθ'. ἀλλὰ πρὶν θανεῖν νεῶς ἔπι

PÍLADES

Sim, as cabeças dos estrangeiros mortos.

75

Mas preciso olhar bem e investigar.

ORESTES

Oh, Febo, em que rede tu me apanhaste novamente
com teu oráculo, desde o dia em que, matando minha mãe
eu vinguei a morte paterna? Com as perseguições das Erínias
fomos exilados para longe da terra pátria,
percorrendo muitas estradas sinuosas.

80

Indo a ti e perguntando como poderiam findar
a loucura vertiginosa e as provações
[que venho sofrendo ao percorrer a Grécia],

ordenaste que eu viesse até os confins da terra táurica,

85

onde Ártemis, tua irmã, tem altares,
e tomasse a estátua da deusa, que dizem
ter caído dos céus aqui neste templo,

e, ao tomá-la, por artifício ou algum golpe de sorte,
superando o perigo, à pátria dos atenienses
entregá-la (nada mais me foi dito deste então).

90

Fazendo isso, eu teria um alívio às minhas dores.

Persuadido por tuas palavras, cheguei em
terra desconhecida e hostil. Então lhe pergunto,

Pílares (pois você é meu companheiro nesta tarefa):

95

o que faremos? Você vê os muros elevados do templo?

Por acaso tentaremos escalá-lo com escadas?

Como poderíamos passar despercebidos?

Se soltássemos os ferrolhos das portas de bronze
ninguém nos veria? Se os guardas nos flagrarem
entrando e tramando essas coisas, morreremos!

100

Antes que nos matem, vamos fugir para o barco

φεύγωμεν, ἥϊπερ δεῦρ' ἐναυστολήσαμεν.

{Πυ.}

φεύγειν μὲν οὐκ ἀνεκτὸν οὐδ' εἰώθαμεν,
τὸν τοῦ θεοῦ δὲ χρησμὸν οὐκ ἀτιστέον. 105

ναοῦ δ' ἀπαλλαχθέντε κρύψωμεν δέμας
κατ' ἄντρ' ἃ πόντος νοτίδι διακλύζει μέλας
νεῶς ἄπωθεν, μή τις εἰσιδὼν σκάφος
βασιλεῦσιν εἶπηι κᾶϊτα ληφθῶμεν βίαι.
ὅταν δὲ νυκτὸς ὄμμα λυγαίας μόληι, 110

τολμητέον τοι ξεστὸν ἐκ ναοῦ λαβεῖν
ἄγαλμα πάσας προσφέροντε μηχανάς.
τῶρα δέ γ' εἴσω τριγλύφων ὅποι κενὸν
δέμας καθεῖναιτ'· τοὺς πόνους γὰρ ἀγαθοὶ
τολμῶσι, δειλοὶ δ' εἰσὶν οὐδὲν οὐδαμοῦ. 115
οὔτοι μακρὸν μὲν ἤλθομεν κώπηι πόρον
ἐκ τερμάτων δὲ νόστον ἀροῦμεν πάλιν.

{Ορ.}

ἀλλ' εὖ γὰρ εἶπας, πειστέον· χωρεῖν χρεῶν
ὅποι χθονὸς κρύψαντε λήσομεν δέμας.
οὐ γὰρ τὸ τοῦ θεοῦ γ' αἴτιος γενήσομαι 120
πεσεῖν ἄχρηστον θέσφατον· τολμητέον.
μόχθος γὰρ οὐδεὶς τοῖς νέοις σκῆψιν φέρει.

{Ιφ.}

εὐφαιμεῖτ', ὦ
πόντου δισσὰς συγχωρούσας
πέτρας ἀξείνου ναίοντες. 125

que nos trouxe pelo mar até aqui.

PÍLADES

Fugir não é tolerável, não temos esse costume,
e o oráculo do deus não se deve desprezar. 105

Afastemo-nos do templo e ocultemos nossos corpos
na caverna banhada pela umidade do negro mar.

Fiquemos longe do barco, para que ninguém veja seu casco,
conte ao rei ou nos capture à força.

E quando chegar o olho da noite sombria 110
com audácia iremos roubar a polida estátua do templo
usando todo tipo de artifício.

† Veja no interior dos tríglifos onde há um espaço vazio
que caiba um corpo. † As aflições, os valentes as enfrentam com coragem,
os covardes nada são em parte alguma. 115

De fato não navegamos por tão longo caminho
para voltarmos antes de atingirmos a nossa meta.

ORESTES

Você falou bem e obedecerei. É preciso ir
aonde podemos ocultar nossos corpos com segurança.

Não serei a causa do oráculo divino 120
tornar-se sem efeito. Coragem!

Pois de nenhum labor se furtam os jovens.

IFIGÊNIA

Silêncio

habitantes das rochas dúplices

que circundam o mar inóspito. 125

{ΧΟΡΟΣ}

ὦ παῖ τᾶς Λατοῦς, 126
 Δίκτυνν' οὐρεία,
 πρὸς σὰν αὐλάν, εὐστύλων
 ναῶν χρυσήρεις θριγκούς,
 ὀσίας ὄσιον πόδα παρθένιον 130
 κληιδούχου δούλα πέμπω,
 Ἑλλάδος εὐίππου πύργους
 καὶ τείχη χόρτων τ' εὐδένδρων
 ἐξαλλάξασ' Εὐρώπαν, 135
 πατρώων οἴκων ἔδρας.
 ἔμολον· τί νέον; τίνα φροντίδι' ἔχεις;
 τί με πρὸς ναοὺς ἄγαγες ἄγαγες,
 ὦ παῖ τοῦ τᾶς Τροίας πύργους
 ἐλθόντος κλεινᾶι σὺν κώπαι 140
 χιλιοναύτα μυριοτευχοῦς
 Ἄτρειδᾶν τῶν κλεινῶν;

{|φ.}

ἰὼ δμωαί,
 δυσθρηνήτοις ὡς θρήνοις
 ἔγκειμαι, τᾶς οὐκ εὐμούσου 145
 μολπᾶς ἀλύροις ἐλέγοις, αἰαῖ,
 ἐν κηδείοις οἴκτοισιν.
 ἄταί μοι συμβαίνουσ' ἄται
 σύγγονον ἀμὸν κατακλαιομέναι
 ἔζωᾶς, οἶαν ἰδόμαντ 150
 ὄψιν ὀνείρων
 νυκτὸς τᾶς ἐξῆλθ' ὄρφνα.

Párodo

CORO

Ó filha de Leto,
 Dictina das montanhas,
 para o teu templo
 de egrégias colunas e áureos tetos
 eu, serva da sacra sacerdotisa, 130
 remeto os meus pés virginais,
 tendo deixado as muralhas da Grécia
 de belos corcéis,
 os seus muros e o Eurotas 135
 de bosques frondosos
 lar dos meus antepassados.
 Estou aqui. Que há de novo? Que preocupações tens?
 Por que me trouxeste, trouxeste até este templo,
 ó filha daquele que trouxe para as muralhas
 de Troia os seus insígnies remos 140
 com dez mil homens e mil barcos
 †dos renomados filhos de Atreu†?

IFIGÊNIA

Iô, servas,
 estou abandonada a trenos lamentáveis
 aos cantos não melódiosos 145
 a elegias sem lira, ai ai,
 aos lamentos fúnebres.
 A ruína, a ruína alcançou-me,
 e lamento pelo meu irmão
 †e sua vida, que† 150
 vi perecer na imagem dos sonhos
 que me veio na escuridão da noite.

ὀλόμαν ὀλόμαν· οὐκ εἶσ' οἴκοι πατρῶιοι· οἴμοι <μοι> φροῦδος γέννα.	155
φεῦ φεῦ τῶν Ἄργει μόχθων. ἰὼ δαῖμον, μόνον ὅς με κασίγνητον συλαῖς Ἄιδαι πέμψας, ὣι τάσδε χοὰς μέλλω κρατῆρά τε τὸν φθιμένων	160
ὕγραίνειν γαίας ἐν νώτοις παγὰς τ' οὐρειᾶν ἐκ μόσχων Βάκχου τ' οἴνηράς λοιβὰς Ξουθᾶν τε πόνημα μελισσᾶν, ἃ νεκροῖς θελκτήρια χεῖται.	165
ἀλλ' ἔνδος μοι πάγχρυσον τεῦχος καὶ λοιβὰν Ἄιδα. ὦ κατὰ γαίας Ἀγαμεμόνιον	170
θάλος, ὡς φθιμένωι τάδε σοι πέμπω. δέξαι δ' οὐ γὰρ πρὸς τύμβον σοι Ξανθὰν χαίταν, οὐ δάκρυ' οἴσω. τηλόσε γὰρ δὴ σᾶς ἀπενάσθην	175
πατρίδος καὶ ἐμᾶς, ἔνθα δοκήμασι κεῖμαι σφαχθεῖσ' ἃ τλάμων.	
{Χο.}	
ἀντιψάλμους ὠιδὰς ὕμνων τ'	179
Ἄσιητᾶν σοι βάρβαρον ἀχάν, δέσποιν', ἐξαυδάσω, τὰν ἐν θρήνοις μοῦσαν νέκυσιν μέλεον, τὰν ἐν μολπαῖς Ἄιδας ὕμνεῖ δίχα παιάνων.	180
οἴμοι τῶν Ἀτρειδᾶν οἴκων.	185

Arruinada, arruinada
 não haverá retorno à casa paterna!
 Ai de mim, destruída está <minha> raça.
 Ai, Ai! Dores de Argos, 155
 Iô, nume,
 meu único irmão me roubas
 e envias ao Hades. A ele
 devo render libações e com a cratera dos mortos 160
 molhar o dorso da terra
 com leite de vacas montesas,
 a libação do vinho de Baco
 e o labor de abelhas douradas, 165
 coisas que confortam os mortos.
 Mas me dê o cálice de puro ouro
 e a libação do Hades.
 Sob a terra, ó fruto de Agamêmnon, 170
 trago a ti esta oferta.
 Aceite-a. Não pousarei sobre teu túmulo
 nem meus cabelos loiros nem minhas lágrimas,
 pois habito bem distante da tua
 pátria e da minha, lá onde se acredita 175
 que eu, infeliz, tenha sido sacrificada.

CORO
 Cantos em resposta,
 hinos asiáticos 180
 cantarei, minha senhora, à Musa
 que com lamentos canta aos mortos,
 a que entoa cantos sem peãs 185
 vindos do Hades.
 Ai, casa dos Atridas!

ἔρρει φῶς σκῆπτρόν <τ'>, οἴμοι, πατρίων οἴκων. ττίν' ἐκ τῶν εὐόλβων Ἄργει βασιλέων ἀρχάτ.	190
μόχθος δ' ἐκ μόχθων ἄισσει < > δινευούσαις ἵπποις πταναῖς. ἀλλάξας δ' ἐξ ἔδρας ἱερὸν τῶμ' αὐγᾶς ἄλιοςτ. τᾶλλοιστ δ' ἄλλα προσέβα χρυσέας ἀρνὸς μελάθροις ὀδύνα τφόνος ἐπὶ φόνωι ἄχεα ἄχεσιντ. ἔνθεν τῶν πρόσθεν δμαθέντων ἐκβαίνει ποινὰ Τανταλιδᾶν	195
εἰς οἴκους, σπεύδει δ' ἀσπούδαστ' ἐπὶ σοὶ δαίμων.	200
{ φ.} ἐξ ἀρχᾶς μοι δυσδαίμων δαίμων < > τᾶς ματρὸς ζώνας	205a
καὶ νυκτὸς κείνας· ἐξ ἀρχᾶς λόχιαι στερρὰν παιδείαν Μοῖραι συντείνουσιν θεαί·	205b
ἄν πρωτόγονον θάλος ἐν θαλάμοις	209
Λήδας ἅ τλάμων κούρα σφάγιον πατρώιαι λώβαι καὶ θῦμ' οὐκ εὐγάθητον τῆτεκεν ἔτρεφεν εὐκταίαντ. ἵππείοις <δ'> ἐν δίφροισι ψαμάθων Αὐλίδος ἐπέβασαν	210
	215

Apagou-se a luz da soberania, ai de mim,
 <e> a luz da casa paterna
 † que governava em Argos
 muito feliz no início. † 190
 Mas da dor irrompeu outra dor
 < >
 girando com seus cavalos alados,
 mudando de lugar a sagrada
 † vista dos raios de Hélio. †
 Outras dores acometeram a outros 195
 na casa por causa do cordeiro de ouro.
 † Com morte sobre morte e dor sobre dor, †
 desde então até agora foi subjugada
 com males sucessivos a casa tantálida, 200
 e um daimon cuida
 de ti com descuido.

IFIGÊNIA

Desde o princípio me foi malfadado
 o fado <
 > do ventre materno
 e daquela noite. Desde o princípio 205
 as Moiras, deusas do parto,
 dificultaram a minha infância: 207
 como primícia, no seu quarto, 209
 a desafortunada filha de Leda, 210
 como oferenda para o ultraje paterno
 - um infeliz sacrifício -
 † criou-me e alimentou-me para o sacrifício, †
 e com carruagem puxada a cavalo
 conduziu-me às areias de Áulis 215

νύμφαν, οἴμοι, δύσσυμφον	
τῶι τᾶς Νηρέως κούρας, αἰαῖ.	
νῦν δ' ἀξείνου πόντου ξείνα	
δυσχόρτους οἴκους ναίω,	
ἄγαμος ἄτεκνος ἄπολις ἄφιλος,	220
ἄ μναστευθεῖς ἐξ Ἑλλάνων,	208
οὐ τὰν Ἄργει μέλπους Ἥραν	221
οὐδ' ἴστοις ἐν καλλιφθόγγοις	
κερκίδι Παλλάδος Ἀτθίδος εἰκῶ	
<καὶ> Τιτάνων ποικίλλουσ', ἀλλ'	
ταίμορράντων δυσφόρμιγγα	225
ξείνων αἰμάσσουσ' ἄταν βωμούς†	
οἰκτρὰν τ' αἰαζόντων αὐδὰν	
οἰκτρὸν τ' ἐκβαλλόντων δάκρυον.	
καὶ νῦν κείνων μὲν μοι λάθα,	
τὸν δ' Ἄργει δμαθέντ' ἀγκλαίω	230
σύγγονον, ὃν ἔλιπον ἐπιμαστίδιον	
ἔτι βρέφος, ἔτι νέον, ἔτι θάλος	
ἐν χερσὶν ματρὸς πρὸς στέρνοις τ'	234
Ἄργει σκηπτουῆχον Ὀρέσταν.	235

{Χο.}

καὶ μὴν ὄδ' ἀκτὰς ἐκλιπῶν θαλασσίους
βουφορβὸς ἦκει σημανῶν τί σοι νέον.

{ΒΟΥΚΟΛΟΣ}

Ἀγαμέμνονός τε καὶ Κλυταιμῆστρας τέκνον,	238
ἄκουε καινῶν ἐξ ἐμοῦ κηρυγμάτων.	

como noiva de infelizes bodas, ai de mim,
 com o filho da Nereida.
 Agora, hóspede em mar inóspito,
 habito um lar estéril
 sem filhos sem marido sem pátria sem amigos, 220
 a outrora muito cobiçada pelos helenos. 208
 Não danço em honra à argiva Hera 221
 nem nos teares melífluos
 com minha lançadeira
 teço a imagem da ática Palas
 e dos Titãs, mas
 †com sangue dos estrangeiros arruinados 225
 e cantos sem fôrminge ensanguento o altar †
 e eles se lamentam com lamentáveis gritos
 e vertem lamentáveis lágrimas.
 Mas agora eu não penso neles
 e choro por meu irmão morto em Argos, 230
 ele que deixei, ainda criança de colo,
 apenas uma jovem criança,
 nos braços e peitos maternos,
 Orestes, o dono do cetro de Argos. 235

CORO

Mas eis que vejo um vaqueiro
 vindo da beira-mar para lhe anunciar novidades.

VAQUEIRO

Filha de Agamêmnon e Clitemnestra
 ouça as novas que lhe anuncio.

1º Episódio

{Iφ.}

τί δ' ἔστι τοῦ παρόντος ἐκπληῖσσον λόγου; 240

{Bo.}

ἤκουσιν ἐς γῆν, κυανέας Συμπληγάδας
 πλάτηι φυγόντες, δίπτυχοι νεανίαι,
 θεᾶι φίλον πρόσφαγμα καὶ θυτήριον
 Ἄρτέμιδι. χέρνιβας δὲ καὶ κατάργματα
 οὐκ ἂν φθάνοις ἂν εὐτρεπῆ ποιουμένη. 245

{Iφ.}

ποδαποί; τίνος γῆς σχῆμ' ἔχουσιν οἱ ξένοι;

{Bo.}

Ἕλληνας· ἐν τοῦτ' οἶδα κοῦ περαιτέρω.

{Iφ.}

οὐδ' ὄνομ' ἀκούσας οἶσθα τῶν ξένων φράσαι;

{Bo.}

Πυλάδης ἐκλήιζεθ' ἄτερος πρὸς θατέρου.

{Iφ.}

τῶι ξυζύγωι δὲ τοῦ ξένου τί τοῦνομ' ἦν; 250

{Bo.}

οὐδεὶς τόδ' οἶδεν· οὐ γὰρ εἰσηκούσαμεν.

{Iφ.}

ποῦ δ' εἶδετ' αὐτοὺς κἀντυχόντες εἴλετε;

IFIGÊNIA

O que há de urgente nas palavras que você traz? 240

VAQUEIRO

Chegaram a nossa terra, das sombrias Simplégades

fugindo com um navio, dois jovens,

ofertas do sacrifício caro à deusa Ártemis.

A água lustral e as oferendas

prepare sem demora. 245

IFIGÊNIA

De onde eles vêm? De que terra parecem ser os estrangeiros?

VAQUEIRO

São gregos! É tudo que sei, nada mais.

IFIGÊNIA

Você não ouviu o nome dos estrangeiros?

VAQUEIRO

Um chama o outro de Pílates.

IFIGÊNIA

E qual o nome do amigo deste estrangeiro? 250

VAQUEIRO

Ninguém sabe. Não ouvimos.

IFIGÊNIA

Onde os viram e os capturaram?

{Bo.}

ἄκραις ἐπὶ ῥηγμῖσιν ἀξένου πόρου.

{Iφ.}

καὶ τίς θαλάσσης βουκόλοις κοινωνία;

{Bo.}

βοῦς ἦλθομεν νίψοντες ἐναλῖαι δρόσῳ.

255

{Iφ.}

ἐκεῖσε δὴ 'πάνελθε, πῶς νιν εἴλετε

τρόπῳ θ' ὁποίῳ· τοῦτο γὰρ μαθεῖν θέλω.

[χρόνιοι γὰρ ἤκουσ'· οὐδέ πω βωμὸς θεᾶς

Ἑλληνικαῖσιν ἐξεφοινίχθη ῥοαῖς.]

{Bo.}

ἐπεὶ τὸν ἐκρέοντα διὰ Συμπληγάδων

βοῦς ὑλοφορβούς πόντον εἰσεβάλλομεν,

ἦν τις διαρρῶξ κυμάτων πολλῶι σάλῳι

κοιλῶπος ἀγμός, πορφυρευτικάι στέγαι.

ἐνταῦθα δισσοὺς εἶδε τις νεανίας

βουφορβὸς ἡμῶν, κἀνεχώρησεν ἄλιν

265

ἄκροισι δακτύλοισι πορθμεύων ἴχνος.

ἔλεξε δ'· Οὐχ ὁρᾶτε; δαίμονές τινες

θάσσουσιν οἶδε. θεοσεβῆς δ' ἡμῶν τις ὦν

ἀνέσχε χεῖρα καὶ προσηύξατ' εἰσιδών·

ᾧ ποντίας παῖ Λευκοθέας, νεῶν φύλαξ,

270

δέσποτα Παλαῖμον, ἴλεως ἡμῖν γενοῦ,

εἴτ' οὔν ἐπ' ἀκταῖς θάσσετον Διοσκόρω,

ἢ Νηρέως ἀγάλαθ', ὅς τὸν εὐγενῆ

ἔτικτε πεντήκοντα Νηρήιδων χορόν.

VAQUEIRO

Nos altos rochedos do leito do mar inóspito.

IFIGÊNIA

E o que um vaqueiro tem a ver com o mar?

VAQUEIRO

Trazíamos os bois para banhá-los nas águas marinhas. 255

IFIGÊNIA

Vamos voltar ao assunto. Como vocês os capturaram?

Onde e como? É isso que quero saber.

[Eles demoram a chegar e o altar da deusa ainda não está tingido com o sangue heleno.]

VAQUEIRO

Quando trouxemos nosso gado que pasce nos bosques 260

para banhar-se nas correntes marinhas das Simplégades

havia uma caverna esculpida pela agitação

de muitas ondas, abrigo dos pescadores de púrpura.

Nesse lugar, um dos nossos vaqueiros viu

dois jovens e retornou, 265

caminhando nas pontas dos pés,

e nos disse: “Vocês não veem? Há numes

sentados ali !” E um dos nossos, sendo

devoto, ergueu as mãos aos céus ao vê-los e orou:

“Ó filho da marinha Leucoteia, soberano Palêmon, 270

protetor dos jovens, sê propício ao nosso povo.

Sobre as colinas se sentam os Dióscuros,

adornos de Nereu, que gerou o nobre coro

das cinquenta nereidas.”

ἄλλος δέ τις μάταιος, ἀνομίαι θρασύς,
 ἐγέλασεν εὐχαῖς, ναυτίλους δ' ἐφθαρμένους
 θάσσειν φάραγγ' ἔφασκε τοῦ νόμου φόβωι,
 κλύοντας ὡς θύοιμεν ἐνθάδε ξένους.
 ἔδοξε δ' ἡμῶν εὖ λέγειν τοῖς πλείοσιν,
 θηρᾶν τε τῆι θεῶι σφάγια τὰπιχώρια. 280
 κὰν τῶιδε πέτρων ἄτερος λιπῶν ξένοιον
 ἔστη κάρα τε διετίναξ' ἄνω κάτω
 κἀνεστέναξεν ὠλένας τρέμων ἄκρας,
 μανίαις ἀλαίνων, καὶ βοᾷ ἑκφυαγὸς ὥστ'
 Πυλάδῃ, δέδορκας τήνδε; τήνδε δ' οὐχ ὄραϊς 285
 Ἄιδου δράκαιναν ὡς με βούλεται κτανεῖν
 δειναῖς ἐχίδναις εἰς ἔμ' ἐστομωμένη;
 ἢ 'κ γειτόνων δὲ πῦρ πνέουσα καὶ φόνον
 πτεροῖς ἐρέσσει, μητέρ' ἀγκάλαις ἐμὴν
 ἔχουσα, πέτρινον ἄχθος, ὡς ἐπεμβάλη. 290
 οἴμοι, κτενεῖ με· ποῖ φύγω; παρῆν δ' ὄρᾶν
 οὐ ταῦτα μορφῆς σχήματ', ἀλλ' τήλλάσσετο
 φθογγὰς τε μόσχων καὶ κυνῶν ὑλάγματα,
 τᾶς φᾶσ' Ἐρινῦς ἰέναι μιμήματα.
 ἡμεῖς δὲ συσταλέντες, ὡς θανουμένου, 295
 σιγῆι καθήμεθ'· ὁ δὲ χερὶ σπάσας ξίφος,
 μόσχους ὀρούσας ἐς μέσας λέων ὄπως,
 παίει σιδήρῳ λαγόνας ἐς πλευράς <θ'> ἰεῖς,
 δοκῶν Ἐρινῦς θεᾶς ἀμύνεσθαι τάδε,
 ὥσθ' αἵματηρὸν πέλαγος ἐξανθεῖν ἄλός. 300
 κὰν τῶιδε πᾶς τις, ὡς ὄραϊ βουφόρβια
 πίπτοντα καὶ πορθούμεν', ἐξωπλίζετο,
 κόχλους τε φουσῶν συλλέγων τ' ἐγχωρίους·
 πρὸς εὐτραφεῖς γὰρ καὶ νεανίας ξένους
 φαύλους μάχεσθαι βουκόλους ἠγοούμεθα. 305

Outro homem, ímpio, arrogante e vil, 275
 zombou das preces, dizendo que os náufragos
 sentaram-se na cova por medo dos nossos hábitos,
 tendo ouvido que nós aqui sacrificamos estrangeiros.
 Para a maioria de nós essas palavras pareceram sensatas
 e resolvemos capturá-los e à deusa sacrificá-los. 280
 Um dos estrangeiros, deixando a cova,
 agitava a cabeça para cima e para baixo,
 lançava ao alto as mãos com tremores
 e atormentado circunvagava, † gritando como caçador: †
 “Não vê esta, Pílates? Não percebe esta outra 285
 que como monstro do Hades quer me matar,
 abocanhando-me com suas terríveis víboras?
 Ou esta que expira fogo, e as asas
 sanguinolentas agita, com minha mãe
 nos braços para atirá-la como pétrea carga? 290
 Ai de mim! Irão me matar! Para onde fugir?” Aproximei-me
 e não pude ver a forma dessas criaturas. Ele † confundia †
 os sons, e os mugidos dos bezerros e os latidos dos cães
 † tomava † por imitações das Eríneas.
 Reunimo-nos e ficamos em silêncio, com medo 295
 de sermos mortos. Sacando uma espada,
 ele lançou-se em meio aos bezerros como um leão,
 golpeando com o metal os flancos e costados,
 pensando que assim se defendia das deusas Eríneas,
 a superfície marinha florindo com o sangue. 300
 Como vimos todo o nosso rebanho
 cair devastado, nos armamos dos pés à cabeça
 e soprámos os búzios reunindo nossos conterrâneos.
 Pensamos que uns poucos vaqueiros seriam frágeis
 para lutar contra jovens e bem-nutridos estrangeiros, 305

πολλοὶ δ' ἐπληρώθημεν οὐ μακρῶι χρόνῳι.
 πίπτει δὲ μανίας πίτυλον ὁ ξένος μεθείς,
 στάζων ἀφρῶι γένειον· ὡς δ' ἐσείδομεν
 προύργου πεσόντα, πᾶς ἀνὴρ εἶχεν πόνον
 βάλλων ἀράσσω. ἄτερος δὲ τοῖν ξένοιον 310
 ἀφρόν τ' ἀπέψη σώματός τ' ἐτημέλει
 πέπλων τε προुकάλυπτεν εὐπήνους ὑφάς,
 καρδοκῶν μὲν τὰπιόντα τραύματα,
 φίλον δὲ θεραπείαισιν ἄνδρ' εὐεργετῶν.
 ἔμφρων δ' ἀνάξιας ὁ ξένος πεσήματος 315
 ἔγνω κλύδωνα πολεμίων προσκείμενον
 καὶ τὴν παροῦσαν συμφορὰν αὐτοῖν πέλας
 ὦιμωξέ θ'· ἡμεῖς δ' οὐκ ἀνίεμεν πέτροις
 βάλλοντες, ἄλλος ἄλλοθεν προσκείμενοι.
 οὐ δὴ τὸ δεινὸν παρακέλευσμ' ἠκούσαμεν· 320
 Πυλάδη, θανούμεθ', ἀλλ' ὅπως θανούμεθα
 κάλλισθ'· ἔπου μοι, φάσανον σπάσας χερσί.
 ὡς δ' εἶδομεν δίπαλτα πολεμίων ξίφη,
 φυγῆι λεπαίαις ἐξεπίμπλαμεν νάπας.
 ἀλλ', εἰ φύγοι τις, ἄτεροι προσκείμενοι 325
 ἔβαλλον αὐτούς· εἰ δὲ τούσδ' ὠσαίατο,
 αὐθις τὸ νῦν ὑπεῖκον ἦρασσεν πέτροις.
 ἀλλ' ἦν ἄπιστον· μυρίων γὰρ ἐκ χερῶν
 οὐδεὶς τὰ τῆς θεοῦ θύματ' εὐτύχει βαλῶν.
 μόλις δέ νιν τόλμηι μὲν οὐ χειρούμεθα, 330
 κύκλωι δὲ περιβαλόντες ἐξεκόψαμεν
 πέτροισι χερῶν φάσαν', ἐς δὲ γῆν γόνυ
 καμάτωι καθεῖσαν. πρὸς δ' ἀνακτα τῆσδε γῆς
 κομίζομέν νιν. ὁ δ' ἐσιδῶν ὅσον τάχος
 ἐς χέρνιβας τε καὶ σφαγεῖ' ἔπεμπέ σοι. 335
 ἠΰχου δὲ τοιάδ', ᾧ νεᾶνι, σοὶ ξένων

e em pouco tempo reunimos muitos.

O ataque de loucura cessando, ao solo cai o estrangeiro,
gotejando espuma da barba. Quando o vimos
caído como nos convinha, entramos no combate
atirando pedras. O outro estrangeiro

310

limpava a espuma e velava o companheiro,
cobrindo-o com tecidos de fina textura
que estendia sobre a cabeça do amigo
e assim o protegia com seus cuidados.

O estrangeiro retomou a consciência
levantou-se e viu a turba de inimigos
que o apossava e a intempérie próxima
e lamentou-se. Não paramos

315

de jogar pedras, apossando-os por todos os lados
e então ouvimos terrível exortação:

320

“Píldes, morreremos, mas que a morte venha
de forma honrada. Empunhe sua espada e me siga”.

Então vimos os inimigos com as espadas brandidas
e corremos para os montanhosos vales em fuga.

Mas, se um fugia, outros se lançavam para atacá-los.

325

E se os nossos homens eram repelidos,
os que haviam fugido voltavam e atiravam pedras.

Mas era incrível, pois mesmo com incontáveis mãos,
ninguém conseguia atingir as oferendas da deusa.

Com dificuldade os prendemos, não por nossa audácia,
mas porque, cercando-os em círculos, derrubamos
com pedras suas espadas e eles caíram ao chão

330

fatigados. Os levamos então ao senhor
destas terras, que ao vê-los os enviou
para as suas lustrações e sacrifícios.

335

Jovem, você rezava para que estrangeiros como estes

σφάγια παρείναι· κἄν ἀναλίσκηις ξένους
 τοιούσδε, τὸν σὸν Ἑλλάς ἀποτείσει φόνον
 δίκας τίνουσα τῆς ἐν Αὐλίδι σφαγῆς.

{Χο.}

θαυμάστ' ἔλεξας τὸν μανένθ', ὅστις ποτὲ 340
 Ἑλληνας ἐκ γῆς πόντον ἦλθεν ἄξενον.

{Ιφ.}

εἶέν· σὺ μὲν κόμιζε τοὺς ξένους μολῶν,
 τὰ δ' ἐνθάδ' ἡμεῖς ὅσια φροντιούμεθα.
 ᾧ καρδία τάλαινα, πρὶν μὲν ἐς ξένους
 γαληνὸς ἦσθα καὶ φιλοικτίρμων ἀεὶ, 345
 ἐς θουμόφυλον ἀναμετρομένη δάκρυ,
 Ἑλληνας ἄνδρας ἠνίκ' ἐς χέρας λάβοις.

νῦν δ' ἐξ ὀνείρων οἴσιν ἠγριώμεθα
 [δοκοῦσ' Ὀρέστην μηκέθ' ἥλιον βλέπειν]
 δύσουν με λήψεσθ', οἵτινές ποθ' ἤκετε. 350

[καὶ τοῦτ' ἄρ' ἦν ἀληθές, ἠισθόμην, φίλαι·
 οἱ δυστυχεῖς γὰρ τοῖσιν εὐτυχεστέροις
 αὐτοὶ κακῶς πράξαντες οὐ φρονοῦσιν εὔ.]
 ἀλλ' οὔτε πνεῦμα Διόθεν ἦλθε πώποτε,
 οὐ πορθμῖς, ἥτις διὰ πέτρας Συμπληγάδας 355
 Ἑλένην ἐπήγαγ' ἐνθάδ', ἥ μ' ἀπώλεσεν,
 Μενέλεων θ', ἴν' αὐτοὺς ἀντετιμωρησάμην,
 τὴν ἐνθάδ' Αὐλιν ἀντιθεῖσα τῆς ἐκεῖ,

οὔ μ' ὥστε μόσχον Δαναΐδαι χειρούμενοι
 ἔσφαζον, ἱερεὺς δ' ἦν ὁ γεννήσας πατήρ. 360
 οἴμοι (κακῶν γὰρ τῶν τότε οὐκ ἀμνημονῶ),
 ὅσας γενείου χεῖρας ἐξηκόντισα
 γονάτων τε τοῦ τεκόντος, ἐξαρτωμένη,

Ihe trouxéssemos para o sacrifício. Se você matar estes estrangeiros,
a Grécia pagará por sua morte expiando
o injusto sacrifício em Áulis.

CORO

Coisas extraordinárias você narrou sobre esse enlouquecido 340
homem que veio da terra grega para o mar inóspito.

IFIGÊNIA

Pois bem. Tragam-me os estrangeiros,
que cuidaremos aqui dos ritos sagrados.
Ó coração infeliz! Antes, com os estrangeiros,
você foi sempre sereno e compassivo, 345
e suas lágrimas rendiam tributos aos compatriotas
sempre que os gregos caíam em suas mãos.

Agora, tornada cruel por causa do sonho
[pois creio que Orestes não mais vê a luz do sol]
serei hostil para quem quer que tenha chegado 350
[pois compreendi esta verdade, minhas amigas:
os infelizes, quando padecem de um mal,
não julgam bem os mais felizes.]

Mas nunca veio um vento de Zeus
nem um barco que singrasse pelas pétreas Simplégades 355
e me trouxesse Helena, a que me arruinou,
ou Menelau, para deles me vingar,
outra Áulis em resposta àquela
em que os Dânaos me tomaram
em sacrifício, tendo como sacerdote o pai que me gerou. 360

Ah, infeliz de mim, que não posso esquecer estes males!
Quantas mãos em súplica tocaram seu queixo,
quantas vezes enlaçada em seus joelhos

λέγουσα τοιάδ'· ὦ πάτερ, νυμφεύομαι
 νυμφεύματ' αἰσχροῦ πρὸς σέθεν· μήτηρ δ' ἐμὲ 365
 σέθεν κατακτείνοντος Ἄργεΐαί τε νῦν
 ὕμνουσιν ὕμεναίοισιν, ἀυλεῖται δὲ πᾶν
 μέλαθρον· ἡμεῖς δ' ὀλλύμεσθα πρὸς σέθεν.
 Ἄιδης Ἀχιλλεύς ἦν ἄρ', οὐχ ὁ Πηλέως,
 ὄν μοι προτείνας πόσιν ἐν ἀρμάτων ὄχοις 370
 ἐς αἵματηρὸν γάμον ἐπόρθμευσας δόλωι.
 ἐγὼ δὲ λεπτῶν ὄμμα διὰ καλυμμάτων
 ἔχουσι· ἀδελφὸν οὔτ' ἀνελόμην χεροῖν,
 ὃς νῦν ὄλωλεν, οὐ κασιγνήτηι στόμα
 συνῆψ' ὑπ' αἰδοῦς, ὡς ἰοῦσ' ἐς Πηλέως 375
 μέλαθρα· πολλὰ δ' ἀπεθέμην ἀσπάσματα
 ἐς αὐθις, ὡς ἤξουσ' ἐς Ἄργος αὖ πάλιν.
 ὦ τλήμον, εἰ τέθνηκας, ἐξ οἴων καλῶν
 ἔρρεις, Ὀρέστα, καὶ πατρὸς ζηλωμάτων.
 τὰ τῆς θεοῦ δὲ μέφομαι σοφίσματα, 380
 ἥτις βροτῶν μὲν ἦν τις ἄψηται φόνου
 ἢ καὶ λοχείας ἢ νεκροῦ θίγηι χεροῖν
 βωμῶν ἀπείργει, μυσαρὸν ὡς ἡγουμένη,
 αὐτὴ δὲ θυσίαις ἤδεται βροτοκτόνοις.
 οὐκ ἔσθ' ὅπως ἔτεκεν ἂν ἡ Διὸς δάμαρ 385
 Λητώ τοσαύτην ἀμαθίαν. ἐγὼ μὲν οὔν
 τὰ Ταντάλου θεοῖσιν ἐστιάματα
 ἄπιστα κρίνω, παιδὸς ἠσθῆναι βορᾶι,
 τοὺς δ' ἐνθάδ', αὐτοὺς ὄντας ἀνθρωποκτόνους,
 ἐς τὴν θεὸν τὸ φαῦλον ἀναφέρειν δοκῶ· 390
 οὐδένα γὰρ οἶμαι δαιμόνων εἶναι κακόν.

eu dizia assim: “Pai, você me deu em casamento,
 vergonhoso casamento, e minha mãe, 365
 enquanto você me assassinava, com as argivas
 entoava hinos de himeneu, e aulos ressoavam
 por todo o palácio, e eu era morta por você.
 Pois era o Hades esse Aquiles, e não o filho de Peleu,
 o que você me oferecia como esposo ao levar-me, com ardis, 370
 em sua carruagem, para bodas sangrentas.
 Eu, com o fino véu sobre os olhos,
 não tomei meu irmão, agora morto,
 para sepultá-lo em meus braços, nem beijei,
 por vergonha, os lábios de minha irmã, quando eu ia
 para a morada de Peleu. Deixei muitos abraços 375
 para depois, para quando estivesse de volta a Argos.
 Infeliz Orestes, se você está morto, perdeu
 as belezas e as riquezas do nosso pai.
 Eu repreendo os ardis da deusa: 380
 se algum mortal é contaminado pelo sangue
 ou suas mãos tocam uma parturiente ou um cadáver
 ela o expulsa dos altares, por julgá-lo impuro,
 enquanto ela mesma se regozija com sacrifícios humanos.
 Não é possível que Leto, esposa de Zeus, 385
 tenha engendrado tamanha perversidade. Eu julgo
 o banquete de Tântalo aos deuses
 inacreditável, pois eles devoraram seu filho com prazer.
 Creio que os daqui, sendo homicidas,
 atribuem suas infâmias à deusa: 390
 não penso que nume nenhum seja mau.

{Χο.}

κυάνεαι κυάνεαι σύνοδοι θαλάσσας, **στρ. α**

ἴν' οἷστρος τό πετόμενος Ἀργόθεντ

ἄξενον ἐπ' οἶδμα διεπέρασεν < > 395

Ἄσιήτιδα γαῖαν

Εὐρώπας διαμείψας.

τίνες ποτ' ἄρα τὸν εὐδρον δονακόχλοον

λιπόντες Εὐρώταν 400

ἢ ρεύματα σεμνὰ Δίρκας

ἔβασαν ἔβασαν ἄμεικτον αἶαν, ἔνθα κούραι

δαίαι τέγγει

βωμούς καὶ περικίονας 405

ναοὺς αἶμα βρότειον;

ἢ ῥοθίοις εἰλατίνας δικρότοισι κώπας **ἀντ. α**

τῆπλευσαν ἐπὶ πόντια κύματατ

νάιον ὄχημα λινόποροις <σύν> αὔραις, 410

φιλόπλουτον ἄμιλλαν

αὔξοντες μελάθροισιν;

φίλα γὰρ ἐλπὶς τγένετ' ἐπὶ πῆμασι βροτῶντ

ἄπληστος ἀνθρώποις, 415

ὄλβου βάρους οἱ φέρονται

πλάνητες ἐπ' οἶδμα πόλεις <τε> βαρβάρους περῶντες

κοινᾶι δόξαι·

γνώμα δ' οἷς μὲν ἄκαιρος ὄλ- 420

βου, τοῖς δ' ἐς μέσον ἦκει.

πῶς τὰς συνδρομάδας πέτρας, **στρ. β**

πῶς Φινείδας τὰύ-

Primeiro estásimo.

CORO

Sombrios, sombrios estreitos do mar
 onde o moscardo †voador de Argos†
 atravessou as inóspitas ondas < >
 trocando a Europa
 pela terra asiática.

Estrofe 1

395

Quem são os que deixaram as
 belas águas do Eurotas
 de verdejantes juncos
 ou a venerável corrente de Dirce
 e chegaram, chegaram à terra hostil,
 onde o sangue mortal encharca
 os altares ladeados de colunas
 e os templos da moça divina?

400

Por acaso com os remos ressonantes de abeto
 †navegaram sobre as ondas marinhas†
 em seus barcos com ventos a soprar nas velas
 na busca pelo aumento
 das riquezas de seus palácios?
 Pois a própria esperança, para tormento dos mortais,
 torna insaciáveis os homens,
 que carregam um fardo de riquezas vagando sobre as ondas
 e atravessando bárbaras cidades,
 compartilhando uma crença:
 para uns a ideia de riqueza é inoportuna,
 e para outros ela é o centro de suas vidas.

Antístrofe 1

410

415

420

Como atravessaram as rochas semoventes
 e as insones colinas de Fineu

Estrofe 2

σαν παρ' ἄλιον αἰγιαλὸν ἐπ' Ἀμφιτρί-
 τας ῥοθίωι δραμόντες,
 ὅπου πεντήκοντα κορᾶν
 Νηρήιδων < > χοροὶ
 μέλπουσιν ἐγκύκλιοι,
 πλησιστίοισι πνοαῖς, 430
 συριζόντων κατὰ πρύμναν
 εὐναίων πηδαλίων,
 αὐραῖσιν νοτίαις
 ἢ πνεύμασι Ζεφύρου,
 τὰν πολυόρνιθον ἐπ' αἴ- 435
 αν, λευκὰν ἀκτάν, Ἀχιλῆ-
 ος, δρόμους καλλισταδίους,
 ἄξεινον κατὰ πόντον;

εἶθ' εὐχαῖσιν δεσποσύνοις 440
 Λήδας Ἑλένα φίλα
 παῖς ἔλθοῦσα τύχοι
 Τρωιάδα λιποῦσα πόλιν, ἴν' ἀμφὶ χαί-
 ταν δρόσον αἵματηρὰν
 ἐλιχθεῖσα λαιμοτόμωι
 δεσποίνας χειρὶ θάνηι 445
 ποινὰς δοῦσ' ἀντιπάλους.
 ἦδιστ' ἂν δ' ἀγγελίαν
 δεξαίμεσθ', Ἑλλάδος ἐκ γᾶς
 πλωτήρων εἴ τις ἔβα
 δουλείας ἐμέθεν 450
 δειλαίας παυσίπονος·
 <κάν> γὰρ ὄνειροισι συνεί-
 ην δόμοις πόλει τε πατρῶι-

ao longo da costa marinha 425
 correndo sobre as rumorejantes ondas de Anfitrite
 onde as cinquenta jovens
 dos coros < > das nereidas
 cantam em círculos,
 o vento a enfunar as velas, 430
 ressoando na proa
 o ajustado leme
 com a brisa úmida
 ou os ventos de Zéfiro
 até a alva costa 435
 repleta de pássaros,
 lugar das belas
 corridas de Aquiles
 pelo mar inóspito.

Que sejam ouvidas as preces de minha senhora **Antístrofe 2**
 e Helena, a filha amada de Leda, 440
 deixando a urbe troiana
 aporte por estas terras
 e com orvalho de sangue em seus cabelos
 morra com a garganta cortada
 pelas mãos de minha senhora 445
 recebendo justa vingança.
 E se agradáveis notícias
 nos contassem, que da terra
 grega chegou um navegante
 para por fim à miséria
 da minha escravidão? 450
 E nos sonhos estivesse
 na casa e urbe paternas

αι, τερπνῶν ὕπνων ἀπόλαυ-
σιν, κοινὰν χάριν τ' ὄλβατ. 455

ἀλλ' οἶδε χέρας δεσμοῖς δίδυμοι
συνερεισθέντες χωροῦσι, νέον
πρόσφαγμα θεᾶς. σιγαῖτε, φίλαι·
τὰ γὰρ Ἑλλήνων ἀκροθίνια δὴ
ναοῖσι πέλας τάδε βαίνει, 460
οὐδ' ἀγγελίας ψευδεῖς ἔλακεν
βουφορβὸς ἀνὴρ.

ὦ πότνι', εἴ σοι τάδ' ἀρεσκόντως
πόλις ἦδε τελεῖ, δέξαι θυσίας,
ἄς ὁ παρ' ἡμῖν νόμος οὐχ ὀσίας 465
τ' Ἑλλησι διδοῦςτ' ἀναφαίνει.

{|φ.}

εἶέν·
τὰ τῆς θεοῦ μὲν πρῶτον ὡς καλῶς ἔχη
φροντιστέον μοι. μέθετε τῶν ξένων χέρας,
ὡς ὄντες ἱεροὶ μηκέτ' ὦσι δέσμιοι.
ναοῦ δ' ἔσω στείχοντες εὐτρεπίζετε 470
ἄ χρῆ' ἐπὶ τοῖς παροῦσι καὶ νομίζεται.
φεῦ·

τίς ἄρα μήτηρ ἢ τεκοῦσ' ὑμᾶς ποτε
πατήρ τ' ἀδελφή τ', εἰ γεγῶσα τυγχάνει;
οἴων στερεῖσα διπτύχων νεανιῶν
ἀνάδελφος ἔσται. τὰς τύχας τίς οἶδ' ὅτῳ
τοιαῖδ' ἔσονται; πάντα γὰρ τὰ τῶν θεῶν 475
ἐς ἀφανὲς ἔρπει κούδεν οἶδ' οὐδεὶς τ' κακόντ·
ἢ γὰρ τύχη παρήγαγ' ἐς τὸ δυσμαθές.

gozando do sono prazeroso,
 †luxo† comum aos afortunados. 455

Mas aqui, com mãos atadas
 chegam estes dois juntos, novas
 oferendas para a deusa. Silêncio, amigas,
 pois estas primícias, homens gregos,
 aproximam-se do templo, 460
 e não foram falsas as notícias
 contadas pelo vaqueiro.

Ó soberana, se lhe agradar
 aceite o sacrifício desta cidade
 que é declarado injusto pelas leis 465
 †dadas aos gregos†.

IFIGÊNIA

Segundo episódio.

Pois bem!

Primeiro preciso cuidar para que estejam de acordo
 os interesses da deusa. Desatem as mãos dos estrangeiros,
 para que, sendo sagrados, não permaneçam cativos.
 Adentrem no templo e preparem 470
 o necessário e costumeiro para o momento presente.

Ai de mim!

Que mãe e pai geraram vocês,
 que irmã, se é que alguma nasceu,
 será privada de dois jovens
 irmãos? Quem sabe o destino que lhes 475
 caberá? Pois todas as coisas divinas
 caminham para o oculto e ninguém prevê nenhum †mal†
 pois a fortuna nos conduz para o desconhecido.

πόθεν ποθ' ἦκετ', ὦ ταλαίπωροι ξένοι;
 ὡς διὰ μακροῦ μὲν τήνδ' ἐπλεύσατε χθόνα, 480
 μακρὸν δ' ἀπ' οἴκων χρόνον ἔσεσθε δὴ κάτω.

{Ορ.}

τί ταῦτ' ὀδύρηι κάπῃ τοῖς μέλουσι νῶιν
 κακοῖς σὲ λυπεῖς, ἦτις εἶ ποτ', ὦ γύναι;
 οὔτοι νομίζω σοφόν, ὅς ἂν μέλλων κτανεῖν
 οἴκτωι τὸ δεῖμα τούλθρου νικᾶν θέληι, 485
 οὐδ' ὅστις Ἄιδην ἐγγύς ὄντ' οἰκτίζεται
 σωτηρίας ἀνελπὶς· ὡς δὴ ἐξ ἑνὸς
 κακῶ συνάπτει, μωρίαν τ' ὀφλισκάνει
 θνήσκει θ' ὁμοίως· τὴν τύχην δ' ἔαν χρεῶν.
 ἡμᾶς δὲ μὴ θρήνει σύ· τὰς γὰρ ἐνθάδε 490
 θυσίας ἐπιστάμεσθα καὶ γιγνώσκομεν.

{Ιφ.}

πότερος ἄρ' ὑμῶν τ' ἐνθάδ' ὠνομασμένος τ
 Πυλάδης κέκληται; τόδε μαθεῖν πρῶτον θέλω.

{Ορ.}

ὄδ', εἴ τι δὴ σοι τοῦτ' ἐν ἡδονῇ μαθεῖν.

{Ιφ.}

ποίας πολίτης πατρίδος Ἕλληνας γεγώς; 495

{Ορ.}

τί δ' ἂν μαθοῦσα τόδε πλέον λάβοις, γύναι;

{Ιφ.}

πότερον ἀδελφῶ μητρός ἔστον ἐκ μιᾶς;

De onde vocês vêm, estrangeiros infelizes?
 Por longo tempo vocês navegaram até esta região, 480
 e por longo tempo vocês estarão sob a terra, longe de casa.

ORESTES

Por que se lamenta e se aflige assim
 com nossos males, mulher, seja você quem for?
 Não considero sábio aquele que próximo à morte
 quer vencer o temor da ruína com lamentos, 485
 nem aquele que, estando às portas do Hades,
 lamenta-se sem esperanças de salvação, e de um mal
 engendra dois, pois de tolo é acusado
 e morre da mesma forma. É preciso abandonar-se à fortuna.
 Não entoe seus trenos por nós. Conhecemos bem 490
 os sacrifícios locais.

IFIGÊNIA

Quem de vocês †foi aqui chamado† de Pílades?
 Isto é o que quero saber a princípio.

ORESTES

Ele, se lhe agrada saber.

IFIGÊNIA

Que cidade da Grécia lhe viu nascer? 495

ORESTES

E de que lhe adiantaria saber disso, mulher?

IFIGÊNIA

Vocês são irmãos, gerados de uma única mãe?

{Ορ.}

φιλότητί γ'· ἐσμέν δ' οὐ κασιγνήτω, γύναι.

{Ιφ.}

σοὶ δ' ὄνομα ποῖον ἔθεθ' ὁ γεννήσας πατήρ;

{Ορ.}

τὸ μὲν δίκαιον Δυστυχῆς καλοῖμεθ' ἄν.

500

{Ιφ.}

οὐ τοῦτ' ἐρωτῶ· τοῦτο μὲν δὸς τῇ τύχῃ.

{Ορ.}

ἄνωνυμοὶ θανόντες οὐ γελώμεθ' ἄν.

{Ιφ.}

τί δὲ φθονεῖς τοῦτ'; ἦ φρονεῖς οὕτω μέγα;

{Ορ.}

τὸ σῶμα θύσεις τοῦμόν, οὐχὶ τοῦνομα.

{Ιφ.}

οὐδ' ἂν πόλιν φράσειας ἥτις ἐστὶ σοι;

505

{Ορ.}

ζητεῖς γὰρ οὐδὲν κέρδος ὡς θανουμένωι.

{Ιφ.}

χάριν δὲ δοῦναι τήνδε κωλύει τί σε;

ORESTES

Por afinidade, não no parentesco, mulher.

IFIGÊNIA

E que nome lhe deu o seu genitor?

ORESTES

O correto seria chamar-me 'O Desafortunado'.

500

IFIGÊNIA

Não é isto o que pergunto. Atribua isto à fortuna.

ORESTES

Se morrermos anônimos não se zombará de nós.

IFIGÊNIA

Por que a recusa? Por que este orgulho?

ORESTES

Você sacrificará o meu corpo, não o meu nome.

IFIGÊNIA

E você não pode dizer ao menos qual a sua cidade?

505

ORESTES

Pergunta inútil para quem irá morrer.

IFIGÊNIA

O que é que lhe impede de me fazer este favor?

{Ορ.}

τὸ κλεινὸν Ἄργος πατρίδ' ἐμὴν ἐπεύχομαι.

{Ιφ.}

πρὸς θεῶν, ἀληθῶς, ὦ ξέν', εἴ κείθεν γεγώς;

{Ορ.}

ἐκ τῶν Μυκηναίων <γ'>, αἴ ποτ' ἦσαν ὄλβιαι.

510

{Ιφ.}

καὶ μὴν ποθινός γ' ἦλθες ἐξ Ἄργους μολών.

515

{Ορ.}

οὔκουν ἐμαυτῶι γ'· εἰ δὲ σοί, σὺ τοῦθ' ὄρα.

{Ιφ.}

φυγὰς <δ'> ἀπῆρας πατρίδος ἢ ποῖαι τύχηι;

511

{Ορ.}

φεύγω τρόπον γε δὴ τιν' οὐχ ἐκῶν ἐκῶν.

{Ιφ.}

ἄρ' ἂν τί μοι φράσειας ὦν ἐγὼ θέλω;

{Ορ.}

ὡς ἐν παρέργωι τῆς ἐμῆς δυσπραξίας.

{Ιφ.}

Τροίαν ἴσως οἶσθ', ἧς ἀπανταχοῦ λόγος.

517

ORESTES

Orgulho-me de ter como pátria a ilustre Argos.

IFIGÊNIA

Pelos deuses, estrangeiro. É verdade que você nasceu nesse lugar?

ORESTES

Em Micenas, que outrora foi próspera. 510

IFIGÊNIA

Mas sua vinda de Argos era algo desejado 515

ORESTES

Certamente não para mim. Mas para você pode ser. 516

IFIGÊNIA

E saiu da pátria exilado ou por causa de algum infortúnio? 511

ORESTES

Sou um exilado voluntário e involuntário.

IFIGÊNIA

Você poderia falar-me sobre algo que desejo ouvir?

ORESTES

Isto seria inútil diante de minhas desgraças. 514

IFIGÊNIA

Provavelmente você conhece Troia, da qual em toda parte se fala. 517

{Ορ.}

ὡς μήποτ' ὠφελόν γε μηδ' ἰδὼν ὄναρ.

{Ιφ.}

φασίν νιν οὐκέτ' οὔσαν οἴχεσθαι δορί.

{Ορ.}

ἔστιν γὰρ οὕτως οὐδ' ἄκραντ' ἠκούσατε.

520

{Ιφ.}

Ἐλένη δ' ἀφῖκται δῶμα Μενέλεω πάλιν;

{Ορ.}

ἦκει, κακῶς γ' ἐλθοῦσα τῶν ἐμῶν τι.

{Ιφ.}

καὶ ποῦ 'στι; κάμοι γάρ τι προυφείλει κακόν.

{Ορ.}

Σπάρτηι ξυνοικεῖ τῶι πάρος ξυνευνέτη.

{Ιφ.}

ὦ μῖσος εἰς Ἑλληνας, οὐκ ἐμοὶ μόνη.

525

{Ορ.}

ἀπέλαυσα κάγῳ δὴ τι τῶν κείνης γάμων.

{Ιφ.}

νόστος δ' Ἀχαιῶν ἐγένεθ', ὡς κηρύσσεται;

ORESTES

Que bom se nem em sonhos a tivesse visto.

IFIGÊNIA

Dizem que não existe mais, que pereceu pela guerra.

ORESTES

Assim ocorreu. Você não ouviu falsas notícias.

520

IFIGÊNIA.

Helena voltou à casa de Menelau?

ORESTES

Voltou, para infortúnio de um dos meus.

IFIGÊNIA

E onde ela está? Também para os meus ela fez mal.

ORESTES

Habita em Esparta junto ao seu antigo marido.

IFIGÊNIA

Ó Helena odiada por todos, não só por mim.

525

ORESTES

Também eu recebi os benefícios das núpcias dela.

IFIGÊNIA

E o retorno dos aqueus? Aconteceu como anunciado?

{Ορ.}

ὡς πάνθ' ἄπαξ με συλλαβοῦσ' ἀνιστορεῖς.

{Ιφ.}

πρὶν γὰρ θανεῖν σε, τοῦδ' ἐπαυρέσθαι θέλω.

{Ορ.}

ἔλεγχ', ἐπειδὴ τοῦδ' ἐρᾷς· λέξω δ' ἐγώ.

530

{Ιφ.}

Κάλχας τις ἦλθε μάντις ἐκ Τροίας πάλιν;

{Ορ.}

ὄλωλεν, ὡς ἦν ἐν Μυκηναίοις λόγος.

{Ιφ.}

ᾧ πότνι', ὡς εὔ. τί γὰρ ὁ Λαέρτου γόνος;

{Ορ.}

οὔπω νενόστηκ' οἶκον, ἔστι δ', ὡς λόγος.

{Ιφ.}

ὄλοιτο, νόστου μήποτ' ἐς πάτραν τυχών.

535

{Ορ.}

μηδὲν κατεύχον· πάντα τάκείνου νοσεῖ.

{Ιφ.}

Θέτιδος δ' ὁ τῆς Νηρηίδος ἔστι παῖς ἔτι;

ORESTES

Com uma só pergunta quer saber de tudo?

IFIGÊNIA

Antes de sua morte, quero extrair tudo de você.

ORESTES

Então me pergunte que eu respondo, se é isso que quer.

530

IFIGÊNIA

Retornou de Troia o adivinho Calcas?

ORESTES

Está morto, segundo informações dos micênios.

IFIGÊNIA

Ó deusa louvável, que bom! E o filho de Laertes?

ORESTES

Não retornou para casa, mas dizem que ainda vive.

IFIGÊNIA

Que morra, que nunca retorne à sua pátria!

535

ORESTES

Não o amaldiçoe, pois ele já tem infortúnios de sobra.

IFIGÊNIA

E o filho da nereida Tétis, ainda vive?

{Ορ.}

οὐκ ἔστιν· ἄλλως λέκτρ' ἔγημ' ἐν Αὐλίδι.

{Ιφ.}

δόλια γάρ, ὡς ἴσασιν οἱ πεπονθότες.

{Ορ.}

τίς εἶ ποθ'; ὡς εὖ πυνθάνηι τὰφ' Ἑλλάδος.

540

{Ιφ.}

ἐκεῖθ' ἐν εἰμι· παῖς ἔτ' οὐσ' ἀπωλόμην.

{Ορ.}

ὀρθῶς ποθεῖς ἄρ' εἰδέναι τὰκεῖ, γύναι.

{Ιφ.}

τί δ' ὁ στρατηγός, ὃν λέγουσ' εὐδαιμονεῖν;

{Ορ.}

τίς; οὐ γὰρ ὃν γ' ἐγῶνιδα τῶν εὐδαιμόνων.

{Ιφ.}

Ἄτρεως ἐλέγετο δὴ τις Ἀγαμέμνων ἄναξ.

545

{Ορ.}

οὐκ οἶδ'· ἀπελθε τοῦ λόγου τούτου, γύναι.

{Ιφ.}

μὴ πρὸς θεῶν, ἀλλ' εἴφ', ἴν' εὐφρανθῶ, μένε.

ORESTES

Não mais. Contraiu infelizes núpcias em Áulis.

IFIGÊNIA

Eram falsas, como sabem os que delas padeceram.

ORESTES

Quem é você que conhece tão bem a Grécia?

540

IFIGÊNIA

Sou de lá, de onde fui arrancada quando ainda criança.

ORESTES

Então é justo que queira saber de lá, mulher.

IFIGÊNIA

E o comandante, que dizem ser um felizardo?

ORESTES

Quem? O que conheço não está entre os felizes.

IFIGÊNIA

É chamado de Agamêmnon, o soberano filho de Atreu.

545

ORESTES

Não sei. Deixe desse falatório, mulher!

IFIGÊNIA

Não, pelos deuses! Diga-me, ó estrangeiro, para que eu me console.

{Ορ.}

τέθνηχ' ὁ τλήμων, πρὸς δ' ἀπώλεσέν τινα.

{Ιφ.}

τέθνηκε; ποῖαι συμφορᾶι; τάλαιν' ἐγώ.

{Ορ.}

τί δ' ἐστέναξας τοῦτο; μῶν προσῆκέ σοι;

550

{Ιφ.}

τὸν ὄλβον αὐτοῦ τὸν πάροισθ' ἀναστένω.

{Ορ.}

δεινῶς γὰρ ἐκ γυναικὸς οἴχεται σφαγεῖς.

{Ιφ.}

ᾧ πανδάκρυτος ἢ κτανοῦσα χῶ θανῶν.

{Ορ.}

παῦσαί νυν ἤδη μηδ' ἐρωτήσης πέρα.

{Ιφ.}

τοσόνδε γ', εἰ ζῆι τοῦ ταλαιπώρου δάμαρ.

555

{Ορ.}

οὐκ ἔστι· παῖς νιν ὃν ἔτεκ' αὐτὸς ὤλεσεν.

{Ιφ.}

ᾧ συνταραχθεῖς οἶκος. ὡς τί δὴ θέλων;

ORESTES

Está morto, o infeliz, e com ele pereceu alguém.

IFIGÊNIA

Morto? De que forma? Ah, como sou infeliz!

ORESTES

Por que este lamento? Acaso isso lhe interessa?

550

IFIGÊNIA

Lamento pela riqueza de outrora.

ORESTES

Pereceu de forma terrível, assassinado por mulher.

IFIGÊNIA

Fado lamentável da assassina e do morto.

ORESTES

Pare já com isso, não responderei mais nada.

IFIGÊNIA

Apenas isto: ainda vive sua miserável mulher?

555

ORESTES

Não vive. Foi morta pelo próprio filho que ela gerou.

IFIGÊNIA

Ó casa em ruínas. E o que ele pretendia com isso?

{Ορ.}

πατρός θανόντος τήνδε τιμωρούμενος.

{Ιφ.}

φεῦ·

ὡς εὔ κακὸν δίκαιον ἐξεπράξατο.

{Ορ.}

ἀλλ' οὐ τὰ πρὸς θεῶν εὐτυχεῖ δίκαιος ὢν.

560

{Ιφ.}

λείπει δ' ἐν οἴκοις ἄλλον Ἀγαμέμνων γόνον;

{Ορ.}

λέλοιπεν Ἥλέκτραν γε παρθένον μίαν.

{Ιφ.}

τί δέ; σφαγείσης θυγατρὸς ἔστι τις λόγος;

{Ορ.}

οὐδεὶς γε, πλὴν θανοῦσαν οὐχ ὄραῖν φάος.

{Ιφ.}

τάλαιν' ἐκείνη χῶ κτανῶν αὐτὴν πατὴρ.

565

{Ορ.}

κακῆς γυναικὸς χάριν ἄχαριν ἀπώλετο.

{Ιφ.}

ὁ τοῦ θανόντος δ' ἔστι παῖς Ἄργει πατρός;

ORESTES

Matando-a, vingar a morte paterna.

IFIGÊNIA

Ai!

Justo mal foi praticado

ORESTES

Mas sendo justo não recebeu favores dos deuses.

560

IFIGÊNIA

E deixou Agamêmnon outro filho em casa?

ORESTES

Deixou apenas a jovem Electra.

IFIGÊNIA

O quê? Não se diz nada da filha sacrificada?

ORESTES

Nada, a não ser que morreu e não mais vê a luz.

IFIGÊNIA

Infeliz dela e do pai que a matou.

565

ORESTES

Ele pereceu graças a uma desgraçada mulher.

IFIGÊNIA

E vive em Argos o filho do pai assassinado?

{Ορ.}

ἔστ', ἄθλιός γε, κούδαμοῦ καὶ πανταχοῦ.

{Ιφ.}

ψευδεῖς ὄνειροι, χαίρετ'· οὐδὲν ἦτ' ἄρα.

{Ορ.}

οὐδ' οἱ σοφοί γε δαίμονες κεκλημένοι 570
 πτηνῶν ὀνείρων εἰσὶν ἀψευδέστεροι.
 πολὺς ταραγμὸς ἔν τε τοῖς θείοις ἔνι
 κὰν τοῖς βροτείοις· τῆν δὲ λυπεῖται μόνοντ,
 ὅτ' οὐκ ἄφρων ὦν μάντεων πεισθεῖς λόγοις
 ὄλωλεν ὡς ὄλωλε τοῖσιν εἰδόσιν. 575

{Χο.}

φεῦ φεῦ. τί δ' ἡμεῖς οἳ τ' ἐμοὶ γεννήτορες;
 ἄρ' εἰσὶν; ἄρ' οὐκ εἰσὶ; τίς φράσειεν ἄν;

{Ιφ.}

ἀκούσατ'· ἐς γὰρ δὴ τιν' ἤκομεν λόγον,
 ὑμῖν τ' ὄνησιν, ὧ ξένοι, σπεύδουσ' ἅμα 580
 κάμοι. τὸ δ' εὔ μάλιστά τγ' οὕτω γίγνεταιτ,
 εἰ πᾶσι ταῦτόν πρᾶγμα' ἀρεσκόντως ἔχει.
 θέλοις ἄν, εἰ σώσαιμί σ', ἀγγεῖλαι τί μοι
 πρὸς Ἄργος ἐλθῶν τοῖς ἐμοῖς ἐκεῖ φίλοις,
 δέλτον τ' ἐνεγκεῖν, ἦν τις οἰκτίρας ἐμὲ
 ἔγραψεν αἰχμάλωτος, οὐχὶ τὴν ἐμὴν 585
 φονέα νομίζων χεῖρα, τοῦ νόμου δ' ὕπο
 θνήσκειν ττὰ τῆς θεοῦ ταῦτα δίκαι' ἡγουμένηστ;
 οὐδένα γὰρ εἶχον ὅστις ἀγγεῖλαι μολῶν

ORESTES

Vive infeliz, em toda e em nenhuma parte.

IFIGÊNIA

Adeus, sonhos falsos que já não significam nada.

ORESTES

Os numes, chamados de sábios, 570

são mais falazes que os voláteis sonhos.

Há grande confusão entre os deuses

e os mortais, †e só uma coisa nos aflige†:

que homens sensatos sejam persuadidos pelas palavras de adivinhos,

perecendo como perecem aqueles que sabem. 575

CORO

Ai, ai. E nós? E os nossos genitores,

vivem ainda? Não vivem mais? Quem poderia nos contar?

IFIGÊNIA

Ouçam: ocorreu-me um plano

útil para vocês, forasteiros, e ao mesmo tempo

para mim. As coisas são melhores

se para todos ocorrem de forma agradável. 580

Se eu lhe salvar, você aceitaria levar

a Argos uma mensagem aos amigos de lá,

levando uma carta, escrita por um

prisioneiro piedoso que pensava não ser sacrificado

pela minha mão assassina, mas que morreu por causa da lei 585

†que a deusa pensa ser justa. †

Nunca tive ninguém que retornado a

Argos levasse a mensagem

ἐς Ἄργος αὔθις τὰς <τ'> ἐμὰς ἐπιστολὰς
 πέμψειε σωθεῖς τῶν ἐμῶν φίλων τινί. 590
 σὺ δ' (εἶ γάρ, ὡς ἔοικας, οὔτι δυσγενῆς
 καὶ τὰς Μυκίνας οἴσθα χοῦς ἐγὼ φιλῶ)
 σώθητι κεῖσε, μισθὸν οὐκ αἰσχρὸν λαβῶν,
 κούφων ἕκατι γραμμάτων σωτηρίαν.
 οὔτος δ', ἐπεὶ περ πόλις ἀναγκάζει τάδε, 595
 θεᾶι γενέσθω θυμὰ χωρισθεῖς σέθεν.

{Ορ.}

καλῶς ἔλεξας τᾶλλα πλὴν ἓν, ᾧ ξένη·
 τὸ γὰρ σφαγῆναι τόνδ' ἐμοὶ βάρος μέγα.
 ὁ ναυστολῶν γάρ εἰμ' ἐγὼ τὰς συμφορὰς,
 οὔτος δὲ συμπλεῖ τῶν ἐμῶν μόχθων χάριν. 600
 οὔκουν δίκαιον ἐπ' ὀλέθρῳ τῶι τοῦδ' ἐμὲ
 χάριν τίθεσθαι καὐτὸν ἐκδῦναι κακῶν.
 ἀλλ' ὡς γενέσθω· τῶιδε μὲν δέλτον δίδου·
 πέμψει γὰρ Ἄργος, ὥστε σοι καλῶς ἔχειν·
 ἡμᾶς δ' ὁ χρήζων κτεινέτω. τὰ τῶν φίλων 605
 αἰσχιστον ὅστις καταβαλὼν ἐς ξυμφορὰς
 αὐτὸς σέσωται. τυγχάνει δ' ὄδ' ὦν φίλος,
 ὃν οὐδὲν ἦσσον ἢ 'μὲ φῶς ὀρᾶν θέλω.

{Ιφ.}

ᾧ λῆμ' ἄριστον, ὡς ἀπ' εὐγενοῦς τινος
 ρίζης πέφυκας τοῖς φίλοις τ' ὀρθῶς φίλος. 610
 τοιοῦτος εἶη τῶν ἐμῶν ὁμοσπόρων
 ὅσπερ λέλειπται. καὶ γὰρ οὐδ' ἐγὼ, ξένοι,
 ἀνάδελφός εἰμι, πλὴν ὅσ' οὐχ ὀρῶσά νιν.
 ἐπεὶ δὲ βούληι ταῦτα, τόνδε πέμψομεν
 δέλτον φέροντα, σὺ δὲ θανῆι· πολλὴ δέ τις 615

e, salvando-se, anunciasse
as boas-novas aos meus parentes. 590

E você (pois é, como me parece, de nobre linhagem
e conhece Micenas e aqueles que eu amo)
salvando-se receberá o prêmio não vergonhoso
da liberdade em troca de umas leves letras.
E este outro, já que a cidade assim o exige, 595
que seja afastado e que se torne oferenda para a deusa.

ORESTES

Está certo o que você disse, estrangeira, menos em um ponto:
o sacrifício dele seria um fardo muito pesado!
Eu sou o comandante em meio à tempestade,
e ele navega comigo por causa das minhas aflições. 600

Não seria justo pagar seus favores com a morte
enquanto eu me livro dos males.
Mas façamos assim: entregue a carta
e ele a levará a Argos para que você fique satisfeita,
e que eu seja morto se for necessário. 605

Nada mais vergonhoso do que lançar os amigos
em desgraças e salvar-se. E ele é meu amigo
e quero que ele, assim como eu, continue vendo a luz do sol.

IFIGÊNIA

Que índole valorosa! Como são nobres
suas raízes e que amigo justo você é para os amigos! 610

Oxalá sejam assim os irmãos
que deixei para trás. Pois eu também, estrangeiros,
tenho um irmão, embora não possa vê-lo.
Mas, já que você deseja isso, mandarei este
com a carta e você morrerá, 615

προθυμία σε τοῦδ' ἔχουσα τυγχάνει.

{Ορ.}

θύσει δὲ τίς με καὶ τὰ δεινὰ τλήσεται;

{Ιφ.}

ἐγὼ θεᾶς γὰρ τήνδε προστροπήν ἔχω.

{Ορ.}

ἄζηλον. ὦ νεᾶνι, κούκ εὐδαίμονα.

{Ιφ.}

ἀλλ' εἰς ἀνάγκην κείμεθ', ἦν φυλακτέον.

620

{Ορ.}

αὐτὴ ξίφει θύουσα θῆλυς ἄρσενας;

{Ιφ.}

οὐκ, ἀλλὰ χαίτην ἀμφὶ σὴν χερνίψομαι.

{Ορ.} ὁ δὲ σφαγεὺς τίς, εἰ τὰδ' ἱστορεῖν με χρή;

{Ιφ.}

ἔσω δόμων τῶνδ' εἰσὶν οἷς μέλει τάδε.

{Ορ.}

τάφος δὲ ποῖος δέξεταιί μ', ὅταν θάνω;

625

{Ιφ.}

πῦρ ἱερὸν ἔνδον χάσμα τ' εὐρωπὸν πέτρας.

já que tanta solicitude demonstra.

ORESTES

Quem irá me sacrificar e resignar-se a tal horror?

IFIGÊNIA

Eu. Este é o ofício que recebi da deusa.

ORESTES

Nada invejável e nada feliz, jovem.

IFIGÊNIA

A isso sou obrigada, devo obedecer.

620

ORESTES

E sendo mulher, você sacrifica os homens com espada?

IFIGÊNIA

Não, mas em seus cabelos derramarei a água lustral.

ORESTES

E quem é o degolador, se posso perguntar?

IFIGÊNIA

Dentro do templo estão os que cuidam disso.

ORESTES

Que tipo de sepulcro receberei quando morrer?

625

IFIGÊNIA

Um fogo sagrado no interior e uma ampla fenda na rocha.

{Ορ.}

φεῦ·

πῶς ἂν μ' ἀδελφῆς χεῖρ περιστείλειεν ἄν;

{Ιφ.}

μάταιον εὐχὴν, ὦ τάλας, ὅστις ποτ' εἶ,

ἠΰξω· μακρὰν γὰρ βαρβάρου ναίει χθονός.

οὐ μὴν, ἐπειδὴ τυγχάνεις Ἀργεῖος ὦν, 630

ἀλλ' ὦν γε δυνατὸν οὐδ' ἐγὼ ἄλλείψω χάριν.

πολὺν τε γὰρ σοι κόσμον ἐνθήσω τάφῳ

ξανθῷ τ' ἐλαίῳ σῶμα σὸν κατασβέσωτ

καὶ τῆς ὀρείας ἀνθεμόρρυτον γάνος

ξουθῆς μελίσσης ἐς πυρὰν βαλῶ σέθεν. 635

ἀλλ' εἶμι δέλτον τ' ἐκ θεᾶς ἀνακτόρων

οἶσω. τὸ μέντοι δυσμενὲς μὴ μοῦγκαλῆις,

φυλάσσειτ' αὐτούς, πρόσπολοι, δεσμῶν ἄτερ.

ἴσως ἄελπτα τῶν ἐμῶν φίλων τινὶ

πέμψω πρὸς Ἄργος, ὃν μάλιστ' ἐγὼ φιλῶ, 640

καὶ δέλτος αὐτῷ ζῶντας οὐς δοκεῖ θανεῖν

λέγουσ' ἀπίστους ἡδονὰς ἀπαγγελεῖ.

{Χο.}

κατολοφύρομαι σὲ τὸν χερνίβων

ράνισι μελόμενον αἵμακταῖς.

645

{Ορ.}

οἶκτος γὰρ οὐ ταῦτ', ἀλλὰ χαίρετ', ὦ ξέναι.

{Χο.}

σὲ δὲ τύχας μάκαρος, ὦ νεανία,

σεβόμεθ' ἐς πάτραν ὅτι ποδ' ἐμβάσση.

649

ORESTES

Ai de mim!

E como as mãos de minha irmã poderão preparar o meu corpo?

IFIGÊNIA

Quem quer que você seja, infeliz, são vãs
as suas súplicas. Ela habita longe desta bárbara terra.

Mas, como você é argivo, 630

não deixarei de fazer o que estiver ao meu alcance:

muitos ornamentos em seu sepulcro colocarei,

o dourado azeite †verterei† sobre seu corpo

e o esplendor sorvido das flores pelas douradas

abelhas montesas derramarei sobre sua pira. 635

Mas vou buscar a carta no templo

da deusa. Não me acuse de ser cruel.

Servos, vigiem-nos, mas sem correntes.

Enviarei para meus parentes mais queridos

em Argos notícias inesperadas 640

e em uma carta anunciarei incríveis boas novas:

ainda vive a que era julgada morta!

CORO

Lamento por você, banhado

pelas sangrentas águas lustrais. 645

ORESTES

Sem lamentos, estrangeiras. Alegrem-se!

CORO

A você louvamos, jovem, por sua fortuna abençoada,

pois logo embarcará para sua pátria.

{Πυ.}

ἄζηλά τοι φίλοισι, θνησκόντων φίλων.

{Χο.}

ᾧ σχέτλιοι πομπαί – φεῦ φεῦ –

<δύο> διολλῦσαι· αἰαῖ.

†πότερος ὁ μέλλων;†

ἔτι γὰρ ἀμφίλογα δίδυμα μέμονε φρήν,

655

σὲ πάρος ἢ σ' ἀναστενάξω γόοις.

{Ορ.}

Πυλάδη, πέπονθας ταῦτ' ὁπρὸς θεῶν ἐμοί;

658

{Πυ.}

οὐκ οἶδ' ἐρωτᾷς οὐ λέγειν ἔχοντά με.

{Ορ.}

τίς ἐστὶν ἡ νεᾶνις; ὡς Ἑλληνικῶς

660

ἀνήρεθ' ἡμᾶς τοὺς τ' ἐν Ἰλίῳ πόνους

νόστον τ' Ἀχαιῶν τόν τ' ἐν οἰωνοῖς σοφόν

Κάλχαντ' Ἀχιλλέως τ' ὄνομα, καὶ τὸν ἄθλιον

Ἀγαμέμνον' ὡς ὤικτιρ' ἀνηρώτα τέ με

γυναῖκα παιδᾶς τ'. ἔστιν ἡ ξένη γένος

665

ἐκεῖθεν Ἀργεῖα τις· οὐ γὰρ ἂν ποτε

δέλτον τ' ἔπεμπε καὶ τάδ' ἐξεμάνθανεν,

ὡς κοινὰ πράσσουσ', Ἄργος εἰ πράσσει καλῶς.

{Πυ.}

ἔφθης με μικρόν· ταῦτ' ἄδ' ἐφθᾶσας λέγεις,

πλὴν ἔν· τὰ γάρ τοι βασιλέων παθήματα

670

ἴσασι πάντες ὧν ἐπιστροφή τις ἦι.

PÍLADES

Nada invejável para um amigo é a morte de seu amigo. 650

CORO

Triste regresso ao lar!

Ambos estão perdidos, ai ai!

†Qual dos dois está mais? †

Meu espírito se agita com dois vacilantes propósitos 655
e não sei para qual de vocês entoarei meu lamento.

ORESTES

Terceiro episódio.

PílaDES, pelos deuses, você pensa o mesmo que eu?

PÍLADES

Não sei como responder a sua pergunta.

ORESTES

Quem é a jovem? Como uma grega, 660

questionou-me sobre as aflições em Troia

e o retorno dos aqueus, e por Calcas hábil

nas predições das aves, pelo famoso Aquiles,

e lamentava-se pelo infeliz Agamêmnon e

perguntava-me por sua mulher e filhos. Esta estrangeira 665

é filha de alguma argiva, ou não enviaria

essa carta e investigaria se Argos está bem

como se tivesse algo em comum com o lugar.

PÍLADES

Você se adiantou um pouco, dizendo antes o mesmo que eu,

exceto em um ponto: as aflições dos nossos reis 670

são conhecidas por todos os que observam com atenção.

ἀτὰρ διήλθον χᾶτερον λόγον τινά.

{Ορ.}

τίν'; ἐς τὸ κοινὸν δούς ἄμεινον ἂν μάθοις.

{Πυ.}

αἰσχρὸν θανόντος σοῦ βλέπειν ἡμᾶς φάος·
κοινηὶ δὲ πλεύσας δεῖ με καὶ κοινηὶ θανεῖν.
καὶ δειλίαν γὰρ καὶ κάκην κεκτήσομαι
Ἄργει τε Φωκέων τ' ἐν πολυπτύχῳ χθονί,
δόξω δὲ τοῖς πολλοῖσι (πολλοὶ γὰρ κακοί)
προδούς σεσῶσθαι σ' αὐτὸς εἰς οἴκους μόνος
ἢ καὶ φονεύσας ἐπὶ νοσοῦσι δώμασιν
ράψαι μόρον σοι σῆς τυραννίδος χάριν,
ἔγκληρον ὡς δὴ σὴν κασιγνήτην γαμῶν.
ταῦτ' οὔν φοβοῦμαι καὶ δι' αἰσχύνης ἔχω,
κούκ ἔσθ' ὅπως οὐ χρῆ συνεκπνεῦσαί μέ σοι
καὶ συσφαγῆναι καὶ πυρωθῆναι δέμας,
φίλον γεγῶτα καὶ φοβούμενον ψόγον.

680

685

{Ορ.}

εὔφημα φώνει· τὰμὰ δεῖ φέρειν κακά,
ἀπλᾶς δὲ λύπας ἐξόν, οὐκ οἴσω διπλᾶς.
ὁ γὰρ σὺ λυπρὸν κάπονείδιστον λέγεις,
ταῦτ' ἔστιν ἡμῖν, εἴ σε συμμοχθοῦντ' ἐμοὶ
κτενῶ· τὸ μὲν γὰρ εἰς ἔμ' οὐ κακῶς ἔχει,
πράσσονθ' ἅ πράσσω πρὸς θεῶν, λῦσαι βίον.
σὺ δ' ὄλβιός τ' εἶ καθαρά τ', οὐ νοσοῦντ', ἔχεις
μέλαθρ', ἐγὼ δὲ δυσσεβῆ καὶ δυστυχῆ.
σωθεῖς δέ, παῖδας ἐξ ἐμῆς ὀμοσπόρου
κτησάμενος, ἦν ἔδωκά σοι δάμαρτ' ἔχειν,

690

695

Contudo me veio outra coisa à mente.

ORESTES

Qual? Se você compartilhar será mais compreensível.

PÍLADES

Coisa vergonhosa seria com a sua morte eu permanecer vivo.

Contigo naveguei até aqui e contigo morrerrei. 675

De covarde e vil receberei fama

em Argos e na montanhosa terra dos fócios.

A maioria pensará (pois a maioria é torpe)

que lhe traí para me salvar e voltar sozinho para casa

ou que lhe matei, conhecendo os males do seu lar, 680

e tramei sua morte por causa do seu reinado,

tendo casado com sua irmã e herdeira.

Isso é o que temo e por isso me envergonho,

e não há como eu não morrer com você e

com você ser degolado e ter o corpo queimado, 685

pois sou seu amigo e temo a infâmia.

ORESTES

Silêncio! Sou eu que preciso suportar meus males.

Posso suportar uma única dor e não suportarei duas.

Pois o que para você é miserável e infame

também é para mim, caso pereça comigo após 690

ter compartilhado dos meus males. Não acho ruim que,

tendo feito o que fiz aos deuses, eu perca a vida.

Você é afortunado e imaculado e seu lar

impoluto, enquanto eu sou ímpio e infeliz.

Se você se salva e tem filhos com minha irmã, 695

que lhe entreguei como esposa,

ὄνομά τ' ἐμοῦ γένοιτ' ἄν, οὐδ' ἄπαις δόμος
 πατρῷος οὐμὸς ἐξαλειφθεῖη ποτ' ἄν.
 ἀλλ' ἔρπε καὶ ζῆ καὶ δόμους οἴκει πατρός.
 ὅταν δ' ἐς Ἑλλάδ' ἵππιόν τ' Ἄργος μόληις, 700
 πρὸς δεξιᾶς σε τῆσδ' ἐπισκίπτω τάδε·
 τύμβον τε χῶσον κἀπίθες μνημεῖά μου,
 καὶ δάκρυ' ἀδελφή καὶ κόμας δότῳ τάφῳ.
 ἄγγελλε δ' ὡς ὄλωλ' ὑπ' Ἀργείας τινὸς
 γυναικὸς ἀμφὶ βωμὸν ἀγνισθεῖς φόνῳ. 705
 καὶ μὴ προδῶις μου τὴν κασιγνήτην ποτέ,
 ἔρημα κήδη καὶ δόμους ὀρῶν πατρός.
 καὶ χαῖρ'· ἐμῶν γὰρ φίλτατόν σ' ἠῦρον φίλων,
 ὦ συγκυναγέ καὶ συνεκτραφεῖς ἐμοί,
 ὦ πόλλ' ἐνεγκῶν τῶν ἐμῶν ἄχθη κακῶν. 710
 ἡμᾶς δ' ὁ Φοῖβος μάντις ὦν ἐψεύσατο·
 τέχνην δὲ θέμενος ὡς προσώταθ' Ἑλλάδος
 ἀπήλασ', αἰδοῖ τῶν πάρος μαντευμάτων.
 ὦι πάντ' ἐγὼ δούς τάμα καὶ πεισθεῖς λόγοις,
 μητέρα κατακτὰς αὐτὸς ἀνταπόλλυμαι. 715

{Πυ.}

ἔσται τάφος σοι, καὶ κασιγνήτης λέχος
 οὐκ ἄν προδοίην, ὦ τάλας, ἐπεὶ σ' ἐγὼ
 θανόντα μᾶλλον ἢ βλέπονθ' ἔξω φίλον.
 ἀτὰρ τὸ τοῦ θεοῦ σ' οὐ διέφθορέν γέ πω
 μάντευμα· καίτοι κἀγγυὺς ἔστηκας φόνου. 720
 ἀλλ' ἔστιν, ἔστιν ἢ λίαν δυσπραξία
 λίαν διδοῦσα μεταβολάς, ὅταν τύχηι.

{Ορ.}

σίγα· τὰ Φοίβου δ' οὐδὲν ὠφελεῖ μ' ἔπη·

meu nome sobreviverá, não desaparecendo
a casa paterna por falta de herdeiros.

Vá, viva e habite como herdeiro na casa de meu pai,
e quando na Grécia chegar a Argos de muitos corcéis 700
confio à sua mão direita o seguinte:

erga uma tumba e levante um memorial
e as lágrimas e melenas de minha irmã deposite em minha lápide.

Avise-a que morri pelas mãos de uma mulher argiva
sendo purificado para o sacrifício em volta do altar. 705

E não abandone jamais a minha irmã
quando perceber vazia a casa paterna.

Adeus! Dos meus amigos, você é o mais leal que encontrei,
comigo caçou e dividiu o alimento
e suportou o fardo de muitos dos meus males. 710

Febo nos enganou ao profetizar
e com ardis afastou-me da Grécia,
com vergonha de seu oráculo anterior.

A ele dei tudo, persuadido por suas palavras,
matando minha mãe e recebendo em troca a morte. 715

PÍLADES

Você terá uma tumba e o leito de sua irmã
não será traído, amigo infeliz, pois com sua morte
eu lhe considerarei ainda mais meu amigo do que em vida.
Porém, o oráculo do deus ainda não lhe destruiu,
por mais perto que você esteja da morte. 720

Existe, sim, existe para os males extremos
uma extrema mudança quando age a fortuna.

ORESTES

Silêncio! Os oráculos de Febo em nada me ajudaram.

γυνή γάρ ἤδε δωμαίων ἕξω περᾶι.

{Ιφ.}

ἀπέλθεθ' ὑμεῖς καὶ παρευτρεπίζετε 725

τᾶνδον μολόντες τοῖς ἐφειστώσι σφαγῆι.

δέλτου μὲν αἶδε πολύθυροι διαπτυχαί,

ξένοι, πάρεισιν· ἅ δ' ἐπὶ τοῖσδε βούλομαι

ἀκούσατ'. οὐδεὶς αὐτὸς ἐν πόνοις <τ'> ἀνήρ

ὅταν τε πρὸς τὸ θάρσος ἐκ φόβου πέσει. 730

ἐγὼ δὲ ταρβῶ μὴ ἀπονοστήσας χθονὸς

θῆται παρ' οὐδὲν τὰς ἐμὰς ἐπιστολάς

ὁ τήνδε μέλλων δέλτον εἰς Ἄργος φέρειν.

{Ορ.}

τί δῆτα βούληι; τίνος ἀμηχανεῖς πέρι;

{Ιφ.}

ὄρκον δότω μοι τάσδε πορθμεύσειν γραφὰς 735

πρὸς Ἄργος, οἷσι βούλομαι πέμψαι φίλων.

{Ορ.}

ἦ κἀντιδώσεις τῶιδε τοὺς αὐτοὺς λόγους;

{Ιφ.}

τί χρῆμα δράσειν ἢ τί μὴ δράσειν; λέγε.

{Ορ.}

ἐκ γῆς ἀφήσειν μὴ θανόντα βαρβάρου.

{Ιφ.}

δίκαιον εἶπας· πῶς γὰρ ἀγγείλειεν ἄν; 740

Eis que esta mulher avança para fora do templo.

IFIGÊNIA

Afastem-se e aprontem tudo 725

lá dentro para os responsáveis pelo sacrifício.

Estas são, estrangeiros, as dobras da carta de muitas folhas.

Ouçam o que eu desejo:

nenhum homem permanece o mesmo quando

livra-se da dor e do medo e lhe surge a coragem. 730

Eu temo que, deixando esta terra,

não entregue a ninguém a minha mensagem

este que deve levar a minha carta a Argos.

ORESTES

O que você quer? Qual a sua preocupação?

IFIGÊNIA

Que ele jure levar esta carta a Argos 735

e entregá-la aos meus parentes. É o que quero.

ORESTES

Você retribuirá a ele com semelhante juramento?

IFIGÊNIA

O que é preciso fazer ou não fazer? Diga-me.

ORESTES

Sem matá-lo, deixá-lo escapar desta terra bárbara.

IFIGÊNIA

O que diz é certo, senão como poderia transmitir a mensagem? 740

{Ορ.}

ἦ καὶ τύραννος ταῦτα συγχωρήσεται;

{Ιφ.}

ναί·

πέισω σφε, καύτη ναὸς ἐσβήσω σκάφος.

{Ορ.}

ὄμνυ· σὺ δ' ἔξαρχ' ὄρκον ὅστις εὐσεβής.

{Ιφ.}

δώσω, λέγειν χρή, τήνδε τοῖσι σοῖς φίλοις.

{Πυ.}

τοῖς σοῖς φίλοισι γράμματ' ἀποδώσω τάδε.

745

{Ιφ.}

κάγώ σε σώσω κυανέας ἔξω πέτρας.

{Πυ.}

τίν' οὔν ἐπόμνυς τοισίδ' ὄρκιον θεῶν;

{Ιφ.}

Ἄρτεμιν, ἐν ἧσπερ δώμασιν τιμὰς ἔχω.

{Πυ.}

ἐγὼ δ' ἀνακτά γ' οὐρανοῦ, σεμνὸν Δία.

{Ιφ.}

εἰ δ' ἐκλιπὼν τὸν ὄρκον ἀδικοίης ἐμέ;

750

ORESTES

O rei concordará com isto?

IFIGÊNIA

Sim.

Eu o convencerei, e colocarei seu amigo no barco.

ORESTES

Jure! E você, inicie o juramento sagrado.

IFIGÊNIA

É necessário que prometa entregar esta carta aos meus parentes.

PÍLADES

Aos seus parentes entregarei esta carta.

745

IFIGÊNIA

E eu o libertarei das Simplégades.

ORESTES

E por qual deus você faz seu juramento?

IFIGÊNIA

Por Ártemis, em cujo templo eu cumpro ofício sagrado.

PÍLADES

E eu ao venerável Zeus, soberano celeste.

IFIGÊNIA

E se você abandonar o juramento e for injusto comigo?

750

{Πυ.}

ἄνοστος εἶην· τί δὲ σύ, μὴ σώσασά με;

{Ιφ.}

μήποτε κατ' Ἄργος ζῶσ' ἵχνος θείην ποδός.

{Πυ.}

ἄκουε δὴ νυν ὄν παρήλθομεν λόγον.

{Ιφ.}

ἀλλ' εὐθύς ἔστω κοινός, ἦν καλῶς ἔχη.

{Πυ.}

ἐξάιρετόν μοι δὸς τόδ', ἦν τι ναῦς πάθη
 χῆ δέλτος ἐν κλύδωνι χρημάτων μέτα
 ἀφανῆς γένηται, σῶμα δ' ἐκώσω μόνον,
 τὸν ὄρκον εἶναι τόνδε μηκέτ' ἔμπεδον.

755

{Ιφ.}

ἀλλ' οἶσθ' ὃ δράσω· πολλὰ γὰρ ἴπολλῶντ' κυρεῖ.
 τάνόντα κάγγεγραμμέν' ἐν δέλτου πτυχαῖς
 λόγῳ φράσω σοι πάντ' ἀπαγγεῖλαι φίλοις.
 ἐν ἀσφαλεῖ γάρ· ἦν μὲν ἐκώσησι γραφήν,
 αὐτὴ φράσει σιγῶσα τὰγγεγραμμένα·
 ἦν δ' ἐν θαλάσση γράμματ' ἀφανισθῆι τάδε,
 τὸ σῶμα σώσας τοὺς λόγους σώσεις ἐμοί.

760

765

{Πυ.}

καλῶς ἔλεξας τῶν τε σῶν ἐμοῦ θ' ὑπερ.
 σήμαινε δ' ὦι χρῆ τάσδ' ἐπιστολὰς φέρειν
 πρὸς Ἄργος ὅτι τε χρῆ κλύοντα σοῦ λέγειν.

PÍLADES

Que eu não possa retornar. E você, se não me salvar?

IFIGÊNIA

Que jamais, enquanto viver, meus pés marquem o solo de Argos.

PÍLADES

Mas ouça agora um assunto que deixamos de lado.

IFIGÊNIA

Sejamos diretos, se lhe convém.

PÍLADES

Conceda-me esta exceção: se algo acontecer ao navio, 755
e a carta, por conta do mar revolto, desaparecer
com as outras coisas, e eu salve só o meu corpo,
que não mais seja refém deste juramento.

IFIGÊNIA

Sabe o que vou fazer? Planejar muito garante †muitos† êxitos.
Então direi a você todas as palavras escritas na carta 760
para que as comunique aos meus parentes.
Isto é seguro, pois se você salva o escrito,
ele mesmo comunicará em silêncio suas inscrições.
Se no mar estas palavras se destruírem,
salvando o seu corpo salvará o meu relato. 765

PÍLADES

Belas palavras!

Conte-me para quem é preciso levar esta carta
em Argos, e o que é preciso dizer do que eu ouvir.

{Ιφ.}

ἄγγελλ' Ὀρέστηι, παιδὶ τὰγαμέμνονος·
 Ἦ 'ν Αὐλίδι σφαγεῖσ' ἐπιστέλλει τάδε
 ζῶσ' Ἰφιγένεια, τοῖς ἐκεῖ δ' οὐ ζῶσ' ἔτι.

770

{Ορ.}

ποῦ δ' ἔστ' ἐκείνη; κατθανοῦσ' ἦκει πάλιν;

{Ιφ.}

ἦδ' ἦν ὀρᾶις σύ· μὴ λόγων ἐκπλησέ με.
 Κόμισαί μ' ἔς Ἄργος, ὧ σὺναιμε, πρὶν θανεῖν,
 ἐκ βαρβάρου γῆς καὶ μετάστησον θεᾶς
 σφαγίων, ἐφ' οἷσι ξενοφόνους τιμὰς ἔχω.

775

{Ορ.}

Πυλάδη, τί λέξω; ποῦ ποτ' ὄνθ' ἠύρημεθα;

{Ιφ.}

ἦ σοῖς ἀραία δώμασιν γενήσομαι,
 Ὀρέσθ', ἴν' αὖθις ὄνομα δις κλύων μάθητις.

{Ορ.}

ὧ θεοί.

{Ιφ.} τί τοὺς θεοὺς ἀνακαλεῖς ἐν τοῖς ἔμοῖς; 780

{Ορ.} οὐδέν· πέραινε δ'· ἐξέβην γὰρ ἄλλοσε.

{Ιφ.} τάχ' οὔν ἐρωτῶν σ' εἰς ἄπιστ' ἀφίξεται·
 λέγ' οὐνεκ' ἔλαφον ἀντιδοῦσά μου θεᾶ

IFIGÊNIA

Diga a Orestes, filho de Agamêmnon:

“Esta mensagem é de Ifigênia, sacrificada em
Áulis, que ainda vive, embora a julguem morta”. 770

ORESTES

E onde ela está? Depois de morta, voltou novamente?

IFIGÊNIA

Você está olhando para ela. Não interrompa minhas palavras.

“Leve-me para Argos, ó meu irmão, antes que eu
morra em terra bárbara, e me afaste dos sacrifícios
da deusa, nos quais tenho por ofício matar estrangeiros”. 775

ORESTES

Pílades, que direi? Em que situação nos encontramos?

IFIGÊNIA

“Ou serei uma maldição para o seu lar.”

Orestes! Repito o nome dele para que você memorize.

ORESTES.

Ó Deuses!

IFIGÊNIA

Por que invoca os deuses, se este é meu ofício? 780

ORESTES

Nada. Continue. Estava divagando.

IFIGÊNIA

Ao lhe questionar, rapidamente ele saberá de algo incrível:
diga a ele que em meu lugar a deusa

Ἄρτεμις ἔσωσέ μ', ἦν ἔθυσ' ἐμὸς πατήρ,
 δοκῶν ἐς ἡμᾶς ὄξυ φάσγανον βαλεῖν,
 ἐς τήνδε δ' ὠίκισ' αἴαν. αἴδ' ἐπιστολαί,
 τὰδ' ἐστὶ τὰν δέλτοισιν ἐγγεγραμμένα.

{Πυ.}

ὦ ραιδίους ὄρκοισι περιβαλοῦσά με,
 κάλλιστα δ' ὁμόσασ', οὐ πολὺν σχήσω χρόνον,
 τὸν δ' ὄρκον ὄν κατώμοσ' ἐμπεδώσομεν.
 ἰδοῦ, φέρω σοι δέλτον ἀποδίδωμί τε,
 Ὅρεστα, τῆσδε σῆς κασιγνήτης πάρα.

790

{Ορ.}

δέχομαι· παρῆς δὲ γραμμάτων διαπτυχᾶς
 τὴν ἡδονὴν πρῶτ' οὐ λόγοις αἰρήσομαι.
 ὦ φιλτάτη μοι σύγγον', ἐκπεπληγμένος
 ὅμως σ' ἀπίστῳ περιβαλῶν βραχίονι
 ἐς τέρψιν εἶμι, πυθόμενος θαυμάστ' ἐμοί.

795

{Ιφ.}

ξέν', οὐ δικαίως τῆς θεοῦ τὴν πρόσπολον
 χραίνεις ἀθίκτοις περιβαλῶν πέπλοις χέρα.

{Ορ.}

ὦ συγκασιγνήτη τε κάκ ταύτοῦ πατρὸς
 Ἄγαμέμνωνος γεγῶσα, μή μ' ἀποστρέφου,
 ἔχουσ' ἀδελφόν, οὐ δοκοῦσ' ἔξειν ποτέ.

800

{Ιφ.}

ἐγὼ σ' ἀδελφὸν τὸν ἐμόν; οὐ παύσει λέγων;

Ártemis uma corça colocou e, salvando-me, o animal foi sacrificado,
enquanto o meu pai acreditava que me matava
ao lançar sobre mim afiado gládio. 785
Então fui colocada nesta terra. Essa é a mensagem,
isso é o que está escrito em suas linhas.

PÍLADES

Em que fácil juramento você me enredou,
que belo juramento! Não demorarei muito tempo,
cumprirei com aquilo que prometi: 790
eis aqui, trago a você uma carta,
Orestes, da parte de sua irmã.

ORESTES

Eu a aceito, mas deixo de lado as linhas da carta
tomando antes o prazer que não vem das palavras.
Minha irmã querida, igualmente assombrado, 795
lanço a você meus braços incrédulos.
Em deleite estou ao saber destes fatos incríveis.

CORO

Estrangeiro, não é correto manchar
as impolutas vestes da sacerdotisa de Ártemis.

ORESTES

Minha irmã, progênie de meu pai 800
Agamêmnon, não me ignore,
pois você tem um irmão quando pensava não tê-lo.

IFIGÊNIA

Eu e você, irmãos? Você não ficará quieto?

τό τ' Ἄργος αὐτοῦ μεστόν ἢ τε Ναυπλία.

{Ορ.}

οὐκ ἔστ' ἐκεῖ σός, ὦ τάλαινα, σύγγονος.

805

{Ιφ.}

ἀλλ' ἢ Λάκαινα Τυνδαρίς σ' ἐγείνατο;

{Ορ.}

Πέλοπός γε παιδὶ παιδός, οὗ 'κπέφυκ' ἐγώ.

{Ιφ.}

τί φήεις; ἔχεις τι τῶνδέ μοι τεκμήριον;

{Ορ.}

ἔχω· πατρῶϊων ἐκ δόμων τι πυνθάνου.

{Ιφ.}

οὔκουν λέγειν μὲν χρή σέ, μανθάνειν δ' ἐμέ;

810

{Ορ.}

λέγοιμ' ἂν ἀκοῆι πρῶτον Ἡλέκτρας τάδε·
Ἄτρεώς Θυέστου τ' οἶσθα γενομένην ἔριν;

{Ιφ.}

ἦκουσα· χρυσοῦς ἄρνός ἦν νείκη πέρι.

{Ορ.}

ταῦτ' οὖν ὑφήνασ' οἶσθ' ἐν εὐπήνοις ὑφαῖς;

Argos e Náuplia é que estão repletas da presença dele.

ORESTES

Não está lá o seu irmão, desafortunada.

805

IFIGÊNIA

Mas a lacônia filha de Tíndaro lhe gerou?

ORESTES

Do filho do Pelópida eu fui gerado.

IFIGÊNIA

O que você diz? Tem alguma prova disto?

ORESTES

Tenho. Pergunte-me algo da casa paterna.

IFIGÊNIA

Você deve falar e eu ouvir.

810

ORESTES

Primeiro lhe falarei isto, que ouvi de Electra:
você conhece a rivalidade entre Atreu e Tiestes?

IFIGÊNIA

Sim. Houve a disputa pelo velocino de ouro.

ORESTES

Então você se lembra que teceu isso em nobre tecido?

{|φ.}

ὦ φίλτατ', ἐγγύς τῶν ἐμῶν χρίμπτηι φρενῶν.

815

{Ορ.}

εἰκῶ τ' ἐν ἰστοῖς ἡλίου μετάστασιν;

{|φ.}

ὑφηνά καὶ τόδ' εἶδος εὐμίτοις πλοκαῖς.

{Ορ.}

καὶ λούτρ' ἐς Αὔλιν μητρὸς ἀδέξω πάρα;

{|φ.}

οἶδ'· οὐ γὰρ ὁ γάμος ἐσθλὸς ὦν μ' ἀφείλετο.

{Ορ.}

τί γάρ; κόμας σὰς μητρὶ δοῦσα σῆι φέρειν;

820

{|φ.} μνημεῖά γ' ἀντὶ σώματος τοῦμοῦ τάφωι.

{Ορ.}

ἄ δ' εἶδον αὐτός, τάδε φράσω τεκμήρια·
 Πέλοπος παλαιὰν ἐν δόμοις λόγχην πατρός,
 ἦν χερσὶ πάλλων παρθένον Πισάτιδα
 ἐκτήσαθ' Ἴπποδάμειαν, Οἰνόμαον κτανών,
 ἐν παρθενῶσι τοῖσι σοῖς κεκρυμμένην.

825

{|φ.}

ὦ φίλτατ', οὐδὲν ἄλλο, φίλτατος γὰρ εἶ,
 ἔχω σ', Ὀρέστα, ἴτηλύγετον χθονὸς ἀπὸ πατρίδος†

IFIGÊNIA

Meu querido, você se aproxima das minhas lembranças.

815

ORESTES

E a imagem do sol mudando de curso?

IFIGÊNIA

Fiei essa imagem com nobre linho.

ORESTES

E você recebeu de sua mãe, em Áulis, o banho nupcial?

IFIGÊNIA

Sim, mesmo o casamento não sendo bom, não fui privada disso.

ORESTES

E o que mais? Seus cabelos você entregou para levarem à sua mãe?

820

IFIGÊNIA

Para minha tumba, em memória de meu corpo.

ORESTES

Quanto ao que eu próprio vi, lhe darei esta prova:
na casa de meu pai, a antiga lança de Pélops,
que a brandiu com suas mãos ao desposar Hipodâmia,
a virgem de Pisa, matando Enomao,
lança que está escondida em seu quarto de solteira.

825

IFIGÊNIA

Amado é seu nome, e nenhum outro, pois amado você é.
Aqui tenho Orestes, †nascido na nossa distante pátria†,

Ἄργοθεν, ὦ φίλος. 830

{Ορ.}

κάγω σε τήν θανοῦσαν, ὡς δοξάζεται.

{Ιφ.}

κατὰ δὲ δάκρυ, κατὰ δὲ γόος ἅμα χαρᾶι
τὸ σὸν νοτίζει βλέφαρον, ὡσαύτως δ' ἐμόν.
τὸ δέ τιτ βρέφος

ἔλιπον ἀγκάλαισι νεαρὸν τροφοῦ 835
νεαρὸν ἐν δόμοις.

ὦ κρεῖσσον ἢ λόγοισιν εὐτυχοῦσά μου
ψυχά, τί φῶ; θαυμάτων
πέρα καὶ λόγου πρόσω τάδ' ἀπέβα. 840

{Ορ.}

τὸ λοιπὸν εὐτυχοῖμεν ἀλλήλων μέτα.

{Ιφ.}

ἄτοπον ἡδονὰν ἔλαβον, ὦ φίλαι·
δέδοικα δ' ἐκ χερῶν με μὴ πρὸς αἰθέρα
ἀμπτάμενος φύγηι.
ἰὼ Κυκλωπὶς ἐστία, ἰὼ πατρίς, 845
Μυκίνα φίλα,
χάριν ἔχω ζόας, χάριν ἔχω τροφᾶς,
ὅτι μοι συνομαίμονα τόνδε δόμοις
ἐξεθρέψω φάος.

{Ορ.} γένει μὲν εὐτυχοῦμεν, ἐς δὲ συμφοράς, 850
ὦ σύγγον', ἡμῶν δυστυχῆς ἔφυ βίος.

Argos, terra de nossos pais, ó amado. 830

ORESTES

E eu tenho você, a que acreditávamos morta.

IFIGÊNIA

As lágrimas e lamentos se unem à alegria
e seus olhos e os meus se umedecem.

Este é o recém-nascido,
o bebê que deixei nos braços da ama, 835
um bebê em nosso palácio.

Alegria maior do que as palavras acomete
minha alma. Que posso dizer?

Isso ultrapassa os milagres e as palavras. 840

ORESTES

Que possamos ser felizes juntos pelo resto dos nossos dias!

IFIGÊNIA

Incomum alegria me invade, minhas amigas,
temo que de minhas mãos ele fuja
para o Éter voando.

Ó morada dos Ciclopes, minha pátria,
amada Micenas, 845
graças dou à vida, graças à ama
que o alimentou, ó luz do meu lar.

ORESTES

De felizarda estirpe somos, irmã, 850
mas os infortúnios tornaram infeliz nossa vida.

{Ιφ.}

ἐγὼ δ' ἄ μέλεος, οἶδ', ὅτε φάσγανον
 δέραι 'φῆκέ μοι μελεόφρων πατήρ.

{Ορ.}

οἴμοι· δοκῶ γὰρ οὐ παρών σ' ὄραῖν ἐκεῖ.

855

{Ιφ.}

ἀνυμέναιος, <ῶ> σύγγον', Ἀχιλλέως
 ἐς κλισίαν λέκτρων δόλιον ἀγόμαν·
 παρὰ δὲ βωμόν ἦν δάκρυα καὶ γόοι.
 φεῦ φεῦ χερνίβων ἐκεί<νων· οἴμοι>.

859

860

{Ορ.}

ὦμωξα κάγώ τόλμαν ἦν ἔτλη πατήρ.

{Ιφ.}

ἀπάτορ' ἀπάτορα πότμον ἔλαχον·
 ἄλλα δ' ἐξ ἄλλων κυρεῖ
 δαίμονος τύχαι τινός.

865

867

{Ορ.}

εἰ σὸν γ' ἀδελφόν, ῶ τάλαιν', ἀπώλεσας.

866

{Ιφ.}

ῶ μελέα δεινᾶς τόλμας· δεῖν' ἔτλαν,
 ἔτλαν δεῖν', ὦμοι, σύγγονε, παρὰ δ' ὀλίγον
 ἀπέφυγες ὄλεθρον ἀνόσιον ἐξ ἐμᾶν
 δαῖχθεις χερῶν.
 ἄ δ' ἐπ' ταῦτοῖσι τίς τελευτά;
 τίς τύχα μοι συγκυρήσει;

869

870

875

IFIGÊNIA

Eu sei, meu infeliz pai com seu infeliz espírito
pousou em minha garganta a sua espada.

ORESTES

Ai de mim! Parece que estou presente lá, vendo isso. 855

IFIGÊNIA

Sem cantos nupciais, meu irmão, eu fui conduzida
para a tenda enganosa dos leitos de Aquiles:
junto ao altar havia lágrimas e gemidos.
Horror, horror daquelas águas lustrais!

ORESTES

Eu também lamentei a audácia paterna.

IFIGÊNIA

Órfã, órfã: isso é o que recebi do destino,
pois infortúnio após infortúnio 865
por algum nume é enviado. 867

ORESTES

Seria um infortúnio se você tivesse matado seu irmão, ó infeliz! 866

IFIGÊNIA

Terrível e infeliz audácia, terrível sofrimento,
sofrimento terrível, ai de mim, irmão, por pouco 870
você escapou da ímpia destruição,
de ser trucidado por minhas mãos.
Que fim haverá para †isso†?
Que destino me caberá? 875

τίνα σοι <τίνα σοι> πόρον εύρομένα πάλιν ἀπὸ πόλεως, ἀπὸ φόνου πέμψω πατρίδ' ἐς Ἀργείαν, πρὶν ἐπὶ ξίφος αἵματι σῶι πελάσαι;	880
τόδε τόδε σόν, ὦ μελέα ψυχά, χρέος ἀνευρίσκειν. πότερον κατὰ χέρσον, οὐχὶ ναῖ ἀλλὰ ποδῶν ριπαῖ;	885
θανάτῳ πελάσεις ἄρα βάρβαρα φῦλα καὶ δι' ὁδοὺς ἀνόδους στείχων· διὰ κυανέας μάν	889
στενοπόρου πέτρας μακρὰ κέλευθα να- ίοισιν δρασμοῖς.	890
τάλαινα τάλαινα.	894
ἥ τίς ἂν οὔν τάδ' ἂν ἦ θεὸς ἢ βροτὸς ἢ τί τῶν ἀδοκῆτων πόρον ἄπορον ἐξανύσας† δυοῖν τοῖν μόνοιιν Ἀτρεΐδαιιν φανεῖ κακῶν ἔκλυσιν;	895
{Χο.}	
ἐν τοῖσι θαυμαστοῖσι καὶ μύθων πέρα τάδ' εἶδον αὐτῆ κοῦ κλύουσ' ἀπ' ἀγγέλων.	900
{Πυ.}	
τὸ μὲν φίλους ἐλθόντας εἰς ὄψιν φίλων, Ὀρέστα, χειρῶν περιβολὰς εἰκὸς λαβεῖν· λήξαντα δ' οἴκτων κάπ' ἐκεῖν' ἐλθεῖν χρεῶν, ὅπως τὸ κλεινὸν ὄμμα τῆς σωτηρίας	905
λαβόντες ἐκ γῆς βησόμεσθα βαρβάρου. [σοφῶν γὰρ ἀνδρῶν ταῦτα, μὴ 'κβάντας τύχης,	

Que caminhos serão encontrados
 para que você escape dessa cidade e da morte
 e eu lhe envie para a pátria argiva
 antes que o gládio se aproxime do seu sangue? 880
 É isso, isso,
 pobre alma minha, o que você precisa descobrir.
 Será com seus pés velozes por terra firme
 e não com os barcos? 885
 Você encontrará a morte entre tribos bárbaras,
 caminhando por vias ínvias,
 navegando em fuga 890
 através das Negras Rochas do amplo estreito.
 Infeliz, infeliz,
 †que deus ou mortal 895
 ou imprevistos
 encontrariam o caminho do descaminho†
 para libertar os dois únicos
 atriadas dos seus males?

CORO

Estas maravilhas que superam as palavras 900
 eu mesma as vi, não as ouvi da boca de um arauto.

PÍLADES

Quando amigos chegam diante de amigos,
 Orestes, é adequado se abraçarem.
 É necessário deixar as lamentações
 para que da gloriosa visão da nossa liberdade 905
 nos apossemos e possamos sair desta terra bárbara.
 [O homem prudente não abandona a fortuna

καιρὸν λαβόντας, ἡδονὰς ἄλλας λαβεῖν.]

{Ορ.}

καλῶς ἔλεξας· τῆι τύχηι δ' οἶμαι μέλειν
 τοῦδε ξὺν ἡμῖν· ἦν δέ τις πρόθυμος ἦι,
 σθένειν τὸ θεῖον μᾶλλον εἰκότως ἔχει.

910

{Ιφ.}

οὐ μή μ' ἐπίσχησι οὐδ' ἀποστήσεις λόγου,
 πρῶτον πυθέσθαι τίνα ποτ' Ἥλέκτρα πότμον
 εἶληχε βίотου· φίλα γὰρ † ἔστι πάντ' ἐμοίτ.

{Ορ.}

τῶιδε ξυνοικεῖ βίον ἔχουσ' εὐδαίμονα.

915

{Ιφ.}

οὗτος δὲ ποδαπὸς καὶ τίνος πέφυκε παῖς;

{Ορ.}

Στρώφιος ὁ Φωκεὺς τοῦδε κλήιζεται πατήρ.

{Ιφ.}

ὁ δ' ἐστὶ γ' Ἀτρέως θυγατρός, ὁμογενῆς ἐμός;

{Ορ.}

ἀνέψιός γε, μόνος ἐμοὶ σαφῆς φίλος.

{Ιφ.}

οὐκ ἦν τόθ' οὗτος ὅτε πατήρ ἔκτεινέ με.

920

quando encontra algo propício, nem se apega a outros prazeres.]

ORESTES

Belas palavras! Creio que a fortuna cuidará
disso para nós. Quando um homem é zeloso
a divindade o ajuda com mais força ainda.

910

IFIGÊNIA

Que você não me censure nem interrompa minha fala
quando eu perguntar sobre o destino que recebeu da vida
Electra, pois a respeito dela †tudo me interessa†.

ORESTES

Casou-se com este e teve uma vida feliz.

915

IFIGÊNIA

De que país ele vem e de quem é filho?

ORESTES

O célebre Estrófio, da Fócida, é seu pai.

IFIGÊNIA

Da filha do meu parente Atreu?

ORESTES

Sim, é nosso primo e meu único amigo verdadeiro.

IFIGÊNIA

Ele ainda não vivia quando meu pai me sacrificou?

920

{Ορ.}

οὐκ ἦν· χρόνον γὰρ Στρόφιος ἦν ἄπαις τινά.

{Ιφ.}

χαῖρ' ὦ πόσις μοι τῆς ἐμῆς ὀμοσπόρου.

{Ορ.}

κάμῳ γε σωτήρ, οὐχὶ συγγενῆς μόνον.

{Ιφ.}

τὰ δεινὰ δ' ἔργα πῶς ἔτλης μητρὸς πέρι;

{Ορ.}

σιγῶμεν αὐτά· πατρὶ τιμωρῶν ἐμῶι.

925

{Ιφ.}

ἢ δ' αἰτία τίς ἀνθ' ὅτου κτείνει πόσιν;

{Ορ.}

ἔα τὰ μητρός· οὐδὲ σοὶ κλύειν καλόν.

{Ιφ.}

σιγῶ· τὸ δ' Ἄργος πρὸς σὲ νῦν ἀποβλέπει;

{Ορ.}

Μενέλαος ἄρχει· φυγάδες ἐσμέν ἐκ πάτρας.

{Ιφ.}

οὗ που νοσοῦντας θεῖος ὕβρισην δόμους;

930

ORESTES

Não. Estrófilo viveu algum tempo sem filhos.

IFIGÊNIA

Saudações, esposo de minha irmã

ORESTES

E minha salvação, não apenas um parente.

IFIGÊNIA

E como você ousou essas terríveis ações contra nossa mãe?

ORESTES

Sobre isso, silenciemos. Foi em vingança de meu pai.

925

IFIGÊNIA

E por que ela matou o esposo?

ORESTES

Ah, nossa mãe! Não será bom ouvir sobre ela.

IFIGÊNIA

E o olhar de Argos se dirige a você?

ORESTES

Menelau comanda, e eu sou um fugitivo de minha pátria.

IFIGÊNIA

Nosso tio não desonrou o nosso lar enfermo?

930

{Op.}

οὐκ, ἀλλ' Ἐρινύων δεῖμά μ' ἐκβάλλει χθονός.

{Iφ.}

ἔγνωκα· μητρός <σ'> οὐνεκ' ἠλάστρουν θεαί.

934

{Op.}

ὥσθ' αἵματηρὰ στόμι' ἐπεμβαλεῖν ἐμοί.

935

{Iφ.}

ταῦτ' ἄρ' ἐπ' ἀκταῖς κἀνθάδ' ἠγγέλθης μανεῖς.

932

{Op.}

ὠφθημεν οὐ νῦν πρῶτον ὄντες ἄθλιοι.

{Iφ.}

τί γάρ ποτ' ἐς γῆν τήνδ' ἐπόρθμευσας πόδα;

936

{Op.}

Φοίβου κελευσθεῖς θεσφάτοις ἀφικόμην.

{Iφ.}

τί χρῆμα δρᾶσαι; ῥητὸν ἢ σιγῶμενον;

{Op.}

λέγοιμ' ἄν. ἀρχαὶ δ' αἶδε μοι πολλῶν πόνων·

ἐπεὶ τὰ μητρός ταῦθ' ἄ σιγῶμεν κακὰ

ἐς χεῖρας ἦλθε, μεταδρομαῖς Ἐρινύων

ἠλαννόμεσθα φυγάδες, τῆνθεν μοι πόδα

ἐς τὰς Ἀθήνας δὴ γ' ἐπέμψε Λοξίας,

δίκτην παρασχεῖν ταῖς ἀνωνύμοις θεαῖς.

940

ORESTES

Não. O temor às Eríneas me fez fugir da pátria. 931

IFIGÊNIA

Entendo. As deusas lhe perseguem por causa da nossa mãe. 934

ORESTES

Até colocaram um cabresto sangrento em mim. 935

IFIGÊNIA

É esta a doença que relataram que você sofria nas colinas? 932

ORESTES

Não é a primeira vez que o nosso infortúnio é visto. 933

IFIGÊNIA

E por que colocou seus pés nesta terra? 936

ORESTES

Vim exortado por um oráculo de Febo.

IFIGÊNIA

O quê você precisa fazer? Pode me dizer ou é segredo?

ORESTES

Posso dizer. Eis o início dos meus múltiplos males:
desde que tomei em minhas mãos os males maternos, 940
dos quais silenciaremos, as Eríneas me perseguiram
como um fugitivo, até que Lóxias conduziu
meus passos para Atenas,
para oferecer expiação às deusas inomináveis,

ἔστιν γὰρ ὅσια ψῆφος, ἦν Ἄρει ποτὲ
 Ζεὺς εἴσατ' ἔκ του δὴ χερῶν μιάσματος.
 ἐλθὼν δ' ἐκεῖσε πρῶτα μὲν <μ'> οὐδεὶς ξένων
 ἐκῶν ἐδέξαθ' ὡς θεοῖς στυγούμενον·
 οἱ δ' ἔσχον αἰδῶ, ξένια μονοτράπεζά μοι
 παρέσχον, οἴκων ὄντες ἐν ταύτῳι στέγει, 950
 σιγῆι δ' ἐτεκτήναντ' ἀπρόσφθεγκτόν μ', ὅπως
 δαιτός τ' ὀναίμην πώματός τ' αὐτῶν δίχα,
 ἐς δ' ἄγγος ἴδιον ἴσον ἅπασι Βακχίου
 μέτρημα πληρώσαντες εἶχον ἡδονήν.
 κάγω 'ξελέγξαι μὲν ξένους οὐκ ἠξίουں,
 955 ἦλγουν δὲ σιγῆι κάδόκουν οὐκ εἰδέναί,
 μέγα στενάζων οὐνεκ' ἦ μητρὸς φονεύς.
 κλύω δ' Ἀθηναίοισι τάμὰ δυστυχῆ
 τελετήν γενέσθαι, κάτι τὸν νόμον μένειν,
 χοῆρες ἄγγος Παλλάδος τιμᾶν λεών. 960
 ὡς δ' εἰς Ἄρειον ὄχθον ἦκον, ἐς δίκην
 ἔστην, ἐγὼ μὲν θάτερον λαβῶν βάθρον,
 τὸ δ' ἄλλο πρέσβειρ' ἦπερ ἦν Ἐρινύων.
 εἰπὼν <δ'> ἀκούσας θ' αἵματος μητρὸς πέρι,
 Φοῖβός μ' ἔσωσε μαρτυρῶν, ἴσας δέ μοι 965
 ψήφους διηρίθμησε Παλλάς ὠλένη·
 νικῶν δ' ἀπῆρα φόνια πειρατήρια.
 ὅσαι μὲν οὖν ἔζοντο πεισθεῖσαι δίκηι
 ψῆφον παρ' αὐτήν ἱερὸν ὠρίσαντ' ἔχειν·
 ὅσαι δ' Ἐρινύων οὐκ ἐπέισθησαν νόμωι 970
 δρόμοις ἀνιδρύτοισιν ἠλάστρουν μ' αἰεί,
 ἕως ἐς ἀγνὸν ἦλθον αὖ Φοίβου πέδον
 καὶ πρόσθεν ἀδύτων ἐκταθεῖς, νῆστις βορᾶς,
 ἐπώμοσ' αὐτοῦ βίον ἀπορρήξειν θανῶν,
 εἰ μὴ με σώσει Φοῖβος, ὅς μ' ἀπώλεσεν. 975

pois ali há um tribunal estabelecido por Zeus 945
para purificar as mãos maculadas de Ares.
Chegando ali, a princípio nenhum estrangeiro
acolheu-me por vontade própria, pois sou odiado pelos deuses.
Mas os piedosos me ofereceram, com hospitalidade,
uma mesa à parte, sob o seu mesmo teto, 950
para que eu pudesse desfrutar, à distância, de sua comida e bebida,
e com taças próprias enchendo com idêntica quantidade
de vinho, se alegravam;
e eu não me julgava digno de criticar os meus anfitriões, 955
e sofria em silêncio, fingindo não entender,
com grande lamento por causa do matricídio.
Tenho ouvido que os meus infortúnios tornaram-se um rito
para os atenienses e que ainda mantém-se o costume
do povo de Palas em honrar os vasos das Coes. 960
Quando cheguei à colina de Ares, submeti-me ao
julgamento, tomando meu assento,
cabendo o outro à mais velha das Eríneas.
Falando e ouvindo sobre o crime materno,
Febo me salvou testemunhando, e as mãos 965
de Palas contaram um número de votos iguais,
e saí vitorioso do julgamento de assassinato.
As que se persuadiram do veredito do julgamento
estabeleceram um santuário para elas próximo ao tribunal.
As Eríneas que não se convenceram com o decreto 970
iniciaram uma perseguição sem descanso,
e retornei ao solo sagrado de Febo
e me prostrando diante de seu templo, em jejum,
jurei que perderia minha vida e morreria ali
se Febo, que me arruinara, não me salvasse. 975

ἐντεῦθεν αὐδὴν τρίποδος ἐκ χρυσοῦ λακῶν
 Φοῖβός μ' ἔπεμψε δεῦρο, διοπετέες λαβεῖν
 ἄγαλμ' Ἀθηνῶν τ' ἐγκαθιδρῦσαι χθονί.
 ἀλλ' ἦνπερ ἡμῖν ὥρισεν σωτηρίαν
 σύμπραξον· ἦν γὰρ θεᾶς κατάσχωμεν βρέτας, 980
 μανιῶν τε λήξω καὶ σὲ πολυκώπῳ σκάφει
 στείλας Μυκῆναις ἐγκαταστήσω πάλιν.
 ἀλλ', ὦ φιληθεῖς, ὦ κασίγνητον κάρα,
 σῶσον πατρῶιον οἶκον, ἔκσωσον δ' ἐμέ·
 ὡς τᾶμ' ὄλωλε πάντα καὶ τὰ Πελοπιδῶν, 985
 οὐράνιον εἰ μὴ ληψόμεθα θεᾶς βρέτας.

{Χο.}

δεινὴ τις ὄργῃ δαιμόνων ἐπέζεσεν
 πρὸς Ταντάλειον σπέρμα διὰ πόνων τ' ἄγει.

{Ιφ.}

τὸ μὲν πρόθυμον, πρὶν σε δεῦρ' ἐλθεῖν, ἔχω
 Ἄργει γενέσθαι καὶ σέ, σύγγον', εἰσιδεῖν. 990
 θέλω δ' ἄπερ σύ, σέ τε μεταστῆσαι πόνων
 νοσοῦντά τ' οἶκον, οὐχὶ τῶι κτανόντι με
 θυμουμένη, πατρῶιον ὀρθῶσαι †θέλω†·
 σφαγῆς τε γὰρ σῆς χειρ' ἀπαλλάξαιμεν ἄν
 σώσαιμί τ' οἴκους. τὴν θεὸν δ' ὅπως λάθω 995
 δέδοικα καὶ τύραννον, ἠνίκ' ἄν κενὰς
 κρηπίδας εὐρηι λαΐνας ἀγάλματος.
 πῶς οὐ θανοῦμαι; τίς δ' ἔνεστί μοι λόγος;
 ἀλλ' εἰ μὲν †έν τι τοῦθ' ὁμοῦ γενήσεται†
 ἄγαλμά τ' οἴσεις κᾶμ' ἐπ' εὐπρύμνου νεῶς 1000
 ἄξεις, τὸ κινδύνεμα γίγνεται καλόν.
 τούτου δὲ χωρισθεῖς ἐγὼ μὲν ὄλλυμαι,

E então, a voz de Febo ressoou de sua áurea trípode
e ele me enviou até aqui, para tomar a estátua
caída do céu e estabelecê-la em solo ateniense.

Mas colabore comigo, decretando a nossa
salvação: se nos apoderarmos da estátua, 980
cessarão meus males, e no barco multirreme
levarei você novamente a Micenas.

Oh, minha querida, minha irmã,
salve a casa paterna e me livre destes males.
Todos os nossos e os Pelópidas estarão arruinados 985
se não capturarmos a celeste estátua da deusa.

CORO

A terrível ira dos deuses transborda sobre
a raça dos Tantálidas e a conduz pela dor.

IFIGÊNIA

Mesmo antes de você chegar aqui, meu irmão, tenho desejo
de estar em Argos e lhe ver. 990

Eu quero, tanto quanto você, libertá-lo dos males,
e sem ódio dos que me sacrificaram
restabelecer a enferma casa paterna †eu quero †.

Pois minhas mãos poderiam nos livrar do seu assassinato
e poderiam salvar nossa casa. Mas eu tenho medo. 995

Como escapar da deusa e deste tirano, quando ele encontrar
o pétreo pedestal vazio, sem a estátua?

Como escaparei da morte? Que desculpa usar?

Se ao mesmo tempo você puder levar
a mim e a estátua sobre o barco de formosa popa, 1000
então o risco valerá a pena.

Mas se isso for diferente, eu estarei arruinada,

σὺ δ' ἂν τὸ σαυτοῦ θέμενος εὔνοστου τύχοις.
οὐ μὴν τι φεύγω γ', οὐδέ σ' εἰ θανεῖν χρεῶν
σώσασαν· οὐ γὰρ ἀλλ' ἀνὴρ μὲν ἐκ δόμων
θανῶν ποθεινός, τὰ δὲ γυναικὸς ἀσθενῆ.

1005

{Ορ.}

οὐκ ἂν γενοίμην σοῦ τε καὶ μητρὸς φονεύς·
ἄλις τὸ κείνης αἶμα· κοινόφρων δὲ σοὶ
καὶ ζῆν θέλοιμ' ἂν καὶ θανῶν λαχεῖν ἴσον.
ἄξω δέ σ', ἥνπερ καὐτὸς ἐντεῦθεν περῶ
πρὸς οἶκον, ἢ σοῦ κατθανῶν μενῶ μέτα.
γνώμης δ' ἄκουσον· εἰ πρόσαντες ἦν τόδε
Ἄρτεμιδι, πῶς ἂν Λοξίας ἐθέσπισεν
κομίσαι μ' ἄγαλμα θεᾶς πόλισμ' ἐς Παλλάδος

1010

<

>

καὶ σὸν πρόσωπον εἰσιδεῖν; ἅπαντα γὰρ
συνθεῖς τάδ' εἰς ἓν νόστον ἐλπίζω λαβεῖν.

1015

{Ιφ.}

πῶς οὖν γένοιτ' ἂν ὥστε μήθ' ἡμᾶς θανεῖν
λαβεῖν θ' ἃ βουλόμεσθα; τῆϊδε γὰρ νοσεῖ
νόστος πρὸς οἴκους· ἦδε βούλευσις πάρα.

{Ορ.}

ἄρ' ἂν τύραννον διολέσαι δυναίμεθ' ἂν;

1020

{Ιφ.}

δεινὸν τόδ' εἶπας, ξενοφονεῖν ἐπήλυδας.

{Ορ.}

ἀλλ' εἴ σε σώσει κάμῃ, κινδυνευτέον.

e você poderá encontrar um feliz retorno.

Não fugirei de nada e, se for preciso, morrerei para
salvá-lo. Se um homem amado na casa morre, 1005
lamenta-se. Mas uma mulher conta menos.

ORESTES

Não poderei ser o seu assassino e o da nossa mãe.
Aquele sangue já é o bastante. Receba eu a vida ou a morte
como destino, ambas quero compartilhá-las com você.
Eu lhe levarei e com você irei daqui até 1010
a nossa casa, ou ficarei aqui para morrer com você.
Ouça a minha opinião: se isto desagradasse a Ártemis,
como poderia Lóxias profetizar que
eu levaria a estátua da deusa para a cidade de Palas
< >
e contemplaria o seu rosto? Por isso, 1015
tenho esperanças do nosso retorno.

IFIGÊNIA

E como poderíamos evitar a morte
e ter aquilo que desejamos? Esta é a parte frágil
do nosso retorno ao lar. Isto é o que precisamos decidir.

ORESTES

Poderíamos aniquilar o rei? 1020

IFIGÊNIA

Que palavras terríveis as suas: um estrangeiro matar um anfitrião.

ORESTES

Mas se isso nos salvar, precisamos correr o risco.

{|φ.}

οὐκ ἄν δυναίμην· τὸ δὲ πρόθυμον ἦινεσα.

{Ορ.}

τί δ' εἴ με ναῶι τῶιδε κρύψεϊας λάθραι;

[{|φ.}

ὡς δὴ σκότον λαβόντες ἐκσωθεῖμεν ἄν;

1025

{Ορ.}

κλεπτῶν γὰρ ἢ νύξ, τῆς δ' ἀληθείας τὸ φῶς.]

{|φ.}

εἴσ' ἔνδον ἱεροῦ φύλακες, οὓς οὐ λήσομεν.

{Ορ.}

οἴμοι, διεφθάρμεσθα· πῶς σωθεῖμεν ἄν;

{|φ.}

ἔχειν δοκῶ μοι καινὸν ἐξεύρημά τι.

{Ορ.}

ποιόν τι; δόξης μετάδος, ὡς κἀγὼ μάθω.

1030

{|φ.}

ταῖς σαῖς ἀνίαις χρήσομαι σοφίσμασιν.

{Ορ.}

δειναὶ γὰρ αἱ γυναῖκες εὐρίσκουσιν τέχνας.

IFIGÊNIA

Eu não poderia, mas aprovo a sua prontidão.

ORESTES

E se você me escondesse em segredo neste templo?

[IFIGÊNIA

Para que, tomados pela escuridão, possamos nos salvar?

1025

ORESTES

Pois a noite é dos ladrões, e da verdade a luz do dia.]

IFIGÊNIA

Mas há guardas no interior do templo, não nos esqueçamos deles.

ORESTES

Ai de mim! Estamos arruinados. Como poderemos escapar?

IFIGÊNIA

Acho que tenho um novo plano.

ORESTES

Qual? Divida comigo sua ideia, para que eu saiba.

1030

IFIGÊNIA

Usarei suas dores com astúcia.

ORESTES

As mulheres são fantásticas em encontrar artificios.

{|φ.}

φονέα σε φήσω μητρὸς ἐξ Ἴργους μολεῖν.

{Ορ.}

χρῆσαι κακοῖσι τοῖς ἐμοῖς, εἰ κερδανεῖς.

{|φ.}

ὡς οὐ θέμις σε λέξομεν θύειν θεᾶι

1035

{Ορ.}

τίν' αἰτίαν ἔχουσ'; ὑποπτεύω τι γάρ.

{|φ.}

οὐ καθαρὸν ὄντα· τὸ δ' ὅσιον δώσω φόνωι.

{Ορ.}

τί δῆτα μάλλον θεᾶς ἄγαλμ' ἀλίσκεται;

{|φ.}

πόντου σε πηγαῖς ἀγνίσαι βουλήσομαι.

{Ορ.}

ἔτ' ἐν δόμοισι βρέτας ἐφ' ὧι πεπλεύκαμεν.

1040

{|φ.}

κάκεῖνο νίψειν, σοῦ θιγόντος ὡς, ἐρῶ.

{Ορ.}

ποῖ δῆτα; πόντου νοτερόν εἶ παρ' ἔκβολον;

IFIGÊNIA

Direi que você veio de Argos por ter matado sua mãe.

ORESTES

Aproveite meus males se isto lhe for útil.

IFIGÊNIA

Direi que não é correto sacrificá-lo à deusa.

1035

ORESTES

E qual o motivo? Já suspeito de algo.

IFIGÊNIA

Você não é puro. Só darei à morte o que for consagrado.

ORESTES

Mas como a imagem da deusa será capturada?

IFIGÊNIA

Eu direi que pretendo purificá-lo nas ondas marinhas.

ORESTES

Mas permanece no templo a estátua pela qual até aqui navegamos.

1040

IFIGÊNIA

Direi que terei de lavá-la, pois você a tocou.

ORESTES

Onde? Na úmida costa marinha?

{|φ.}

οὗ ναῦς χαλινοῖς λινοδέτοις ὀρμεῖ σέθεν.

{Ορ.}

οὐδ' ἢ τις ἄλλος ἐν χεροῖν οἴσει βρέτας;

{|φ.}

ἐγὼ· θιγεῖν γὰρ ὅσιόν ἐστ' ἐμοὶ μόνη.

1045

{Ορ.}

Πυλάδης δ' ὄδ' ἡμῖν ποῦ τετάξεται πόνου;

{|φ.}

ταῦτόν χεροῖν σοὶ λέξεται μίασμ' ἔχων.

{Ορ.}

λάθραι δ' ἀνακτος ἢ εἰδότος δράσεις τάδε;

{|φ.}

πέισασα μύθοις· οὐ γὰρ ἂν λάθοιμί γε.

1049

σοὶ δὴ μέλειν χρή τ' ἄλλ' ὅπως ἔξει καλῶς.

1051

{Ορ.}

καὶ μὴν νεῶς γε πίτυλος εὐήρης πάρα.

1050

ἐνὸς μόνου δεῖ, τάσδε συγκρύψαι τάδε·

1052

ἄλλ' ἀντίαζε καὶ λόγους πειστηρίους

εὕρισκ'· ἔχει τοι δύναμιν εἰς οἶκτον γυνή.

τὰ δ' ἄλλ' ἴσως ἂν πάντα συμβαίη καλῶς.

1055

{|φ.}

ὦ φίλταται γυναῖκες, εἰς ὑμᾶς βλέπω,

IFIGÊNIA

No lugar em que seu barco está ancorado, preso a cordas de linho.

ORESTES

Você ou outro levará a estátua nos braços?

IFIGÊNIA

Eu. Tocá-la só é permitido a mim. 1045

ORESTES

E que parte caberá ao nosso Pílates nessa tarefa?

IFIGÊNIA

Será dito que ele tem a mesma mácula.

ORESTES

E você fará isso escondida do rei ou com o conhecimento dele?

IFIGÊNIA

Persuadido por minhas palavras, pois não poderia me esconder. 1049

E você deve cuidar para que tudo saia bem. 1051

ORESTES

Os remos do barco estão prontos. 1050

Só falta uma coisa: que estas mulheres mantenham segredo. 1052

Suplique a elas, encontre palavras

convincentes: a mulher tem o poder da compaixão.

Todo o resto caminhará bem. 1055

IFIGÊNIA

Queridas mulheres, meu olhar dirijo a vocês,

καὶ τᾶμ' ἐν ὑμῖν ἐστὶν ἢ καλῶς ἔχειν
ἢ μηδὲν εἶναι καὶ στερηθῆναι πάτρας
φίλου τ' ἀδελφοῦ φιλτάτης τε συγγόνου.
καὶ πρῶτα μὲν μοι τοῦ λόγου τὰδ' ἀρχέτω· 1060
γυναϊκές ἐσμεν, φιλόφρον ἀλλήλαις γένος,
σώιζειν τε κοινὰ πράγματ' ἀσφαλέσταται.
σιγήσαθ' ἡμῖν καὶ συνεκπονήσατε
φυγὰς· καλὸν τοι γλῶσσ' ὅτῳ πιστὴ παρῆι.
ὄρατε δ' ὡς τρεῖς μία τύχη τοὺς φιλτάτους 1065
ἢ γῆς πατρῴας νόστος ἢ θανεῖν ἔχει.
σωθεῖσα δ', ὡς ἂν καὶ σὺ κοινωνῆς τύχης,
σώσω σ' ἐς Ἑλλάδ'. ἀλλὰ πρὸς σε δεξιᾶς
σὲ καὶ σ' ἰκνοῦμαι, σὲ δὲ φίλης παρηίδος
γονάτων τε καὶ τῶν ἐν δόμοισι φιλτάτων 1070
[μητρὸς πατρός τε καὶ τέκνων ὅτῳ κυρεῖ].
τί φάτε; τίς ὑμῶν φησιν ἢ τίς οὐ θέλειν –
φθέγγασθε – ταῦτα; μὴ γὰρ αἰνουσῶν λόγους
ὄλωλα κάγῳ καὶ κασίγνητος τάλας.

{Χο.}

θάρσει, φίλη δέσποινα, καὶ σώιζου μόνον· 1075
ὡς ἔκ γ' ἐμοῦ σοι πάντα σιγηθήσεται
(ἴστω μέγας Ζεὺς) ὧν ἐπισκήπτεις πέρι.

{Ιφ.}

ὄναισθε μύθων καὶ γένοισθ' εὐδαίμονες.
σὸν ἔργον ἤδη καὶ σὸν ἐσβαίνειν δόμους·
ὡς αὐτίχ' ἤξει τῆσδε κοίρανος χθονός, 1080
θυσίαν ἐλέγξων εἰ κατείργασται ξένων.
ὦ πότνι', ἥπερ μ' Αὐλίδος κατὰ πτυχὰς
δεινῆς ἔσωσας ἐκ πατροκτόνου χερός,

em vocês reside o meu sucesso ou
o fracasso, estar privada de minha pátria,
do meu querido irmão e da minha querida irmã.
Mas eis o começo do meu discurso: 1060
somos mulheres, benévolas umas com as outras,
as mais resolutas quando a causa é comum.
Fiquem em silêncio e colaborem conosco na
fuga: honradas as palavras em que se pode confiar!
Vejam como um único destino uniu três seres amados: 1065
ou retornar à terra pátria ou morrer.
Se eu me salvo, com você partilharei a mesma sorte,
salvando-o e levando-o à Grécia. E você, pela sua mão direita,
a você, e também a você eu suplico, e a você por sua querida face,
aos seus joelhos, pelos entes queridos que tiver em casa, 1070
[seu pai, mãe, filhos e quem quer que lá se encontre.]
O que me dizem? Quem de vocês concorda ou não concorda com
estas coisas. Falem! Pois recusando minhas palavras
estaremos arruinados, meu desafortunado irmão e eu.

CORO

Coragem, querida soberana, e pense apenas na sua salvação. 1075
De minha parte, silenciarei sobre tudo
o que me confia. Que o grande Zeus seja minha testemunha!.

IFIGÊNIA

Que suas palavras sejam proveitosas e que vocês sejam felizes.
A tarefa de vocês dois é entrar sem demora no templo,
pois logo chegará o soberano desta terra 1080
interrogando se o sacrifício dos estrangeiros foi consumado.
Ó soberana, tu que me salvaste nos cumes de Áulis
das terríveis mãos de um pai assassino,

σῶσόν με καὶ νῦν τούσδε τ' ἢ τὸ Λοξίου
 οὐκέτι βροτοῖσι διὰ σ' ἐτήτυμον στόμα. 1085
 ἀλλ' εὐμενῆς ἔκβηθι βαρβάρου χθονὸς
 ἐς τὰς Ἀθήνας· καὶ γὰρ ἐνθάδ' οὐ πρέπει
 ναίειν, πάρον σοι πόλιν ἔχειν εὐδαίμονα.

{Χο.}

ὄρνις ἅ παρὰ πετρίνας **στρ. α**
 πόντου δειράδας ἀλκυῶν 1090
 ἔλεγον οἴτον αἰίδεις,
 εὐξύνετον ξυνετοῖς βοάν,
 ὅτι πόσιν κελαδεῖς αἰὲ μολπαῖς,
 ἐγὼ σοι παραβάλλομαι
 θρήνους, ἄπτερος ὄρνις, 1095
 ποθοῦσ' Ἑλλάνων ἀγόρους,
 ποθοῦσ' Ἄρτεμιν λοχίαν,
 ἅ παρὰ Κύνθιον ὄχθον οἰ-
 κεῖ φοίνικα θ' ἀβροκόμαν
 δάφναν τ' εὐερνέα καὶ 1100
 γλαυκᾶς θαλλὸν ἱερὸν ἐλαί-
 ας, Λατοῦς ὠδῖνι φίλον,
 λίμναν θ' εἰλίσσουσαν ὕδωρ
 κύκλιον, ἔνθα κύκνος μελωι-
 δὸς Μούσας θεραπεύει. 1105

ὦ πολλὰ δακρύων λιβάδες, **ἀντ. α**
 αἰ' παρηίδας εἰς ἐμὰς
 ἔπεσον ἀνίκα πύργων
 ὀλομένων ἐν ναυσὶν ἔβαν

salve agora a mim e a eles. Ou Lóxias, por tua causa,
será para os mortais um falso arauto. 1085

Abandone benevolente esta bárbara terra
e vá para Atenas, pois não convém que
habites aqui, mas na cidade abençoada.

Segundo estásimo

CORO

Ó ave marinha, Alcione **Estrofe 1**

que nos pétreos rochedos do mar 1090

entoa fatídicas elegias,

sagazes ouvidos ouvem lamentos

e teus louvores e danças e cantos para teu esposo.

Aos teus eu uno os meus trenos,

eu, pássaro sem asas, 1095

com saudades do povo heleno,

com saudades de Ártemis parteira,

a que habita junto às colinas de Cinto,

a frondosa palmeira

e o loureiro florescente 1100

e o ramo sagrado da verde oliveira

propício ao nascimento de Leto,

o lago com suas águas

circulares, onde o cisne melodioso

honra às musas. 1105

Antístrofe 1

Muitas lágrimas vertidas

sobre nossas faces

quando tombou a cidadela

destruída e nos barcos inimigos

providos de remos

- πολεμίων έρετμοῖσι καὶ λόγχαις·
 ζαχρύσου δὲ δι' έμπολᾶς
 νόστον βάρβαρον ἦλθον,
 ἔνθα τᾶς έλαφοκτόνου
 θεᾶς ἀμφίπολον κόραν
 παῖδ' Ἀγαμεμνονίαν λατρεύ- 1115
 ω βωμούς τ' οὐ μηλοθύτας,
 ζηλοῦσα τὸν διὰ παν-
 τὸς δυσδαίμον'· ἐν γὰρ ἀνάγ-
 καις οὐ κάμνει σύντροφος ὦν.
 μεταβάλλειν δυσδαιμονία· 1120
 τὸ δὲ μετ' εὐτυχίαν κακοῦ-
 σθαι θνατοῖς βαρὺς αἰών.
- καὶ σὲ μὲν, πότνι', Ἀργεία 1125
 πεντηκόντερος οἶκον ἄξει·
 συρίζων θ' ὁ κηρόδετος
 Πανὸς οὐρείου κάλαμος
 κώπαις ἐπιθώξει,
 ὁ Φοῖβός θ' ὁ μάντις ἔχων
 κέλαδον έπτατόνου λύρας
 αἰείδων ἄξει λιπαρὰν 1130
 εὔ σ' Ἀθηναίων ἐπὶ γᾶν.
 τέμει δ' αὐτοῦ λιποῦσα
 βήσηι ῥοθίοις πλάταις·
 ἀέρι δ' ἰστία πρότονοι κατὰ πρῶϊραν ὑ- 1135
 πὲρ στόλον έκπετάσουσιν πόδατ
 ναὸς ὠκυπόμπου.
- λαμπροὺς ἵπποδρόμους βαίην, 1140
 ἀντ. β

fui colocada entre armas inimigas 1110
 e trocada por ouro
 viajei para bárbara terra
 onde sirvo à filha de Agamêmnon,
 a virgem sacerdotisa da deusa
 matadora de cervos no altar em que não 1115
 se sacrificam ovelhas,
 invejando os que sempre estiveram
 na infelicidade, pois tendo nascido com ela
 a necessidade não os importuna.
 A infelicidade é mudar 1120
 e a bonança ultrajada
 é um peso na vida dos mortais.

Estrofe 2

Também a ti, senhora, o barco argivo
 de cinquenta remos levará para casa,
 e a flauta ressonante colada com cera 1125
 de Pã das montanhas
 embalará os remos, e
 Febo, o adivinho, portando
 a sonora lira de sete tons,
 cantando te levará à próspera 1130
 terra de Atenas,
 † enquanto eu serei deixada aqui
 e navegarás com sonoros remos
 e o vento nas velas e os cabos 1135
 estendidos sobre a proa †
 do barco veloz.

Antístrofe 2

Pudera eu percorrer o reluzente hipódromo

ἔνθ' εὐάλιον ἔρχεται πῦρ·
 οἰκείων δ' ὑπὲρ θαλάμων 1140
 ἐν νώτοις ἀμοῖς πτέρυγας
 λήξαιμι θοάζουσα·
 χοροῖς δ' ἐνσταίην, ὅθι καὶ
 ἴπαρθένος εὐδοκίμων γάμων
 παρὰ πόδ' εἰλίσσουσα φίλας 1145
 ματέρος ἠλίκων θιάσους
 ἐς ἀμίλλας χαρίτων
 ἀβροπλούτοιο χλιδᾶς εἰς ἔριν
 ὀρνυμένα πολυποίκιλα φάρεα 1150
 καὶ πλοκάμους περιβαλλομένα
 γένυσιν ἐσκίαζοντ.

{ΘΟΑΣ}

ποῦ 'σθ' ἡ πυλωρὸς τῶνδε δωμάτων γυνή
 Ἑλληνίς; ἦδη τῶν ξένων κατήρηξάτο;
 [ἀδύτοις ἐν ἀγνοῖς σῶμα λάμπονται πυρί;] 1155

{Χο.}

ἦδ' ἐστίν, ἦ σοι πάντ', ἄναξ, ἐρεῖ σαφῶς.

{Θο.}

ἔα·

τί τόδε μεταίρεις ἐξ ἀκινήτων βάρων,
 Ἄγαμέμνωνος παῖ, θεᾶς ἄγαλμ' ἐν ὠλέναις;

{Ιφ.}

ἄναξ, ἔχ' αὐτοῦ πόδα σὸν ἐν παραστάσιν.

em que o belo fogo do sol caminha,
 e sobre os tálamos da casa 1140
 as asas em minhas costas
 parar de bater.
 Pudera eu encontrar-me nos coros
 de minha juventude, nas célebres bodas,
 girando aos pés da minha querida 1145
 mãe, em festas, com moças de minha idade
 rivalizando comigo em beleza,
 exuberantes melenas em disputa,
 o agitar dos véus multicores 1150
 e tranças enredadas
 sombreando minhas faces.

Quarto episódio

TOAS

Onde está a mulher grega guardiã
 deste templo? Já iniciou o sacrifício dos estrangeiros?
 Nos recintos sagrados os corpos já reluzem consumidos pelo fogo? 1155

CORO

Já está aqui, soberano, e lhe contará tudo claramente.

TOAS

Ea!

Por que você levanta do pedestal imóvel,
 filha de Agamêmnon, a estátua da deusa e a carrega nos braços?

IFIGÊNIA

Senhor, mantenha seus pés na entrada do templo.

{Θο.}

τί δ' ἔστιν, Ἴφιγένεια, καινὸν ἐν δόμοις;

1160

{Ιφ.}

ἀπέπτυσ'· Ὅσισι γὰρ δίδωμ' ἔπος τόδε.

{Θο.}

τί φροιμιάζηι νεοχμόν; ἐξαύδα σαφῶς.

{Ιφ.}

οὐ καθαρὰ μοι τὰ θύματ' ἠγρεύσασθ', ἄναξ.

{Θο.}

τί τοῦκδιδάξαν τοῦτό σ'; ἦ δόξαν λέγεις;

{Ιφ.}

βρέτας τὸ τῆς θεοῦ πάλιν ἔδρας ἀπεστράφη.

1165

{Θο.}

αὐτόματον, ἦ νιν σεισμὸς ἔστρεψε χθονός;

{Ιφ.}

αὐτόματον· ὄψιν δ' ὀμμάτων ξυνήρμωσεν.

{Θο.}

ἦ δ' αἰτία τίς; ἦ τὸ τῶν ξένων μύσος;

{Ιφ.}

ἦδ', οὐδὲν ἄλλο· δεινὰ γὰρ δεδράκατον.

TOAS

Que novidade há no templo, Ifigênia?

1160

IFIGÊNIA

Cuspo! Por causa do sagrado eu digo isso.

TOAS

Por que você retarda as novidades? Fale claramente.

IFIGÊNIA

Estão impuras as vítimas capturadas, senhor.

TOAS

O que lhe mostrou isso? Ou você apenas emite uma suposição?

IFIGÊNIA

A estátua da deusa girou em seu altar.

1165

TOAS

Sozinha, ou um tremor de terra a fez girar?

IFIGÊNIA

Sozinha. E cerrou as pálpebras em seus olhos.

TOAS

E qual o motivo? Acaso foi a mácula dos estrangeiros?

IFIGÊNIA

Isso, nada mais, pois eles fizeram algo terrível.

{Θο.}

ἀλλ' ἢ τιν' ἔκανον βαρβάρων ἀκτῆς ἔπι;

1170

{Ιφ.}

οἰκεῖον ἦλθον τὸν φόνον κεκτημένοι.

{Θο.}

τίν'; εἰς ἔρον γὰρ τοῦ μαθεῖν πεπτώκαμεν.

{Ιφ.}

μητέρα κατειργάσαντο κοινωνῶι μίφει.

{Θο.}

Ἄπολλον, οὐδ' ἐν βαρβάροις ἔτλη τις ἄν.

{Ιφ.}

πάσης διωγμοῖς ἠλάθησαν Ἑλλάδος.

1175

{Θο.}

ἢ τῶνδ' ἕκατι δῆτ' ἄγαλμ' ἔξω φέρεις;

{Ιφ.}

σεμνόν γ' ὑπ' αἰθέρ', ὡς μεταστήσω φόνου.

{Θο.}

μίασμα δ' ἔγνωσ τοῖν ξένοιον ποίωι τρόπωι;

{Ιφ.}

ἦλεγχον, ὡς θεᾶς βρέτας ἀπεστράφη πάλιν.

TOAS

Eles mataram algum dos bárbaros na praia?

1170

IFIGÊNIA

Já vieram com um crime cometido em casa.

TOAS

Qual? Sou tomado pelo desejo de saber.

IFIGÊNIA

Mataram a mãe deles, espadas em conluio.

TOAS

Por Apolo! Nem os bárbaros se atreveriam a isto.

IFIGÊNIA

Eles foram perseguidos e banidos da Grécia.

1175

TOAS

E por isso você retira a imagem?

IFIGÊNIA

Sim, pelo sagrado Éter, para livrá-la do sangue.

TOAS

E de que forma você soube do miasma dos estrangeiros?

IFIGÊNIA

Os interroguei quando a estátua da deusa girou para trás.

{Θο.}

σοφὴν σ' ἔθρεψεν Ἑλλάς, ὡς ἦισθου καλῶς.

1180

{Ιφ.}

καὶ μὴν καθεῖσαν δέλεαρ ἠδὺ μοι φρενῶν.

{Θο.}

τῶν Ἀργόθεν τι φίλτρον ἀγγέλλοντέ σοι;

{Ιφ.}

τὸν μόνον Ὀρέστην ἐμὸν ἀδελφὸν εὐτυχεῖν.

{Θο.}

ὡς δὴ σφε σώσαις ἡδοναῖς ἀγγελμάτων;

{Ιφ.}

καὶ πατέρα γε ζῆν καὶ καλῶς πράσσειν ἐμόν.

1185

{Θο.}

σὺ δ' ἐς τὸ τῆς θεοῦ γ' ἐξένευσας εἰκότως.

{Ιφ.}

πᾶσάν γε μισοῦσ' Ἑλλάδ', ἢ μ' ἀπώλεσεν.

{Θο.}

τί δῆτα δρῶμεν, φράζε, τοῖν ξένοιον πέρι;

{Ιφ.}

τὸν νόμον ἀνάγκη τὸν προκείμενον σέβειν.

TOAS

Para a astúcia a Grécia lhe criou, e você entendeu bem.

1180

IFIGÊNIA

E eles lançaram uma isca apetitosa em meu espírito.

TOAS

Que encanto lhe anunciaram de Argos?

IFIGÊNIA

Que Orestes, meu único irmão, está vivo...

TOAS

Para que pela alegria das notícias os salve.

IFIGÊNIA

E que meu pai vive e está bem.

1185

TOAS

E você, claro, inclinou-se aos interesses da deusa.

IFIGÊNIA

Sim, odiando toda a Grécia que me arruinou.

TOAS

Diga então o que faremos com os estrangeiros.

IFIGÊNIA

É preciso que honremos o costume estabelecido.

{Θο.}

οὔκουν ἐν ἔργῳ χέρνιβες ξίφος τε σόν;

1190

{Ιφ.}

ἀγνοῖς καθαρμοῖς πρῶτά νιν νίψαι θέλω.

{Θο.}

πηγαῖσιν ὑδάτων ἢ θαλασσίαι δρόσῳ;

{Ιφ.}

θάλασσα κλύζει πάντα τάνθρώπων κακά.

{Θο.}

όσιώτεροι γοῦν τῆι θεῶι πέσοιεν ἄν.

{Ιφ.}

καὶ τὰμά γ' οὔτῳ μᾶλλον ἄν καλῶς ἔχοι.

1195

{Θο.}

οὔκουν πρὸς αὐτὸν ναὸν ἐκπίπτει κλύδων;

{Ιφ.}

ἐρημίας δεῖ· καὶ γὰρ ἄλλα δράσομεν.

{Θο.}

ἄγ' ἔνθα χρήζεις· οὐ φιλῶ τᾶρρηθ' ὄρα̃ν.

{Ιφ.}

ἀγνιστέον μοι καὶ τὸ τῆς θεοῦ βρέτας.

TOAS

Acaso você já não tem as águas lustrais e seu punhal?

1190

IFIGÊNIA

Primeiro quero limpá-los com sagradas purificações.

TOAS

Com água de um rio ou a pura água do mar?

IFIGÊNIA

O mar limpa todos os males do homem.

TOAS

Ao menos se oferecerá à deusa sacrifícios mais puros.

IFIGÊNIA

E assim eu ficarei melhor.

1195

TOAS

Acaso as ondas do mar não chegam ao próprio templo?

IFIGÊNIA

Preciso de um lugar solitário. Também faremos outras coisas.

TOAS

Leve-os aonde for necessário. Não quero presenciar os ritos.

IFIGÊNIA

Preciso purificar também a imagem da deusa.

{Θο.}

εἵπερ γε κηλὶς ἔβαλέ νιν μητροκτόνος.

1200

{Ιφ.}

οὐ γάρ ποτ' ἄν νιν ἠράμην βάθρων ἄπο.

{Θο.}

δίκαιος ἠύσέβεια καὶ προμηθία.

{Ιφ.}

οἴσθ᾽ ἄ μοι γενέσθω.

{Θο.}

σὸν τὸ σημαίνειν τόδε.

{Ιφ.}

δεσμὰ τοῖς ξένοισι πρόσθες.

{Θο.}

ποῖ δέ σ' ἐκφύγοιεν ἄν;

{Ιφ.}

πιστὸν Ἑλλάς οἶδεν οὐδέν.

{Θο.}

ἴτ' ἐπὶ δεσμὰ, πρόσπολοι.

1205

{Ιφ.}

κάκκομιζόντων γε δεῦρο τοὺς ξένους

{Θο.} ἔσται τάδε.

{Ιφ.}

κρᾶτα κρύψαντες πέπλοισιν.

{Θο.}

ἠλίου πρόσθεν φλογός.

TOAS

Sim, já que a mácula do matricídio a atingiu.

1200

IFIGÊNIA

Eu não poderia, de outra forma, movê-la do pedestal.

TOAS

Justas são sua prudência e devoção.

IFIGÊNIA

Saiba o que preciso agora

TOAS

Pode explicar-me.

IFIGÊNIA

Acorrente os estrangeiros.

TOAS

Para onde poderiam fugir?

IFIGÊNIA

A Grécia não merece confiança.

TOAS

Acorrentem-nos, servos!

1205

IFIGÊNIA

Tragam aqui os estrangeiros

TOAS

Assim será feito

IFIGÊNIA

Com a cabeça coberta por tecidos.

TOAS

Para evitar que o sol se contamine.

{Ιφ.}

σῶν τέ μοι σύμπεμπ' ὄπαδῶν.

{Θο.}

οἶδ' ὀμαρτήσουσί σοι.

{Ιφ.}

καὶ πόλει πέμψον τιν' ὅστις σημαεῖ

{Θο.}

ποίας τύχας;

{Ιφ.}

ἐν δόμοις μίμνειν ἅπαντας.

{Θο.}

μὴ συναντῶσιν φόνωι;

1210

{Ιφ.}

μυσαρὰ γὰρ τὰ τοιάδ' ἐστί.

{Θο.}

στεῖχε καὶ σήμαινε σύ.

{Ιφ.}

μηδέν' εἰς ὄψιν πελάζειν.

{Θο.}

εὖ γε κηδεύεις πόλιν.

{Ιφ.} καὶ φίλων γ' οὕς δεῖ μάλιστα.

{Θο.}

τοῦτ' ἔλεξας εἰς ἐμέ.

<{Ιφ.} .>

{Θο.}

ὡς εἰκότως σε πᾶσα θαυμάζει πόλις.

IFIGÊNIA

Envie comigo os seus servos.

TOAS

Eles irão contigo.

IFIGÊNIA

E alguém que avise à cidade.

TOAS

Qual acontecimento?

IFIGÊNIA

Que todos fiquem em suas casas.

1210

TOAS

Para que não se encontrem com os assassinos.

IFIGÊNIA

Pois estão contaminados.

TOAS

Vá e os avise.

IFIGÊNIA

Que ninguém aproxime deles o olhar.

TOAS

Como você se preocupa com nossa cidade!

IFIGÊNIA

Sim, e também com os amigos que mais precisam.

TOAS

Belas palavras a meu respeito.

IFIGÊNIA

< >

TOAS

Com razão toda a cidade admira você.

{Ιφ.}

σὺ δὲ μένων αὐτοῦ πρὸ ναῶν τῆι θεῶι

{Θο.}

τί χρῆμα δρῶ;

1215

{Ιφ.}

ἄγνισον πυρσῶι μέλαθρον.

{Θο.}

καθαρὸν ὡς μόληις πάλιν.

{Ιφ.}

ἦνίκ' ἂν δ' ἕξω περῶσιν οἱ ξένοι

{Θο.}

τί χρή με δρᾶν;

{Ιφ.}

πέπλον ὀμμάτων προθέσθαι.

{Θο.}

μὴ τπαλαμναῖον λάβω†.

{Ιφ.}

ἦν δ' ἄγαν δοκῶ χρονίζειν

{Θο.}

τουῦδ' ὄρος τίς ἐστί μοι;

{Ιφ.} θαυμάσις μηδέν.

{Θο.}

τὰ τῆς θεοῦ πρᾶσσ' ἐπὶ σχολῆς καλῶς.

{Ιφ.}

εἰ γὰρ ὡς θέλω καθαρμὸς ὄδε πέσοι.

{Θο.} συνεύχομαι.

1221

{Ιφ.}

τούσδ' ἄρ' ἐκβαίνοντας ἤδη δωμαίων ὀρῶ ξένους

IFIGÊNIA

Sim, permaneça aqui diante do templo da deusa.

TOAS

E o que eu faço?

1215

IFIGÊNIA

Purifique o recinto com rubro fogo.

TOAS

Para que esteja puro quando você voltar.

IFIGÊNIA

E quando os estrangeiros saírem do templo...

TOAS

Que fazer?

IFIGÊNIA

Cubra os olhos com o tecido.

TOAS

Para que eu não † receba a contaminação.†

IFIGÊNIA

E se eu demorar muito...

TOAS

Quanto tempo?

IFIGÊNIA

Não se assuste.

TOAS

Cuide com calma dos assuntos da deusa.

IFIGÊNIA

Que esta purificação aconteça como quero!

1221

TOAS

Assim seja.

IFIGÊNIA

Eis que já vejo os estrangeiros saindo do templo

καὶ θεᾶς κόσμους νεογνούς τ' ἄρνας, ὡς φόνωι φόνον
 μουσαρόν ἐκνίψω, σέλας τε λαμπάδων τά τ' ἄλλ' ὅσα
 προυθέμην ἐγὼ ξένοισι καὶ θεᾶι καθάρσια. 1225

ἐκποδῶν δ' αὐδῶ πολίταις τοῦδ' ἔχειν μιάσματος,
 εἴ τις ἢ ναῶν πυλωρὸς χεῖρας ἀγνεύει θεοῖς
 ἢ γάμον στείχει συνάψων ἢ τόκοις βαρύνεται·
 φεύγετ', ἐξίστασθε, μή τωι προσπέση μύσος τόδε.
 ὦ Διὸς Λητοῦς τ' ἄνασσα παρθέν', ἦν νίψω φόνον 1230
 τῶνδε καὶ θύσωμεν οὔ χρῆ, καθαρὸν οἰκῆσεις δόμον,
 εὐτυχεῖς δ' ἡμεῖς ἐσόμεθα. τᾶλλα δ' οὐ λέγουσ' ὅμως
 τοῖς τὰ πλείον' εἰδόσιν θεοῖς σοί τε σημαίνω, θεά.

{Χο.}

εὐπαις ὁ Λατοῦς γόνος,

ὄν ποτε Δηλιάσιν καρποφόροις γυάλοις 1235
 <ἔτικτε>, χρυσοκόμαν

ἐν κιθάραι σοφόν, ὅστ' ἐπὶ τόξων
 εὐστοχίαι γάνυται· φέρε <δ'> Ἴνιν
 ἀπὸ δειράδος εἰναλίας 1240

λοχεῖα κλεινὰ λιποῦσα μά-
 τηρ τὰν ἀστάκτων ὑδάτων
 <συμ>βακχεύουσαν Διονύ-
 σωι Παρνάσιον κορυφάν,

ὅθι ποικιλόνωτος οἴνωπὸς δράκων 1245
 σκιερᾶι κάτεχ' ἄλσος εὐφυλλον δάφναι,
 γᾶς πελώριον τέρας, τὰμφέπει μαντεῖον χθόνιον†.

ἔτι νιν ἔτι βρέφος, ἔτι φίλας 1250
 ἐπὶ ματέρος ἀγκάλαισι θρώσκων
 ἔκανες, ὦ Φοῖβε, μαντείων δ' ἐπέβας ζαθέων
 τρίποδί τ' ἐν χρυσέωι θάσσεις, ἐν ἀψευδεῖ θρόνωι

os adornos da deusa, os cordeiros recém-nascidos,
 com cujo sangue lavarei o impuro sangue. Vejo a luz das tochas
 e tudo o que eu prescrevi para as purificações dos estrangeiros e da estátua. 1225
 Ordeno aos cidadãos que fiquem longe desta contaminação
 e aos que oficiam no templo, que conservem as mãos puras para os deuses.
 E se alguém vier a contrair matrimônio ou engravidar,
 fujam deles, afastem-nos, para que não sejam atacados por esta impureza.
 Ó virgem rainha, filha de Zeus e Leto, se eu purificar o crime 1230
 deles e oferecer um sacrifício no local devido, tu habitarás uma casa pura
 e nós seremos felizes. O resto não digo,
 e só falo a ti e aos deuses que tudo sabem, ó deusa!

Terceiro estásimo

CORO	Estrofe
Nobre filho de Leto	
nos frutíferos vales de Delos	1235
<gerado>, de dourados cabelos	
e na cítara versado, que com seu arco	
de boa pontaria se diverte. A mãe levou o filho	1239
da rocha marinha,	1240
sublime lugar de nascimento,	
para as águas correntes	
que festejam Dioniso	
no topo do Parnaso,	
onde uma serpente de dorso cor de vinho	1245
guarda o frondoso bosque sombreado por loureiros,	
terrível monstro telúrico a guardar o ctônico oráculo.	
E tu, ainda bebê, ainda	1250
nos braços de tua querida mãe, saltando	
o mataste, ó Febo, e chegaste ao sagrado oráculo	
e agora sentas na trípode de ouro, em trono não enganoso,	

μαντείας βροτοῖς θεσφάτων νέμων ἀδύτων ὕπο, Κασταλίας ρεέθρων γείτων, μέσον γᾶς ἔχων μέλαθρον. Θέμιν δ' ἐπεὶ Γαίω παῖδ' ἀπενάσσατο < > ἀπὸ ζαθέων χρηστηρίων, νύχια Χθῶν ἐτεκνώσατο φάσματ' ὀκνεύων>, οἱ πόλεσιν μερόπων τά τε πρῶτα τά τ' ἔπειθ', ὅσ' ἔμελλε τυχεῖν, ὑπνῶι κατὰ δνοφερὰς χαμεύ- νας ἔφραζον· Γαῖα δὲ τὰν μαντείων ἀφείλετο τι- μὰν Φοῖβον φθόνῳ θυγατρὸς. ταχύπους δ' ἐς Ὀλυμπον ὄρμαθεις ἄναξ χέρα παιδνὸν ἔλιξεν ἐκ Διὸς θρόνων, Πυθίων δόμων χθονίαν ἀφελεῖν μῆνιν θεᾶς. γέλασε δ' ὅτι τέκος ἄφαρ ἔβα πολύχρυσά θέλων λατρεύματα σχεῖν ἐπὶ δ' ἔσεισεν κόμαν παῦσαι νυχίους ἐνοπάς, ὑπὸ δ' ἀλαθοσύναν νυκτωπὸν ἐξεῖλεν βροτῶν, καὶ τιμὰς πάλιν θῆκε Λοξίαι πολυάνορί τ' ἐν ξενόεντι θρόνῳ θάρση βροτοῖς θεσφάτων ἀοιδαῖς.	1260 1263 1265 1270 1275 1279 1280 1283
{ΑΓΓΕΛΟΣ}	
ὦ ναοφύλακες βώμιοί τ' ἐπιστάται, Θόας ἄναξ γῆς τῆσδε ποῦ κυρεῖ βεβώς; καλεῖτ' ἀναπτύξαντες εὐγόμφοι πύλας ἔξω μελάθρων τῶνδε κοίρανον χθονός.	1285

distribuindo aos mortais profecias oraculares 1255
 no interior do templo, vizinho das correntes da Castália,
 tendo um altar no centro da terra.

Antístrofe

Quando Têmis, filha de Gaia, 1259
 foi removida < > dos divinos 1260
 oráculos, então a Terra
 criou espectros nos sonhos noturnos,
 que comunicavam aos cidadãos o passado,
 o presente e o que irá acontecer, 1265
 em sonhos nos lúgubres leitos
 subterrâneos. Gaia tirou de
 Apolo a honra do oráculo em vingança da filha.
 Mas com pés velozes ao Olimpo lançou-se o soberano 1270
 e envolveu com mãos infantis o trono de Zeus
 pedindo que retirasse do templo pítico a cólera da deusa ctônica.
 E Zeus sorriu, pois o jovem veio sem demora
 querendo recuperar o oráculo opulento. 1275
 Zeus assentiu com a cabeça, findou as vozes noturnas
 e privou dos mortais os oráculos noctívagos, 1279
 devolvendo a Apolo essa honra 1280
 e aos mortais a confiança no trono repleto de estrangeiros
 em que o deus canta seus oráculos.

Êxodo

MENSAGEIRO

Guardiãs do templo e vigilantes do altar:
 para onde foi Toas, o rei desta terra? 1285
 Abram as sólidas portas
 e façam sair deste templo o senhor do lugar.

{Χο.}

τί δ' ἔστιν, εἰ χρή μὴ κελευσθεῖσαν λέγειν;

{Αγ.}

βεβᾶσι φροῦδοι δίπτυχοι νεανίαι

Ἄγαμνονείας παιδὸς ἐκ βουλευμάτων

1290

φεύγοντες ἐκ γῆς τῆσδε καὶ σεμνὸν βρέτας

λαβόντες ἐν κόλποισιν Ἑλλάδος νεώς.

{Χο.}

ἄπιστον εἶπας μῦθον· ὄν δ' ἰδεῖν θέλεις

ἄνακτα χώρας, φροῦδος ἐκ ναοῦ συθείς.

{Αγ.}

ποῖ; δεῖ γὰρ αὐτὸν εἰδέναι τὰ δρώμενα.

1295

{Χο.}

οὐκ ἴσμεν· ἀλλὰ στεῖχε καὶ δίωκέ νιν

ὅπου κυρήσας τοῦσδ' ἀπαγγελεῖς λόγους.

{Αγ.}

ὄρᾳτ' ἄπιστον ὡς γυναικεῖον γένος·

μέτεστι χύμῃν τῶν πεπραγμένων μέρος.

{Χο.}

μαίνητι· τί δ' ἡμῖν τῶν ξένων δρασμοῦ μέτα;

1300

οὐκ εἶ κρατούντων πρὸς πύλας ὅσον τάχος;

{Αγ.}

οὔ, πρὶν γ' ἂν εἴπηι τοῦπος ἑρμηνεὺς τόδε,

εἴτ' ἔνδον εἴτ' οὐκ ἔνδον ἀρχηγὸς χθονός.

CORO

O que acontece, se posso falar sem ser autorizada?

MENSAGEIRO

Os dois jovens partiram

com um estratagema da filha de Agamêmnon,

1290

fugindo desta terra levando a sacra imagem

na cavidade do barco heleno.

CORO

Que história incrível! Aquele que você procura,

o senhor desta terra, saiu apressado do templo.

MENSAGEIRO

Para onde? Ele tem que saber dos acontecimentos.

1295

CORO

Não sabemos. Mas vá e procure-o,

e ao encontrá-lo conte a sua história.

MENSAGEIRO

Vejam como é desonesta a raça das mulheres!

Vocês estão envolvidas nestas ações?

CORO

Você está louco! O que temos a ver com a fuga dos estrangeiros?

1300

Por que não vai, sem demora, bater às portas dos governantes?

MENSAGEIRO

Não antes que este intérprete me diga

ώή, χαλᾶτε κληῖθρα, τοῖς ἔνδον λέγω,
 καὶ δεσπότηι σημήναθ' οὔνεκ' ἐν πύλαις
 πάρειμι, καινῶν φόρτον ἀγγέλλων κακῶν.

1305

{Θο.}

τίς ἀμφὶ δῶμα θεᾶς τόδ' ἴστησιν βοήν,
 πύλας ἀράξας καὶ ψόφον πέμψας ἔσω;

{Αγ.}

τψευδῶς ἔλεγον αἶδε καὶ μ'τ' ἀπήλαυνον δόμων,
 ὡς ἐκτὸς εἴης· σὺ δὲ κατ' οἶκον ἦσθ' ἄρα.

1310

{Θο.}

τί προσδοκῶσαι κέρδος ἢ θηρώμεναι;

{Αγ.}

αὔθις τὰ τῶνδε σημανῶ· τὰ δ' ἐν ποσὶν
 παρόντ' ἄκουσον. ἢ νεᾶνις ἢ 'νθάδε
 βωμοῖς παρίστατ', Ἰφιγένει', ἔξω χθονὸς
 σὺν τοῖς ξένοισιν οἴχεται, σεμνὸν θεᾶς
 ἄγαλμ' ἔχουσα· δόλια δ' ἦν καθάρματα.

1315

{Θο.}

πῶς φήις; τί πνεῦμα συμφορᾶς κεκτημένη;

{Αγ.}

σώιζουσ' Ὀρέστην· τοῦτο γὰρ σὺ θαυμάση.

{Θο.}

τὸν ποῖον; ἄρ' ὄν Τυνδαρις τίκτει κόρη;

se está ou não em seu interior o chefe desta pátria.

Ei, você que está aí dentro, afrouxe as fechaduras
e anuncie ao soberano que estou na soleira do templo
com uma carga de novas e más notícias.

1305

TOAS

Quem lança gritos em torno do templo da deusa,
bate nas portas e pode ser ouvido lá dentro?

MENSAGEIRO

† Estas mulheres mentiam,† querendo afastar-me do templo
dizendo que você estava fora, quando estava no recinto.

1310

TOAS

Que vantagem aguardam ou perseguem com isso?

MENSAGEIRO

Mais tarde falarei sobre vocês. Mas ouça o
mais importante: a jovem que neste
templo estava, Ifigênia, saiu do país
com os estrangeiros, levando a estátua
sagrada da deusa. As purificações eram enganosas.

1315

TOAS

O que você diz? Que espírito infeliz a possuiu?

MENSAGEIRO

A salvação de Orestes. Com isto você se espantará.

TOAS

Quem? O gerado pela filha de Tíndaro?

{Αγ.}

ὄν τοῖσδε βωμοῖς θεὰ καθωσιώσατο.

{Θο.}

ὦ θαῦμα· πῶς σε μείζον ὀνομάσας τύχῳ;

{Αγ.}

μὴ 'νταῦθα τρέψῃς σὴν φρέν', ἀλλ' ἄκουέ μου·
σαφῶς δ' ἀθρήσας καὶ κλύων ἐκφρόντισον
διωγμὸν ὅστις τοὺς ξένους θηράσεται.

{Θο.}

λέγ'· εὖ γὰρ εἶπας· οὐ γὰρ ἀγχίπλουν πόρον 1325
φεύγουσιν, ὥστε διαφυγεῖν τοῦμὸν δόρυ.

{Αγ.}

ἐπεὶ πρὸς ἀκτὰς ἤλθομεν θαλασσίας,
οὗ ναῦς Ὀρέστου κρύφιος ἦν ὠρμισμένη,
ἡμᾶς μὲν, οὓς σὺ δεσμὰ συμπέμπεις ξένων
ἔχοντας, ἐξένευσ' ἀποστῆναι πρόσω 1330
Ἄγαμέμνονος παῖς, ὡς ἀπόρρητον φλόγα
θύουσα καὶ καθαρμὸν ὄν μετώιχετο,
αὐτὴ δ' ὄπισθε δέσμ' ἔχουσα τοῖν ξένοιον
ἔστειχε χερσί. καὶ τὰδ' ἦν ὑποπτα μὲν,
ἤρεσκε μέντοι σοῖσι προσπόλοις, ἄναξ. 1335
χρόνῳ δ', ἴν' ἡμῖν δρᾶν τι δὴ δοκοῖ πλέον,
ἀνωλόλυξε καὶ κατῆιδε βάρβαρα
μέλη μαγεύουσ', ὡς φόνον νίζουσα δὴ.
ἐπεὶ δὲ δαρὸν ἦμεν ἡμενοι χρόνον,
ἐσῆλθεν ἡμᾶς μὴ λυθέντες οἱ ξένοι 1340
κτάνοιεν αὐτὴν δραπέται τ' οἰχοίατο.

MENSAGEIRO

Aquele que a deusa consagrou para o seu altar. 1320

TOAS

Espantoso! Que nome melhor poderia dar ao que me aconteceu?

MENSAGEIRO

Não se ocupe com isso, mas me escute:
depois de considerar isto claramente e me ouvir,
pense na forma de perseguir os estrangeiros.

TOAS

Fale, você tem razão. Mas por nenhum estreito próximo 1325
eles conseguirão fugir e escapar da minha frota.

MENSAGEIRO

Quando chegamos à beira-mar
onde o barco de Orestes estava ancorado em segredo,
nós, que fomos enviados por você com os estrangeiros presos,
a filha de Agamêmnon ordenou que ficássemos longe
para que a secreta chama acendesse 1330
e desse início à purificação que pretendia.

Ela caminhava com as correntes dos estrangeiros
nas mãos. Isso nos pareceu estranho,
mas nós, os seus servos, continuamos satisfeitos, senhor. 1335

O tempo passou, e pensávamos que ela fazia algo mais,
e ela gritou e entoou bárbaros
cantos, como magia, como se purificasse os assassinos.
Mas quando notamos que estávamos sentados por muito tempo,
ocorreu-nos o pensamento de que os estrangeiros se libertaram, 1340
mataram a sacerdotisa e partiram como fugitivos.

φόβωι δ' ἄ μὴ χρῆν εἰσορᾶν καθήμεθα
 σιγῆι· τέλος δὲ πᾶσιν ἦν αὐτὸς λόγος,
 στείχειν ἴν' ἦσαν, καίπερ οὐκ ἔωμένοις.
 κἀνταῦθ' ὀρώμεν Ἑλλάδος νεὼς σκάφος 1345
 ἴταρσῶι κατήρει πίτυλον ἐπτερωμένοντ',
 ναύτας τε πεντήκοντ' ἐπὶ σκαλμῶν πλάτας
 ἔχοντας, ἐκ δεσμῶν δὲ τοὺς νεανίας
 ἐλευθέρους πρύμνηθεν ἐστῶτας νεὼς.
 κοντοῖς δὲ πρῶϊραν εἶχον, οἱ δ' ἐπωτίδων 1350
 ἄγκυραν ἐξανῆπτον, οἱ δὲ κλίμακας
 σπεύδοντες ἦγον διὰ χερῶν πρύμνης τ' ἄπο
 πόντῳ διδόντες τῆι ξένηι καθίεσαν.
 ἡμεῖς δ' ἀφειδήσαντες, ὡς ἐσείδομεν
 δόλια τεχνήματ', εἰχόμεσθα τῆς ξένης 1355
 πρυμνησίων τε, καὶ δι' εὐθυνηρίας
 οἴακας ἐξηιροῦμεν εὐπρύμνου νεὼς.
 λόγοι δ' ἐχώρουν· Τίني λόγῳ πορθμεύετε
 κλέπτοντες ἐκ γῆς ξόανα καὶ θυηπόλους
 τίνας τίς ὦν <σὺ> τήνδ' ἀπεμπολαῖς χθονός; 1360
 ὁ δ' εἶπ'· Ὀρέστης, τῆσδ' ὄμαιμος, ὡς μάθης,
 Ἄγαμέμνονος παῖς, τήνδ' ἐμὴν κομίζομαι
 λαβῶν ἀδελφὴν, ἦν ἀπώλεσ' ἐκ δόμων.
 ἀλλ' οὐδὲν ἦσον εἰχόμεσθα τῆς ξένης
 καὶ πρὸς σ' ἔπεσθαι διεβιαζόμεσθά νιν. 1365
 ὅθεν τὰ δεινὰ πλήγματ' ἦν γενειάδων·
 κεῖνοί τε γὰρ σίδηρον οὐκ εἶχον χεροῖν
 ἡμεῖς τε, πυγμαὶ δ' ἦσαν ἐγκροτούμεναι
 καὶ κῶλ' ἀπ' ἀμφοῖν τοῖν νεανίαιν ἅμα
 ἐς πλευρὰ καὶ πρὸς ἦπαρ ἠκοντίζετο, 1370
 ὥστε ξυναλγεῖν καὶ συναποκαμεῖν μέλη.
 δεινοῖς δὲ σημάτωντροισιν ἐσφραγισμένοι

Com medo de contemplarmos o que não devíamos,
permanecemos sentados em silêncio. Por fim, fomos todos
para onde eles estavam, embora isso não fosse permitido.

E então vimos o casco do barco grego 1345
† repleto de remos como se fossem asas, †
e cinquenta marinheiros portando remos
sobre o barco, com os jovens livres
das amarras, em pé sobre a popa do navio.

Uns a impulsionar a proa com estacas, outros 1350
suspendendo a âncora, outros desciam rapidamente
as escadas do navio e lançavam os cabos para o mar
na direção dos estrangeiros.

Mas nós, sem receio, quando percebemos
o dolo ardiloso, capturamos a estrangeira, 1355
os cabos e nos apoderamos do leme
do navio de formosa popa.

E as palavras fluíram: “ Qual o motivo
para roubarem de nossa terra a estátua e a sacerdotisa?
Quem é você, qual seu pai, você que nos rouba esta mulher?” 1360
E ele respondeu: “Saiba que sou Orestes, irmão dela,
e filho de Agamêmnon, resgatando minha irmã e
levando embora a que foi retirada de casa”.

Mas nós mantivemos cativa a estrangeira
e a forçamos a nos acompanhar até você. 1365

Por essa razão trago estas terríveis feridas em minha face:
nem eles nem nós tínhamos espadas em
mãos, e por isso lutamos com os punhos,
e os braços dos dois jovens unidos
atingiram-nos nas costas e no estômago, 1370
e assim nossos membros ficaram fatigados e doloridos.

Com terríveis marcas

ἐφεύγομεν πρὸς κρημνόν, οἱ μὲν ἐν κάραι
 κάθαιμ' ἔχοντες τραύμαθ', οἱ δ' ἐν ὄμμασιν·
 ὄχθοις δ' ἐπισταθέντες εὐλαβεστέρωσ 1375
 ἐμαρνάμεσθα καὶ πέτροις ἐβάλλομεν.
 ἀλλ' εἴργον ἡμᾶς τοξόται πρύμνης ἔπι
 σταθέντες ἰοῖς, ὥστ' ἀναστεῖλαι πρόσω.
 κὰν τῷιδε (δεινὸς γὰρ κλύδων ὤκειλε ναῦν
 πρὸς γῆν, φόβος δ' ἦν <παρθένωι> τέγξαι πόδα) 1380
 λαβῶν Ὀρέστης ὦμον εἰς ἀριστερόν,
 βὰς ἐς θάλασσαν κάπῃ κλίμακος θορών,
 ἔθηκ' ἀδελφὴν <τ'> ἐντὸς εὐσέλμου νεῶσ
 τό τ' οὐρανοῦ πέσημα, τῆς Διὸς κόρης
 ἄγαλμα. ναὸς <δ'> ἐκ μέσης ἐφθέγξατο 1385
 βοή τις· ἦ γῆς Ἑλλάδος ναύτης λεῶσ,
 λάβεσθε κώπης ρόθιά τ' ἐκλευκαίνετε·
 ἔχομεν γὰρ ὦνπερ οὐνεκ' ἄξενον πόρον
 Συμπληγάδων ἔσωθεν εἰσεπλεύσαμεν.
 οἱ δὲ στεναγμὸν ἠδὺν ἐκβρυχώμενοι 1390
 ἔπαισαν ἄλμην. ναῦς δ', ἕως μὲν ἐντὸς ἦν
 λιμένος, ἐχώρει στόμια, διαπερῶσα δὲ
 λάβρωι κλύδωνι συμπεσοῦσ' ἠπείγετο·
 δεινὸς γὰρ ἐλθῶν ἄνεμος ἐξαίφνης νεῶσ
 ὠθεῖ παλίμπρυμν' ἰστί'· οἱ δ' ἐκαρτέρουν 1395
 πρὸς κῦμα λακτίζοντες· ἐς δὲ γῆν πάλιν
 κλύδων παλίρρους ἦγε ναῦν. σταθεῖσα δὲ
 Ἀγαμέμνωνος παῖς ἠύξατ'· ἦ Λητοῦς κόρη,
 σῶσόν με τὴν σὴν ἱερέαν πρὸς Ἑλλάδα
 ἐκ βαρβάρου γῆς καὶ κλοπαῖς σύγγνωθ' ἐμαῖς. 1400
 φιλεῖς δὲ καὶ σὺ σὸν κασίγνητον, θεά·
 φιλεῖν δὲ κάμῃ τοὺς ὀμαίμονας δόκει.
 ναῦται δ' ἐπευφήμησαν εὐχαῖσιν κόρης

fugimos para um penhasco,
 uns com feridas sangrentas na cabeça, outros nos olhos.
 Com cuidado nos colocamos na colina 1375
 e dali combatemos atirando pedras,
 mas os arqueiros, postados sobre a proa,
 atiravam flechas para deter nosso avanço.
 Nesse momento, uma terrível onda lançou o barco
 a terra, e a <moça> teve medo de afogar-se. 1380
 Orestes a colocou em seu ombro esquerdo e
 entrando no mar e subindo pelas escadas,
 colocou dentro do barco de bom convés sua irmã
 e a estátua da filha de Zeus que caíra do céu.
 E do meio do barco ouviu-se uma ressonante voz: 1385
 “Marinheiros da terra grega,
 peguem os remos e golpeiem as brancas ondas,
 pois já temos o que buscávamos ao singrar
 pelo estreito inóspito, no interior das Simplégades”.
 E berrando com um agradável rugido, 1390
 golpearam o mar. O barco, enquanto estava dentro
 do porto, avançava para o estuário, mas ao atravessá-lo,
 foi tragado por violentas ondas que o aceleraram.
 Ventos terríveis e repentinos surgiram e impeliram
 o barco para trás. Os marinheiros persistiram 1395
 com golpes sobre as ondas, mas o refluxo
 levou o barco de volta a terra. Levantando-se,
 a filha de Agamêmnon suplicou: “Filha de Leto,
 salva a tua sacerdotisa e leva-a desta bárbara terra 1400
 para a Grécia, e perdoa o meu roubo.
 Também amas o teu irmão, ó deusa,
 então é justo que eu ame os meus consanguíneos”.
 Os marinheiros em prece entoavam peãs,

- παιᾶνα, γυμνάς ἐκ <πέπλων> ἐπωμίδας
 κώπηι προσαρμόσαντες ἐκ κελεύσματος. 1405
 μᾶλλον δὲ μᾶλλον πρὸς πέτρας ἦιει σκάφος·
 χῶ μὲν τις ἐς θάλασσαν ὠρμήθη ποσίν,
 ἄλλος δὲ πλεκτὰς ἐξανῆπτεν ἀγκύλας.
 κάγῳ μὲν εὐθύς πρὸς σὲ δεῦρ' ἀπεστάλην,
 σοὶ τὰς ἐκεῖθεν σημανῶν, ἄναξ, τύχας. 1410
 ἀλλ' ἔρπε, δεσμὰ καὶ βρόχους λαβῶν χεροῖν·
 εἰ μὴ γὰρ οἶδμα νήνεμον γενήσεται,
 οὐκ ἔστιν ἐλπίς τοῖς ξένοις σωτηρίας.
 πόντου δ' ἀνάκτωρ Ἴλιόν τ' ἐπισκοπεῖ
 σεμνὸς Ποσειδῶν, Πελοπίδαις ἐναντίος, 1415
 καὶ νῦν παρέξει τὸν Ἀγαμέμνωνος γόνον
 σοὶ καὶ πολίταις, ὡς ἔοικεν, ἐν χεροῖν
 λαβεῖν ἀδελφὴν θ', ἢ φόνου τοῦ 'ν Αὐλίδι
 ἀμνημόνευτος θεᾶν προδοῦσ' ἀλίσκεται.
- {Χο.}
- ὦ τλῆμον Ἴφιγένεια, συγγόνου μέτα 1420
 θανῆι πάλιν μολοῦσα δεσποτῶν χέρας.
- {Θο.}
- ὦ πάντες ἄστοι τῆσδε βαρβάρου χθονός,
 οὐκ εἶα πῶλοις ἐμβαλόντες ἠνίας
 παράκτιοι δραμεῖσθε κάκβολὰς νεῶς
 Ἑλληνίδος δέξεσθε, σὺν δὲ τῆι θεῶι 1425
 σπεύδοντες ἄνδρας δυσσεβεῖς θηράσετε,
 οἱ δ' ὠκυπόμπους ἔλξετ' ἐς πόντον πλάτας,
 ὡς ἐκ θαλάσσης ἔκ τε γῆς ἰππεύμασιν
 λαβόντες αὐτούς ἢ κατὰ στύφλου πέτρας
 ρίψωμεν ἢ σκόλοπι πῆξωμεν δέμας; 1430

e com os braços desnudos
ajustavam os remos às ordens recebidas. 1405

O barco se aproximava mais e mais dos rochedos,
e um dos nossos homens lançou-se ao mar
enquanto outro suspendia os cabos do barco, e
eu fui enviado sem demora até aqui
para lhe contar, soberano, os acontecimentos de lá. 1410

Ande, traga correntes e cordas em suas mãos,
pois, se o mar não se acalmar,
não haverá esperança de salvação para os estrangeiros.
O sagrado Poseidon, senhor dos mares, protege Ílion
e é inimigo dos Pelópidas, 1415
e agora entregará o filho de Agamêmnon
para você e os seus compatriotas, e em suas mãos
colocará a irmã dele, que do sacrifício em Áulis
e do resgate da deusa se esqueceu.

CORO

Ifigênia infeliz, com seu irmão você morrerá, 1420
caindo novamente nas mãos dos tiranos.

TOAS

Habitantes todos desta terra bárbara,
coragem! Coloquem rédeas em seus cavalos
e corram junto à costa para tomar o navio
naufragado dos gregos, e com a ajuda da deusa, 1425
sem demora vocês irão capturar os homens ímpios,
lançando pelas águas do mar os barcos velozes
ou os cavalos por terra,
e ao capturá-los, dos íngremes rochedos
jogá-los ou cravar seus corpos em estacas. 1430

ὕμᾱς δὲ τὰς τῶνδ' ἱστορας βουλευμάτων,
 γυναῖκες, αὖθις, ἤνικ' ἂν σχολὴν λάβω,
 ποινασόμεσθα· νῦν δὲ τὴν προκειμένην
 σπουδὴν ἔχοντες οὐ μενοῦμεν ἤσυχοι.

{ΑΘΗΝΑ}

ποιῖ ποῖ διωγμὸν τόνδε πορθμεύεις, ἄναξ 1435
 Θόας; ἄκουσον τῆσδ' Ἀθηναίας λόγους.
 παῦσαι διώκων ρεῦμά τ' ἐξορμῶν στρατοῦ·
 πεπρωμένον γὰρ θεσφάτοισι Λοξίου
 δεῦρ' ἦλθ' Ὀρέστης, τόν τ' Ἐρινύων χόλον
 φεύγων ἀδελφῆς τ' Ἄργος ἐσπέμψων δέμας 1440
 ἄγαλμά θ' ἱερὸν εἰς ἐμὴν ἄξων χθόνα,
 τῶν νῦν παρόντων πημάτων ἀναψυχάς.
 πρὸς μὲν σ' ὄδ' ἡμῖν μῦθος· ὃν δ' ἀποκτενεῖν
 δοκεῖς Ὀρέστην ποντίωι λαβῶν σάλωι,
 ἤδη Ποσειδῶν χάριν ἐμὴν ἀκύμονα
 πόντου τίθησι νῶτα πορθμεύειν πλάτην. 1445
 μαθῶν δ', Ὀρέστα, τὰς ἐμὰς ἐπιστολάς
 (κλύεις γὰρ αὐδὴν καίπερ οὐ παρῶν θεᾶς),
 χώρει λαβῶν ἄγαλμα σύγγονόν τε σὴν.
 ὅταν δ' Ἀθήνας τὰς θεοδμήτους μόληις,
 χῶρός τις ἔστιν Ἀτθίδος πρὸς ἐσχάτοις 1450
 ὄροισι, γείτων δειράδος Καρυστίας,
 ἱερός· Ἀλάς νιν οὐμὸς ὀνομάζει λεῶς.
 ἐνταῦθα τεύξας ναὸν ἴδρυσαι βρέτας,
 ἐπώνυμον γῆς Ταυρικῆς πόνων τε σῶν,
 οὓς ἐξεμόχθεις περιπολῶν καθ' Ἑλλάδα 1455
 οἴστροις Ἐρινύων. Ἄρτεμιν δέ νιν βροτοὶ
 τὸ λοιπὸν ὑμνήσουσι Ταυροπόλον θεάν.

E vocês, mulheres, que sabiam do plano,
 mais tarde, quando eu tiver tempo,
 serão castigadas. Agora temos pressa
 e não ficaremos aqui parados.

ATENA

Para onde, Rei Toas, para onde você conduz esta perseguição? 1435
 Ouça estas palavras de Atena:
 pare com esta perseguição e não prossiga com a batalha.
 Impelido por um oráculo de Lóxias,
 Orestes veio até aqui, fugindo do rancor das Eríneas
 para levar sua irmã a Argos e 1440
 a estátua sagrada conduzir a minha terra,
 encontrando assim alento para os presentes males. 1441b
 Estas são as minhas palavras para você. Quanto a Orestes,
 que você pensava matar com o mar revolto,
 Poseidon, fazendo-me um favor, tornou tranqüila
 a superfície do mar para que ele o atravessasse com seu barco. 1445
 Você, Orestes, ouça o meu comando
 (pois você escuta a voz da deusa mesmo não estando presente):
 parta carregando a estátua e sua irmã,
 e quando chegar a Atenas fundada pelos deuses,
 onde há, nos longínquos confins da região da Ática, 1450
 vizinho ao monte Caristo,
 um lugar sagrado que o meu povo chama de Halas,
 ali, edificando um templo, você instalará a imagem
 e lhe dará um nome em memória da terra táurica e dos seus sofrimentos
 ao percorrer a Grécia perseguido pelo 1455
 furor das Eríneas. No futuro os mortais celebrarão
 Ártemis como a deusa Taurópola.

- νόμον τε θεῶν τόνδ'· ὅταν ἑορτάζῃ λεώς,
 τῆς σῆς σφαγῆς ἄποιν' ἐπισχέτω ξίφος
 δέρηι πρὸς ἀνδρὸς αἶμά τ' ἐξανιέτω, 1460
 ὀσίας ἕκατι θεά θ' ὅπως τιμὰς ἔχη.
 σε δ' ἀμφὶ σεμνάς, Ἰφιγένεια, λείμακας
 Βραυρωνίας δεῖ τῆϊδε κληιδουχεῖν θεῶν·
 οὗ καὶ τεθάψῃ κατθανοῦσα, καὶ πέπλων
 ἄγαλμά σοι θήσουσιν εὐπήνους ὑφάς, 1465
 ἃς ἂν γυναῖκες ἐν τόκοις ψυχορραγεῖς
 λίπωσ' ἐν οἴκοις. τάσδε δ' ἐκπέμπειν χθονὸς
 Ἑλληνίδας γυναῖκας ἐξεφίεμαι
 γνώμης δικαίας οὔνεκ'. ἐξέσωσα δὲ
 καὶ πρὶν σ' Ἀρείοις ἐν πάγοις ψήφους ἴσας 1470
 κρίνας', Ὀρέστα· καὶ νόμισμ' ἔσται τόδε,
 νικᾶν ἰσῆρεις ὅστις ἂν ψήφους λάβῃ.
 ἀλλ' ἐκκομίζου σὴν κασιγνήτην χθονός,
 Ἀγαμέμνωνος παῖ. καὶ σὺ μὴ θυμοῦ, Θόας.
- {Θο.}
- ἄνασσ' Ἀθάνᾳ, τοῖσι τῶν θεῶν λόγοις 1475
 ὅστις κλύων ἄπιστος, οὐκ ὀρθῶς φρονεῖ.
 ἐγὼ δ' Ὀρέστη τ', εἰ φέρων βρέτας θεῶν
 βέβηκ', ἀδελφῆ τ' οὐχὶ θυμοῦμαι· τί γάρ;
 [πρὸς τοὺς σθένοντας θεοὺς ἀμιλλᾶσθαι καλόν·]
 ἴτωσαν ἐς σὴν σὺν θεῶν ἀγάλματι 1480
 γαῖαν, καθιδρῦσαιντό τ' εὐτυχῶς βρέτας.
 πέμπω δὲ καὶ τάσδ' Ἑλλάδ' εἰς εὐδαίμονα
 γυναῖκας, ὥσπερ σὸν κέλευσμ' ἐφίεται.
 παύσω δὲ λόγῃην ἣν ἐπαίρομαι ξένοις
 νεῶν τ' ἐρετμά, σοὶ τάδ' ὡς δοκεῖ, θεά. 1485

Estabeleça este rito: quando o povo celebrar
a expiação do seu crime, que coloquem uma espada
na garganta de um homem, derramando o seu sangue 1460
para que a deusa receba as honras devidas.
E você, Ifigênia, será a sacerdotisa dessa deusa,
nos prados sagrados de Bráuron,
onde, quando morrer, será enterrada.
Roupas com tecidos finos serão colocadas como oferta 1465
deixadas pelas mulheres que morreram em suas casas
depois do parto. E estas mulheres gregas,
ordeno que as mande embora desta terra,
por causa da justa decisão delas. Antes, eu também o salvei 1470
no Areópago, Orestes, julgando os votos
em igualdade. Assim será feito:
que se absolva quem tiver igualdade de votos.
Mas leve sua irmã desta terra,
filho de Agamêmnon. E você, Toas, contenha a sua ira.

TOAS

Atena Soberana, quem não obedece às ordens divinas 1475
após escutá-las, não tem o juízo sadio.
Mesmo se levarem a estátua da deusa, nem com Orestes
nem com sua irmã eu me irritarei,
[pois como rivalizar com os deuses poderosos seria algo bom?].
Partam para a sua terra com a estátua da deusa 1480
e consagrem essa imagem.
Também mandarei estas mulheres para a abençoada Grécia,
conforme ordena a tua sentença.
Cessarei com as armas levantadas e os remos dos barcos
contra os estrangeiros, tal como julgas justo, ó Deusa. 1485

{Αθ.}

αἰνῶ· τὸ γὰρ χρεῶν σοῦ τε καὶ θεῶν κρατεῖ.
 ἴτ', ὦ πνοαί, ναυσθλοῦτε τὸν Ἀγαμέμνωνος
 παῖδ' εἰς Ἀθήνας· συμπορεύσομαι δ' ἐγὼ
 σώιζουσ' ἀδελφῆς τῆς ἐμῆς σεμνὸν βρέτας.

{Χο.}

ἴτ' ἐπ' εὐτυχίαι τῆς σωιζομένης 1490
 μοίρας εὐδαίμονες ὄντες.

ἀλλ', ὦ σεμνή παρά τ' ἀθανάτοις
 καὶ παρά θνητοῖς, Παλλὰς Ἀθήνα,
 δράσομεν οὕτως ὡς σὺ κελεύεις.

μάλα γὰρ τερπνὴν κἀνέλπιστον 1495
 φήμην ἀκοαῖσι δέδεγμαι.

[ὦ μέγα σεμνή Νίκη, τὸν ἐμὸν
 βίοτον κατέχοις
 καὶ μὴ λήγοις στεφανοῦσα.]

ATENA

Louvo sua atitude, pois a necessidade impera sobre você e os deuses.

Vamos, ó ventos, conduzam pelo mar o filho de Agamêmnon

para Atenas. Eu os acompanharei para cuidar

da sagrada imagem de minha irmã.

Partam felizes com a salvação,

1490

vocês que têm boa fortuna.

CORO

Palas Atena, sagrada

para os mortais e imortais,

agiremos da forma que ordenas.

Que prazer inesperado

1495

a notícia que meus ouvidos recebem.

[Sagrada Vitória,

que tu possas tomar conta da minha vida,

e não deixes de coroar-me.]

NOTAS

NOTAS AO TEXTO GREGO E À TRADUÇÃO

As notas aqui apresentadas referem-se, sobretudo, a questões textuais da edição de Diggle (1981) e da minha tradução, além de comentários sobre os aspectos que julguei mais relevantes para a interpretação de *IT*. As notas que apresento tiveram como fontes principais o exaustivo estudo sobre a peça escrito por Kyriakou (2006), além da edição comentada de Cropp (2000) e da antiga edição de C.S. Jerram (1885), ricamente anotada.

Evitei explicações detalhadas de referências mitológicas, exceto quando o texto apresentar variações euripideanas no tratamento do mito de Ifigênia e de mitos correlatos apresentados na peça ou quando a narrativa mítica mencionada for pouco conhecida do leitor em geral.

Como toda tradução pressupõe interpretações e escolhas, justifico algumas delas em notas, mas procuro abster-me de escusas sobre a impossibilidade de transpor certas passagens do grego antigo para o português, recurso comum em muitas traduções de textos clássicos.

Os números em negrito no início do parágrafo referem-se ao número dos versos.

Título: Como apontam Platnauer (1938) em sua edição e Gual (1979) na sua tradução para o espanhol, a tradução que equivaleria em português a *Ifigênia em Táuris*, utilizada em muitas traduções para línguas modernas, é incorreta, pois localiza a ação em um lugar inexistente, provavelmente por analogia à *Ifigênia em Áulis*.

Hipótese. A hipótese está incompleta e apresenta uma lacuna de cinco ou seis linhas, após a linha 7, no manuscrito L. O elemento mais interessante é a presença do deus Apolo entre as *dramatis personae*, conforme comentarei nas notas ao versos 1487-1489.

Prólogo (1-122). Estruturalmente dividido em duas partes: o monólogo de Ifigênia (vv. 1-66) e o diálogo entre Orestes e Pílates (vv. 67-122). O monólogo de Ifigênia, por sua vez, pode ser dividido em três partes: o relato de sua genealogia (vv. 1-5), o sacrifício em Áulis e as circunstâncias de sua estada entre os tauros (vv. 6-41) e o sonho de Ifigênia e sua interpretação (vv. 42-66).

1-5. Na primeira parte de seu monólogo, Ifigênia apresenta, de forma bastante sucinta, algumas referências à sua ascendência genealógica. Nas *Rãs* (vv. 1232-33), Aristófanes coloca na boca de Ésquilo uma sátira a esta passagem, com uma citação textual dos versos 1-2: «Πέλοψ ὁ Ταντάλειος εἰς Πῖσαν μολῶν/ θοαῖσιν ἵπποις» .

5. τῆς Τυνδαρείας θυγατρὸς, a filha de Tíndaro, ou seja, Clitemnestra.

7. κυανέος é usado por Eurípides para qualificar a cor das águas do mar também no verso 392 e em *HI.* 1502.

8. Ἑλένης, primeira referência à hostilidade contra Helena na peça, que aparecerá outras vezes, cf. 355-56, 439-45, 521-26. Se a hipótese de Wright (2005) estiver correta e *IT* for mesmo parte de uma trilogia ao lado de *Helena* e *Andrômeda*, esta reiteração da hostilidade contra Helena causa um interessante contraste com a absolvição quase gorgiana que Eurípides promove de Helena na peça homônima.

δοκεῖ pode ser tanto pessoal como impessoal. Optei pela segunda alternativa. O verbo δοκέω (retomado no verso 785) está associado, em Eurípides, à oposição entre aparência e realidade, central tanto em *IT* quanto em *Helena*. Em seu estudo sobre o engano em Eurípides, Ribeiro (2011) apresenta esse verbo e as formas verbais e nominais a ele relacionados como pertencentes ao léxico do engano.

9. Primeira menção à deusa Ártemis na peça. Kyriakou (2006: 55) comenta que a deusa “had a much more active role in sacrifice than Iphigenia implies at present”. O papel atribuído à deusa por Ifigênia, tanto com relação ao seu sacrifício em Áulis quanto aos sacrifícios realizados entre os tauros, é ambíguo, oscilando entre a condenação explícita e a obediência ritual.

10. χιλίων νεῶν. O número de barcos da expedição argiva é uma referência frequente na dramaturgia grega. Cf. A. *Ag.* 45 e E. *IA* 174. No catálogo das naus da *Ilíada* este número chega a 1186 e Tucídides (1.10.4) menciona por volta 1200 barcos.

15. Ventos adversos ou falta de ventos são duas versões distintas apresentadas para os problemas enfrentados pelas tropas argivas em Áulis. Os ventos adversos aparecem nos *Cantos Cíprios* e no *Agamêmnon* de Ésquilo, vv. 148-149 e 192. A ausência de ventos (πνευμάτων τ' οὐ τυγχάνων) presente em *IT* encontra ecos em *IA* 9-11, 88, 352, 1596-97 e S. *El.* 564. Ovídio, *Met.* 12.8, relata este episódio.

17. A ira de Ártemis contra Agamêmnon frequentemente é atribuída ao fato do comandante grego ter matado um dos animais favoritos da deusa ou por ter se vangloriado sobre os seus dotes como caçador. A ira da deusa em *IT* tem um aspecto novo, e possivelmente trata-se de uma invenção de Eurípides: no ano do nascimento de Ifigênia, Agamêmnon havia prometido sacrificar à Deusa o que de mais belo recebesse naquele período, mas acaba não cumprindo o voto. Não ficam claras, no entanto, as razões para o descumprimento da promessa. Agamêmnon tanto pode ter descumprido intencionalmente os votos como tê-los esquecido por negligência. A ambiguidade do oráculo também pode ter sido a causa do seu descumprimento, pois Agamêmnon poderia interpretar como o mais belo fruto daquele ano algo que não fosse a sua filha. Rebelo (1992: p.48), mostra a analogia entre este motivo e o de Jefté da tradição judaico-cristã (*Juízes*, 11.29-40).

19. Optei, nesta tradução, por utilizar os pronomes pessoais da 2ª pessoa ‘tu’ e ‘vós’ apenas nas súplicas dos mortais aos deuses e em momentos rituais ou solenes, pois o âmbito religioso ainda é um dos poucos espaços em que estas formas pronominais são empregadas no português falado no Brasil. Para as demais situações, utilizei os pronomes de tratamento ‘você’ e ‘vocês’.

Apesar das formas pronominais ‘tu’ e ‘vós’ terem praticamente desaparecido do português contemporâneo no Brasil, são praticamente unânimes em traduções de textos clássicos. A exceção à regra são as traduções dos textos de Ésquilo realizadas pelo professor Marcus Mota, da UNB, também orientadas pelas relações entre textualidade e performance.

Mesmo sendo verdade que o texto trágico se utilize de formas arcaicas, penso que o emprego de formas mais próximas dos usos da norma culta da língua falada não signifique um empobrecimento do texto, apenas uma adequação à finalidade proposta pela minha tradução, a de servir a futuras enunciações cênicas.

21. φωσφόρωι. O epíteto de Ártemis “portadora da luz” está ligado à associação entre esta deusa e Hécate, a deusa “portadora da tocha”, o que nos remete à versão do mito apresentada em Hesíodo.

22. Κλυταιμῆστρα. Primeira das duas menções ao nome da mãe de Ifigênia (a outra está no verso 238). A tradução literal do nome seria Clitemestra, porém a forma Clitemnestra, que adotei aqui, é a mais empregada nas referências à mulher de Agamêmnon em língua portuguesa, e não encontrei razões de peso para não adotá-la aqui.

24. Ὀδυσσέως τέχναις. Odisseu, como é frequente na literatura grega, é caracterizado aqui como um mentor ardiloso de projetos para beneficiar a si mesmo e aos seus companheiros. O falso casamento entre Ifigênia e Aquiles é arquitetado por Odisseu, e este aspecto do mito provavelmente é uma invenção

de Eurípides, pois não é registrado em nenhuma das fontes anteriores (Cf. Ribeiro Jr., 2006: 54).

32. Θόας. A etimologia proposta por Eurípides, associando o adjetivo θοός (rápido, ligeiro) ao nome do rei dos Tauros, é problemática, mas encontra ecos na tragediografia, como em *Hel.*13, *Bac.* 504, *Aj.* 431, *Ag.* 688. A referência etimológica aos pés velozes de Toas cria uma tensão dramática interessante no final da peça, em que o rei dos Tauros anuncia uma perseguição aos fugitivos, sendo posteriormente dissuadido pela deusa Atena. Pode-se perceber, também, uma função irônica nesta etimologia, pois a rapidez de Toas não se reflete no plano intelectual, em que o rei é demasiado lento na percepção do engano perpetrado por Ifigênia.

Apolônio de Rodes, nas *Argonáuticas* (1.620 ss.) nos relata um episódio da lenda dos Argonautas situado em Lemnos em que há a presença de um rei chamado Toas. O mito conta que os homens de Lemnos passaram a desprezar as suas mulheres por causa de um odor fortíssimo que estas exalavam, provocado pela ira de Afrodite. Em vingança desse desprezo, as mulheres de Lemnos decidiram matar os seus maridos, e apenas o rei Toas sobreviveu, sendo colocado em uma arca por sua filha. Embora autores tardios identifiquem os dois personagens (Higino, *Fab.* 15 e 120; Valério Flaco, *Argon.* 2.300-302), não é possível saber se Eurípides estivesse fazendo alusão ao Toas de Lemnos.

35-41. A reflexão de Ifigênia sobre a sua condição atual é um dos trechos de construção textual mais problemática da peça, sendo alvo de várias supressões ou emendas. Diggle (2003: 75-76) discute pormenorizadamente estes problemas.

35. ἡδεται. O verbo enfatiza o prazer de Ártemis nos rituais sangrentos cometidos entre os Tauros .

38-39. Gilbert Murray considera interpolados estes versos e os suprime de sua edição, pois há uma aparente contradição entre a referência ao silêncio no verso 37 e a continuação do assunto nestes versos. Ao comentar estes versos em sua tradução, Gual (1979: 34) afirma que “no hay razones de peso para considerar los vv. 38-39, como hace Murray (en pura lógica habría también que excluir los dos siguientes).”

40. O verso faz uma oposição clara entre a preparação do ritual (κατάρχομαι μέν) e a execução da morte ritual (σφάγια δ' ἄλλοισιν). Sobre a preparação do ritual, cf. notas aos vv. 244-245.

O caráter da participação de Ifigênia nos sacrifícios e a morte ritual de homens gregos antes da chegada de Orestes e Píladés são assuntos bastante discutidos pelos estudiosos, e a peça apresenta versos ambíguos ou mesmo contraditórios sobre esta questão. Cf. vv. 72-5, 221-28, 258-59, 336-39, 344-47, 585-87 e 617-624.

42-58. É recorrente o uso de sonhos na tragédia grega como um recurso dramático. O sonho de Ifigênia e sua interpretação acentuam o clima de tristeza da personagem pela morte do irmão e a angústia pela consequente impossibilidade de livrar-se de sua situação atual. A interpretação equivocada que Ifigênia faz de seu próprio sonho está intimamente associada à configuração de Apolo como o único intérprete veraz dos oráculos e a destituição da capacidade dos mortais de interpretá-los através dos sonhos nos vv. 1234-1282. Aos interessados em leituras psicanalíticas dos sonhos, remeto ao interessante estudo de Devereux (1976: 258-317), que tem um extenso capítulo dedicado ao sonho nas obras *Reso*, *Hécuba* e *IT*.

A interpretação de Ifigênia de seu sonho é interessante, pois a sacerdotisa associa as mensagens oníricas a acontecimentos passados e sequer cogita a possibilidade delas referirem-se ao futuro.

43. λέξω πρὸς αἰθέρ'. Na antiguidade, era recorrente o costume de narrar pesadelos ao sol ou aos céus, na crença de que isso evitaria os maus presságios transmitidos nos sonhos ruins de tornarem-se reais. Kiriakou (2006: 64) nota que “still today in Crete dreams are supposed to be narrated only by daylight, in the belief that darkness can reinforce their Power of coming true”. Na *Electra*, de Sófocles, (vv. 424-25) temos a mesma ideia: Ἡλίω/ δείκνυσι τοῦναρ.

44. O passado em Argos e o presente na região dos Tauros conjugam-se magistralmente no sonho de Ifigênia.

45. παρθενῶσι δ' ἐν μέσοις. As jovens (lit. virgens) são as atendentes de Ifigênia. O manuscrito L apresenta παρθενῶσι δ' ἐν μέσοις , lição rejeitada pela maioria dos editores modernos.

59-60. Possível interpolação, pois Ifigênia não tem conhecimento da existência de Pílades, como afirmará posteriormente (v. 920). Kyriakou (2006: 66) é enfática, afirmando que estes versos são “one of the clearest cases of interpolation in Greek literature, the negligent work of someone wishing to prepare the audience for Iphigenia’s failure to recognize Pylade’s name (249)”.

63-66. A referência às mulheres gregas prepara o público para a entrada do coro, mas para a surpresa dos espectadores entram Orestes e Pílades após a saída de Ifigênia.

69-71. Diferente da personagem Ifigênia, que logo no início da peça se apresenta (v. 4), aqui Orestes e Pílades chamam um ao outro pelos nomes, recurso utilizado para que o espectador saiba quem são os personagens.

74. σκῦλα. É bastante discutido entre os estudiosos se o termo refere-se aos espólios das vítimas ou aos seus crânios. Kyriakou (2006: 70) contesta a presença dos crânios em cena, alegando que a “familiarity of the audience with

Taurian customs and the display of the skulls onstage may have rendered any explicit reference unnecessary”. A comentadora também alega a inexistência de referências a este hábito dos tauros em outras fontes (*idem*). Discordo desta afirmação, pois o hábito de empalar os crânios das vítimas era um hábito entre os tauros, testemunhado por várias fontes, sendo a mais importante Heródoto (4.103), que é apontado por vários estudiosos como fonte direta para a composição de Eurípides. Rebelo (1992: p.55), discute pormenorizadamente esta questão, e apresenta o mesmo motivo da presença de crânios no cenário na peça *Enomao*, de Sófocles (fr. 432) e nas *Bacantes* (vv. 1202-15), em que Agave pretende pregar nos tríglifos a cabeça de Penteu. Uma descrição pictográfica interessante do cenário de *IT* e que atesta a presença dos crânios fixados ao templo é o vaso do Pintor de Íxion apresentado na introdução desse trabalho (cf. *supra*, pp. 31-32).

75. ἀκροθίνιον. Para Bailly (2000: 67), o termo significa “les têtes des étrangers”, lição que segui e que justifica a hipótese discutida na nota anterior.

76. Verso atribuído a Orestes no manuscrito L.

77. ἄρκυς, ‘rede de caça, armadilha, cilada, emboscada’. A rede como metáfora para uma armadilha fatal é recorrente na *Oresteia* de Ésquilo (*Ag.* 1116, 1375; *Ch.* 1000; *Eum.* 112, 147). Em Eurípides, a metáfora é apresentada em situações de engano e morte iminente, como em *Md.* 1278, *El.* 965, *Herc.* 729, *Or.* 1422. Cf. Kyriakou (2006: 72-73).

84. Markland deleta este verso por ser quase idêntico ao 1455 (Cf. Diggle, 1981: 246).

89. ἢ τέχναισιν ἢ τύχηι τινί. O conceito de τύχη (sorte, fortuna, acaso) é central na obra euripídica. Rebelo (1992: 69-76) analisa pormenorizadamente a presença deste conceito na obra de Eurípides, mostrando a diferença entre a τύχη e a μοῖρα (destino, parte): “a palavra μοῖρα significa a parte que cabe a cada um na vida. Ao passo que a τύχη tem um poder múltiplo e versátil, pois não é fixa

e pode ser alterada a todo momento, esta permanece inalterável” (*ibidem.*, p.71). Ao contrário de Ésquilo e Sófocles, que destacavam o papel da Moira como determinante dos caminhos humanos, em Eurípides temos a preponderância da Fortuna, que pode ser alterada pela astúcia e pela τέχνη humanas. Em 907-911, τύχη e τέχνη são novamente associadas, pois o homem sábio (σοφός) aproveita-se da ocasião propícia (καιρός) e altera a sua τύχη através da τέχνη. Rebelo aponta ainda um papel de crescente personificação da Fortuna na obra eurípideana, que segundo o autor culminará no Íon, em que há 13 alusões ao conceito e na última, a forma personificada (p.70). O autor português não cita a passagem, mas em IA 864, o processo de personificação da fortuna mostra-se concluído, sendo objeto de prece. Para J. Romilly (1986: 30 ss.), a personificação da fortuna em Eurípides é mais um dos traços apontados como característicos da modernidade do dramaturgo. Burnett (1971: 67) afirma que “this play takes the role of accident in human life more seriously than any other Euripidean tragedy does” e elenca uma série de referências explícitas ou implícitas ao conceito em *IT*.

91. (τὸ δ' ἐνθένδ' οὐδὲν ἐρρήθη πέρα). Orestes comenta sua própria situação, em um lamento implícito contra a falta de apoio de Apolo para a resolução do seu problema.

101. Após examinar duas alternativas para entrar no templo (usando escadas ou forçando as portas), Orestes aterroriza-se com o medo de ser surpreendido pelos guardas no interior do templo e propõe uma fuga. A passagem contribui para a caracterização do caráter hesitante de Orestes no início da peça, em contraponto com a coragem demonstrada por seu amigo Pílates.

113. τρίγλυφος. Extremos das vigas que suportam o teto. Gual (1979: 357) nota que nos templos clássicos o espaço entre os tríglifos “está relleno formando las métopas.”

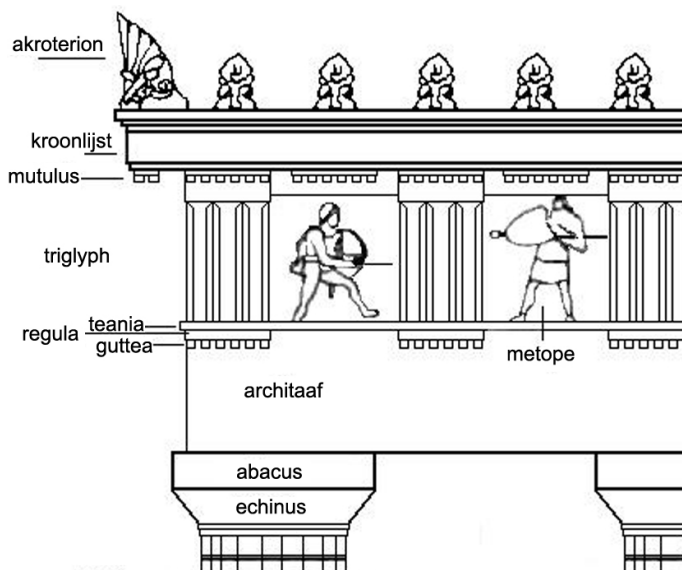


FIGURA 6: TRÍGLIFO.

114-115. A fala de Píades serve, aqui, para insuflar coragem em Orestes, mostrando-lhe o contraponto entre o caráter do ἀγαθός e do δειλός.

116-117. Diggle (1981: 76-77) discute a atribuição destas duas linhas para Orestes, proposta por vários editores.

121. τολμητέον. O discurso de Píades parece ter atingido sua finalidade, e Orestes recobra o ânimo.

123-125. A maioria dos editores recentes atribui estas linhas ao coro. Diggle, seguindo Taplin (1977: 94), atribui estas linhas à Ifigênia. Em outra passagem, Taplin (*idem*: 282-83) nota que “there are hardly any parallels in tragedy for an actor entry during the parodos”. Corroborando a atribuição do pedido de silêncio ritual à Ifigênia, Kyriakou (2006: 83) salienta que “the command for avoidance of ill-omened words, or ritual silence, is much more likely to be issued by the priestess, especially since she is about to perform a ritual, than by temple slaves unaware of the plan”.

123. εὐφραμεῖτε. Pedidos de silêncio ritual são freqüentes no drama ático: E. *IA* 1564, *Pha.* fr. 773.67; A. *Eum.* 1035, 1038, S. fr. 893; Ar. *Ach.* 237, V. 868, *P.* 434, *Th.* 39, 295.

124. δισσὰς πέτρας. As “rochas dúplices” são as Simplégades, rochas míticas que se entrecrocavam destruindo todos os barcos que passavam entre elas. Conta-se que as terríveis rochas pararam de colidir quando a nau de Jasão e os Argonautas conseguiram passar por elas ilesos, com o auxílio da deusa Hera (cf. *Odisseia* 12.70; Píndaro, *Pítica* 4.208; Apolônio, *Arg.* 2.528) . Os tauros, pela proximidade de seu país das Simplégades, são nomeados como os “habitantes das rochas dúplices”.

124. ὁ πόντος ἄξεινος. O Ponto Euxino, nome atribuído pelos gregos ao Mar Negro. Note que Εὐξείνιος, hospitaleiro, é um eufemismo propiciatório, pois ὁ πόντος ἄξεινος significa, literalmente, o ‘mar que odeia estrangeiros’ ou o ‘o mar xenóforo’, precisamente o contrário da ideia expressa pelo termo ‘Euxino’. A oposição de sentido entre euxino e áxeno foi notada por Ovídio: frigida me cohibent Euxini litora Ponti: / dictus ab antiquis Axenus ille fuit” (*Tristia*, 4.4.55).

Apesar do termo “inóspito” em português remeter primariamente a ideia de ‘não habitado’, creio ser a melhor opção para a tradução deste termo.

127. Δίκητυννα. Deusa da caça cretense, frequentemente associada a Ártemis. Cf. *Hipp.* 145-46, Hdt. 3.59, Ar. *R.* 1358.

128. εὐστύλων é um *háραχ*.

130. ὁσίας ὄσιον πόδα παρθένιον. Não foi possível reproduzir na tradução o efeito da repetição do adjetivo no início do verso. Kyriakou (2006: 86) comenta que “in tragedy this adjective and its opposite ἀνόσιος are used in connection with the observation and violation of fundamental moral laws, usually by humans but also by gods”.

131. κλειδουχος. O epíteto refere-se à Ifigênia que, na condição de sacerdotisa do templo de Ártemis, carrega consigo constantemente as chaves (κλείς) do templo. As chaves são um elemento recorrente na iconografia sobre *IT*, conforme discutido na introdução deste trabalho.

135. Adotei aqui a lição de Joshua Barnes, que em *Euripidis Quae extant Omnia* (1694) propõe a correção de Εὐρώπᾱν para Εὐρώταν. A argumentação de Edith Hall (1987: 430-33) em favor desta hipótese é bastante convincente. Segundo a autora, para os gregos do século V a.C. a costa setentrional do Euxino era entendida como parte da Europa, o que tornaria o verso sem sentido. Apoiando-se nos testemunhos de Hecateu (FGrH 1 F 195), Heródoto (4.45), Hipócrates (*Aer.* 12 e 13), Ésquilo (Fr. 729-735) e Xenofonte (*Mem.* 2.1.10), a autora argumenta que a audiência de Eurípides sabia que o Quersoneso Táurico era território componente da Europa. Em Eurípides, o Eurotas é frequentemente invocado em momentos de sentimento nostálgico, como em *IA* 179, *Hel.* 209-11, 349-50, 493. Rebelo (41-42), que concorda com a hipótese de Hall, nota as constantes referências da personagem Helena, na peça homônima de Eurípides, ao rio Eurotas, e associa a nostalgia presente nas referências ao rio nas duas peças. Se a hipótese de Barnes-Hall estiver correta, as escravas gregas são conterrâneas de Helena. A edição de Diggle, curiosamente, nem anota essa hipótese em seu aparato crítico.

145 οὐκ εὐμούσου qualifica μολπᾶς. Para Kyriakou (2006: 89), a expressão significa “intoned on a sad occasion”, o que não me parece uma boa sugestão.

150. ζωᾶς. Forma dórica utilizada provavelmente por questões métricas. Kyriakou (2006: 90) salienta que a forma “can be neither a genitive of cause nor the object of participle κατακλαιόμεναι” e que ambas as sugestões resultariam em “poor greek”. Pobreza à parte, não encontrei solução melhor do que entender o termo como objeto do participio.

156. Seguindo renomados tradutores brasileiros, como Jaa Torrano e Flávio Ribeiro de Oliveira, optei por traduzir δαίμων por ‘nume’, para diferenciar este substantivo de θεός, ‘deus’.

159-166. Leite, mel e vinho são os componentes básicos das libações para os mortos. Cf. E. *Or*, 115, H. *Od*. 10.518-10, A. *P*. 611-15,

167. Ifigênia dirige-se a uma serva. O adjetivo παγχρύσεος mostra a opulência do templo de Ártemis.

170-176. Por conta do tom ritual e solene com que Ifigênia se dirige ao irmão supostamente morto, optei pelo uso

175. O fato de acreditarem que Ifigênia está morta parece ser um fado terrível para a heroína.

179-180. Não há correspondência métrica entre os cantos de Ifigênia e do coro, por isso ἀντιψάλμους significa aqui um canto em resposta ao anterior. O canto asiático em resposta ao canto de Ifigênia, um canto bárbaro, denota a desmedida do lamento.

192-202. Um dos trechos mais danificados da peça. Kyriakou (2006: 97) apresenta uma série de tentativas de reconstrução do texto, e no aparato crítico de Diggle (1981: 251) é o trecho com o maior número de entradas. Apesar das dificuldades filológicas apresentadas pelo texto, o sentido da passagem é claro: trata-se de um *flashback* em que o coro recorda os acontecimentos da casa de Atreu: o roubo, por parte de Tiestes, do cordeiro de ouro de Atreu, a mudança de rumo do sol. Em *El*. 698-742, Eurípides apresenta, com riqueza de detalhes, os acontecimentos da funesta genealogia dos Tantálidas. Goethe, em sua *Iphigenie auf Tauris*, Ato 1, Cena 3, coloca na boca de Ifigênia uma extensa e dolorosa recordação deste relato, onde a heroína narra de forma completa os antecedentes da *hamartia* do *guénos* tantálide: “Ich Bin aus Tantalus’ Geschlecht”, ‘eu sou da geração de Tântalo”, diz a sacerdotisa no início do seu belo e doloroso relato.

201. σπεύδει δ' ἀσπούδαστ'. Um dos muitos usos de oxímoro na peça (203-204, 216, 566, 889), muitos deles de difícil reconstrução em português.

202-204. Entre o último verso do coro e os dois primeiros de Ifigênia temos três referências ao termo δαίμων. Optei aqui por uma tradução que mantivesse a sonoridade e o sentido de δυσδαίμων/ δαίμων e ao mesmo tempo mantivesse o contexto, pois o δαίμων que causa os males de Ifigênia está ligado a um fado ocasionado pelos crimes de seus antepassados e não aos seus próprios atos. Trata-se do δαίμων tantálida. Entre o oxímoro e o ritmo, optei por este.

205. νυκτὸς κείνας. 'Aquele noite', provável referência à noite do nascimento de Ifigênia.

206-207. λόχιαι Μοῖραι. As Moiras, ou Parcas na tradição latina, não eram deusas que presidiam o nascimento, função que cabia a Ártemis, mas estavam presentes no nascimento para determinar o destino do recém-nascido. Ifigênia salienta que desde o seu nascimento o seu destino já estava traçado, embora sua infância tenha sido um tempo bom, pelo qual ela demonstra profunda nostalgia.

208. Na edição de Diggle, o verso 208 foi transposto para depois do 220. Assim, o verso μνηστεύω, 'cortejar', deixa de fazer referência a Clitemnestra, o que faria pouco sentido neste lamento de Ifigênia, para ressaltar a própria condição da sacerdotisa, como uma jovem que fora privada do casamento pelo sacrifício em Áulis. Kvičala (*apud* Kyriakou, 2006: 104) sugere uma correção para a forma ἀμναστηθεῖσ', o aoristo participio passivo do verbo ἀμνηστῶ, 'esquecer'. Esta é uma lição bastante plausível, pois o verbo ἀμνηστῶ faz mais sentido no contexto do que a forma μνηστεύω. Apesar de possuir todas as condições requeridas para ser uma mulher bastante cortejada pelos argivos, o lamento pelo seu esquecimento por parte dos gregos coaduna-se melhor com o tom geral do trecho do que a recordação de seus antigos encantos. Esquecida pelos argivos em terra bárbara, a vida proporcionada pela salvação de Ártemis na praia de Áulis

é um destino tão terrível quanto o assassinio pelas mãos do pai. A referência nostálgica ao seu passado de jovem cortejada pode remeter à ideia de um celibato não intencional, o que não acredito ser o caso aqui. Além disso, não há referências em outras fontes ao fato de Ifigênia ser uma mulher bastante cortejada entre os gregos.

218. $\nu\tilde{\nu}\nu\ \delta'$ ἀξείνου πόντου ξείνα. O advérbio no início do verso contrapõe as reminiscências sobre o passado em Argos dos versos anteriores ao presente entre os tauros. Ifigênia é uma estrangeira (ξένοσ tanto significa hóspede quanto estrangeiro) em uma terra que odeia estrangeiros, uma hóspede de um lugar inóspito ou inospitaleiro. Neste verso, pode-se pensar em uma interessante identificação entre a condição da sacerdotisa e a dos estrangeiros (ξένοσ) que ela própria sacrifica.

220. O verso em grego sintetiza em quatro predicados com o ἀ privativo a situação de Ifigênia. Conforme comentado na nota ao verso 208, o lamento pela falta de marido e de filhos reforça o lamento do verso seguinte pelo seu passado como a jovem “mais cortejada entre os gregos”.

221-35. Cena rica em elementos visuais e aurais. Além do vívido quadro das imagens de Atena e dos Titãs tecidas com seu tear, temos um forte contraste aural entre o passado em Argos e o presente entre os tauros: os belos sons do tear do seu passado são contrapostos aos ‘cantos sem forminge’ e aos terríveis gritos emitidos pelos estrangeiros no momento do sacrifício. Depois de mencionar o sofrimento de suas vítimas e sugerir compaixão pelo sofrimento de suas vítimas, Ifigênia termina seu lamento chorando pela morte do seu irmão e pelo suposto fim de sua linhagem. É interessante notar que o pungente lamento de Ifigênia e as descrições de rituais fúnebres que ela anuncia em honra ao irmão se dão após os espectadores já terem visto Orestes em cena.

238-391. Primeiro episódio. O episódio consiste basicamente de um diálogo introdutório entre o vaqueiro e Ifigênia (238-59), um longo relato do vaqueiro sobre

como Orestes e Pílates foram capturados na praia (260-339) e a reação de Ifigênia ao relato (342-91), com uma breve intervenção do coro (340-41).

244. χέρνιβας. Uma das partes de preparação ao ritual consistia na aspersion de água lustral sobre o altar, a vítima e os participantes, objetivando torná-los puros para o ritual. Κατάγγματα. A palavra ocorre apenas aqui e em *Plu. Thes.* 22.6, e designa todos os meios utilizados para consagrar a vítima sacrificial para a morte. Além da aspersion com água lustral, o sacerdote lançava sobre o altar cevada contida dentro de um cesto, no qual estava o punhal para o sacrifício, além de cortar mechas de cabelos da vítima e lançá-las ao fogo do altar.

249. A menção ao nome de Pílates não produz qualquer suspeita em Ifigênia sobre a identidade do estrangeiro, pois ela não tem conhecimento de sua existência. Ver nota aos vv. 59-60.

258-259. Os versos provavelmente são espúrios, pois contradizem completamente informações de que os gregos já haviam sido sacrificados e que Ifigênia tivera participação ativa nestes sacrifícios (vv. 72, 346-47, 584-587). Sobre estes versos, ver o artigo de Cropp (1979). Sobre a questão da participação de Ifigênia nos sacrifícios, cf. Strachan (1976).

264-274. Não são especificadas as razões para a atribuição de divindade a Orestes e Pílates feita por um dos vaqueiros. A principal razão pode estar ligada à configuração do vaqueiro como θεοσεβής e o local remoto em que os estrangeiros foram encontrados.

Como nota Kyriakou (2006: 117), “the prayer to Paleomon is formally impeccable and it shows a simple man’s somewhat verbose familiarity with his pantheon, especially at the end”. A súplica do vaqueiro faz referência ao mito de Palêmon. Conta uma das versões do mito que Zeus, para proteger Dioniso da fúria de Hera, entrega seu filho aos cuidados de Átamas e de Ino, filha de Cadmo. Ao descobrir o plano de Zeus, Hera enlouqueceu o casal, e Átamas matou seu filho Learco e Ino atirou o bebê Melicertes ao mar. Os deuses apiedaram-se de Ino

e a transformaram na deusa Leucoteia, e Melicertes foi transformado no deus Palêmon, e mãe e filho tornaram-se deidades benéficas aos marinheiros. Cf. Apollod 3.4.3 e Ovídio, *Met.* 4.416.

275-78. O vaqueiro reprova com veemência a atitude zombeteira de seu companheiro, porém a descrença deste provou-se acertada. A posição jocosa do vaqueiro, sua ἀνομία, não deve ser interpretada, como muitos estudiosos (por exemplo Cropp, 2000: 193) já fizeram, como uma rejeição das práticas religiosas ou do temor aos deuses, mas como uma parcimônia na atribuição dos acontecimentos mundanos às epifanias divinas.

284. A caracterização de Orestes como “caçador” gerou muitas críticas dos comentadores (Kyriakou, 2006: 121-122). Porém, a imagem parece ser clara: tal como um caçador, Orestes defronta-se com a horrenda figura de feras e grita por socorro. Como aponta Jerram (1885: 75), “the idea is probaly that of the hunter surprised by the sudden appearance of some wild beast, and crying for help”.

285-290. São três as Erínias mencionadas por Orestes (τήνδε/ τήνδε/ ἡ δὲ), que são apresentadas em ordem crescente de detalhes e sugerem um recrudescente temor de sua parte. Detalhe importante da visão de Orestes é a imagem de uma efígie de sua mãe nas asas da terceira Erínea, o que culmina em um ápice de terror que o leva a sacar de sua espada e atacar o rebanho dos vaqueiros como se os bois fossem as Eríneas.

296-300. A descrição do ataque insano de Orestes contra o rebanho dos vaqueiros táuricos lembra muito o ataque de loucura de Ajax descrito pela deusa Atena a Odisseu, no prólogo do *Ájax*, de Sófocles.

303. κόχλος. O chamado é feito com uma concha, um instrumento rústico, que ajuda a caracterizar os tauros como homens primitivos, o que será reforçado pela oposição entre o uso de espadas pelos argivos e de pedras pelos tauros. A caracterização de Eurípidés configura “um quadro que mais faz lembrar a visita de

um explorador ocidental, em pleno séc. XX, a uma tribo da Nova Guiné que nunca tenha tido contatos com o mundo civilizado” (Rebelo, 1992: 51).

310-314. A relação entre Orestes e Pílates, paradigma da verdadeira amizade na Grécia antiga, é ressaltada no conflito com os vaqueiros. Além de demonstrar coragem na batalha, Pílates socorre o amigo quando este sucumbe ao duplo ataque das Eríneas e dos tauros. Luciano (*Am.* 47) cita os versos 311-312 como prova da verdadeira amizade entre os dois.

311. Literalmente: “cuidava do corpo”.

317. Bothe deleta este verso (Diggle, 1981: 256). τὴν παροῦσαν συμφορὰν refere-se à morte em batalha, e não ao sacrifício posterior, pois a vitória dos tauros na batalha já se configura como inevitável.

336. ἤϋχου, o imperfeito indicativo médio-passivo do verbo εὔχομαι, é uma correção de Mekler para o imperativo εὔχου presente no manuscrito L. A correção, discutida longamente por Kyriakou (2006: 131-132), é contestada por muitos estudiosos (Cropp, por exemplo) por dotar Ifigênia de um forte desejo por assassinar os gregos e assim vingar o sacrifício em Áulis. Porém, julgo acertada a correção, pois não podemos esquecer de que a fala é atribuída a um dos tauros, e que estes julgam como certo o desejo de Ifigênia pelo sacrifício (cf. 1186, 1418-1419) embora o seu ofício seja entendido por Ifigênia como uma obrigação indesejável.

337. ἀναλίσκηις, ‘suprimir, fazer perecer’. Como nota Kyriakou (2006: 132) “*the verb indicates total annihilation of the victim rather than merely the act of putting the victim of death*”. Optei pelo verbo ‘matar’, apesar deste não transmitir a mesma intensidade do original. Ver *E. An.* 455-57, *El.* 681, *Rh.* 58.

344. ὦ καρδία τάλαινα. O uso de autoinvocações como esta é bastante frequente na poesia grega antiga. Cf. vv. 837, 881. Em Aristófanes (*Ar. Ach.* 485), o personagem Diceópolis, em diálogo com Eurípides, parece parodiar este

recurso: ἄγε νυν, ὦ τάλαινα καρδία, /ἄπελθ' ἐκεῖσε, κᾶτα τὴν κεφαλὴν ἐκεῖ / παράσχεσ εἰποῦσ' ἄπ' ἄν αὐτῇ σοὶ δοκῆ.

362-363. A ênfase no contato físico envolvido no pedido de Ifigênia reforça o *pathos* de sua súplica e agrava a negativa de seu pai em auxiliá-la.

364-368. A responsabilidade paterna pelo sacrifício é enfatizada pelo triplo σέθεν utilizado por Ifigênia em referência ao seu pai. Interessante o contraste entre a simultaneidade dos ritos nupciais em Argos e o sacrifício em Áulis.

380-391. A longa fala de Ifigênia termina com ácidas críticas aos deuses e sua moralidade contraditória, um tema recorrente na obra euripideana.

380-384. Como aponta Burkert (1993), o nascimento e a morte eram considerados como principais fontes de contaminação nos templos. Ifigênia enfatiza a contradição entre a imposição de pureza ritual dos cultos a Ártemis e o regozijo desta deusa nos sacrifícios sangrentos realizados em sua honra.

385. ἡ Διὸς δάμαρ. Curiosa referência a Leto, mãe de Ártemis, como esposa de Zeus, epíteto que é usado com frequência para referir-se a Hera (Cf. *Md.* 1285, *Hrcld.* 349, *Herc.* 857, 1303).

386. ἀμαθίαν implica, além de uma deficiência intelectual, também uma deficiência moral, que acredito ser o sentido preponderante neste verso. Por isso, a opção pelo substantivo “perversidade”.

389. ἐνθάδ'. Acredito que o dêitico possa remeter-se tanto ao espaço ficcional (a região dos tauros) como ao espaço da performance (Grécia), pois a atribuição de práticas gregas aos tauros é uma constante na peça.

391. Ifigênia termina com um verso que sintetiza a concepção euripideana sobre a divindade: não é possível que o δαίμων seja mau. Compare com o *Belerofonte* (fr. 292.7): εἰ θεοί τι δρῶσιν αἰσχρόν, οὐκ εἰσὶν θεοί, ou com Píndaro

Oi. 1.35: ἔστι δ' ἀνδρὶ φάμεν εἰκόσ ἀμφὶ δαιμόνων καλά· Kyriakou (2006: 145), concordando com Taplin (1977: 110), sugere que Ifigênia permaneça em cena durante o estásimo.

392-397. O primeiro estásimo, repleto de especulações do coro sobre a origem e a identidade dos dois prisioneiros, começa com um relato do mito de Io, uma princesa arvigia e sacerdotisa de Hera. O mito é retratado por Ésquilo em *Prom.* 732 ss., *Sup.* 540-46. Esta última passagem é apontada como uma possível fonte para este trecho da peça de Eurípidés. Torrano (*in* Cardoso & Duarte: 2010, p. 149-164) faz um interessante estudo sobre o mito de Io nas tragédias de Ésquilo.

399-406. O coro de mulheres gregas questiona a origem dos estrangeiros, contrastando a geografia fértil da Grécia com a esterilidade da região táurica. O rio Eurotas e as suas “belas águas” e seus “juncos verdejantes” e a fonte tebana de Dirce e suas “insignes correntes” são contrapostos a outra corrente, a de sangue humano que encharca os templos táuricos.

413. Adotei a sugestão de Kyriakou (2006: 150) para o significado de φίλα, que neste contexto não pode ser predicativo.

416-419. A associação entre o acúmulo de riquezas e desastres é comum na poesia grega arcaica e clássica, e principalmente em Ésquilo. Cf. *A. P.* 163-65, *Ag.* 471-74, 1008-14. Cropp (2000: 205) e especialmente Kyriakou (2006: 151) apontam as semelhanças entre este trecho da peça e os versos de *Sólon* 13.43-76, discutindo as possíveis relações intertextuais entre as duas obras.

423. Fineu, rei dos Salmodesos, esposo de Cleópatra, a filha do vento Bóreas, a qual Fineu irá repudiar posteriormente para casar-se com Idoteia. A madrasta cegou e aprisionou os enteados. Sua história é mencionada na *Antígona*, de Sófocles (vv. 966-87).

425. Anfitrite, neta de Oceano e esposa de Poseidon. Cf. Hes. *Th.* 243, 254, 260, 930-33).

435-438. O mito narra que Tétis transportou Aquiles de sua pira funerária até as ilhas de Leuke, no Danúbio, local em que o herói continuava praticando suas corridas com os espíritos de seus camaradas (cf. Píndaro, *Nemea* 4.79).

437. καλλιστάδιος é um *hápax*.

439-445. Novamente o tema do anseio pela presença de Helena na região táurica. O coro deseja que Helena aporte na região e que seja morta pelas mãos da própria Ifigênia, o que retoma a ambiguidade sobre a sua participação nos ritos sacrificiais entre os tauros.

452-455. O texto de L é bastante problemático e apresenta duas linhas básicas de interpretação e correção: 1) o coro deseja que, mesmo em sonhos, possa realizar o desejo de retornar ao lar paterno; 2) o coro deseja que se torne real o sonho de retorno. Preferi não adotar nenhuma das emendas sugeridas por editores e comentadores, pois a segunda interpretação, que julgo mais provável neste contexto, pode ser depreendida do texto proposto por Diggle.

456-466. Orestes e Pílates entram pelo párodo direito, com as mãos amarradas e acompanhados por um ator extra vestindo máscara e roupa de vaqueiro e/ou por guardas táuricos. O anúncio da chegada é feito em dímetros anapésticos, metro comum usado em entradas de indivíduos condenados à morte (Cf. Kyriakou, 2006: 158).

468-471. Determinar o número e a identidade dos destinatários das ordens de Ifigênia nestes versos (e nos vv. 638 e 725-726) é bastante complexo. Os imperativos no plural (468, 470) e o particípio masculino (470) indicam a presença de mais de um atendente masculino em cena. Os destinatários das ordens de Ifigênia podem ser tanto vaqueiros, atendentes do templo ou guardas de Toas,

embora não seja provável que Ifigênia tivesse autoridade para dar ordens a estes últimos. Apesar dos elementos textuais não permitirem maiores ilações sobre o tema, a presença dos extras e suas entradas e saídas tem bastante significação dramática neste episódio, pois o reconhecimento provavelmente aconteceu na ausência dos extras que representavam os tauros.

468. μέθετε τῶν ξένων χέρας. O consentimento da vítima sacrificial é um elemento importante para a eficácia dos sacrifícios. No caso de vítimas animais, por exemplo, costumava-se aspergir o animal com água, para que ele sacudisse a cabeça, ou no caso de um boi, era-lhe dada água para que ele abanasse a cabeça em um suposto sinal de assentimento que libertaria o executante do sacrifício do sentimento de culpa. Eurípides parece ter preferência clara pelos sacrifícios voluntários. No mito de Ifigênia, a distinção entre as variantes mitológicas que apresentam Ifigênia como uma vítima ἑκούσα, que se conduz voluntariamente ao sacrifício, ou como vítima ἄκουσα, em que não há consentimento, é um aspecto central nos diferentes tratamentos do mito feito por poetas, dramaturgos e pintores. Sobre o tema, ver Ribeiro Jr. (2006: 20-32) e Silva (2005: 125-165)

492. ἐνθάδε refere-se, provavelmente, à menção do nome de Pílades feita pelos vaqueiros em 249.

500. Jerram (1885: 89) acredita que Horácio tenha feito uma referência direta a este verso: “*me miserum, patrone, vocares, / si velles, inquit, verum mihi ponere nomem*”. (*Epist.* 1.7.92).

502. O escárnio dos inimigos como um infortúnio maior do que a própria morte é um tema comum na literatura grega.

504. A oposição entre σῶμα e ὄνομα é recorrente na peça *Helena* (42-43, 66-67, 588, 1100), especialmente neste último verso: τοὔνομα παρασχοῦσ', οὐ τὸ σῶμ', ἐν βαρβάροις ‘o meu nome entregando, não meu corpo, aos bárbaros’.

515-516. A transposição destes versos na sequência do verso 510, sugerida por Platnauer (1938) e seguida por Diggle, não me parece necessária. Kyriakou (2006: 177-180) apresenta uma extensa análise desta transposição, analisando a justificativa dos editores, e argumenta: “these are strong but not absolutely compelling arguments because the text presents no insurmountable problem even without any transposition” (p. 177).

512. οὐχ ἐκῶν ἐκῶν. Orestes é um exilado involuntário, por conta da perseguição das Erínias, e voluntário, porque a sua vinda aos Tauros se deu por iniciativa própria, após consultar o oráculo em Delfos e descobrir que a sua salvação estava na região táurica.

526. Afirmação evidentemente irônica de Orestes, pois todos os seus infortúnios derivaram dessas núpcias.

537. Ifigênia questiona sobre o destino de Aquiles, embora o destino do filho de Tétis já seja público, como demonstra o coro nos versos 435-38.

541. ἀπόλλυμι. O verbo, conjugado aqui na primeira pessoa do singular do aoristo indicativo, voz média, tem vários sentidos, dentre eles o de “perecer, morrer, perder”, o que nos remete à ambiguidade sobre a concretização do sacrifício em Áulis, elemento constante na peça. Não encontrei uma solução que mantivesse essa ambiguidade, e por isso optei pela lição de Bailly (2000: 232) para a passagem: “être arraché pour sa perte de”.

552. ἐκ γυναικὸς ... σφαγείς. A expressão utilizada para referir-se à morte do pai cria uma forte tensão dramática, por prenunciar a provável morte do próprio Orestes pelas mãos de uma mulher. O verbo σφάζω é usado com frequência na peça em referência ao sacrifício em Áulis (8, 178, 339, 360, 770), mostrando assim a forte associação entre os destinos de Agamêmnon, Ifigênia e Orestes.

564. Orestes refere-se a Electra como παρθένος, o que aparentemente contradiz a informação posterior de que ela é casada com Pílates (vv. 912-15),

como notou Lattimore nas notas de sua tradução para o inglês (1992: 76-77). Porém, Orestes aqui se refere à condição da irmã no momento da morte de Agamêmnon e não à condição presente.

566. χάριν ἄχαριν. Versões semelhantes deste oxímoro aparecem outras vezes na tragédia, como em *Ph.* 1757, *A. Ag.* 1545, *Ch.* 44. Torrano (2004), na sua tradução, optou, respectivamente, por “ingrata graça” e “graça não-graça”.

567. Ifigênia deixa por último a pergunta sobre o destino do irmão, um dos recursos utilizados por Eurípides para retardar o reconhecimento, acrescentando-lhe tensão dramática.

576-77. Após a esticomitia entre os irmãos trazer renovadas esperanças à Ifigênia, o coro não faz nenhum comentário sobre o que foi revelado por Orestes, mas questiona sobre a vida de seus próprios familiares. O par de versos, “one of the most personal and touching in the extant tragic corpus” (Kyriakou 2006: 195), acrescenta densidade emocional à cena, pois é um apelo nostálgico que pelas próprias convenções da tragédia (o coro jamais recebe informações que concernem apenas a si) não terá resposta.

581-86. A escrita da carta por um antigo estrangeiro assassinado nos rituais táuricos coloca em pauta o analfabetismo de Ifigênia. Para muitos estudiosos (Wecklein, England, Platnauer, Strohm), Eurípides criou a figura deste escriba porque a configuração de Ifigênia como uma personagem letrada poderia soar estranha à audiência grega. No entanto, a presença de mulheres alfabetizadas na tragédia tem precedentes, como no caso da Fedra de *Hipólito* e de Clitemnestra em *IA*. Para Kiriakou (2006: 198), o analfabetismo de Ifigênia serve para reforçar o *pathos* da situação da sacerdotisa. Serram (1885: 93) reitera esta ideia, salientando a importância da narrativa sobre a carta para acentuar a piedade de Orestes por sua situação, afirmando que toda esta história não passa de uma “pious fiction invented for the occasion”.

586. φονέα, um acusativo masculino, está aqui adjetivando χεῖρα, um acusativo feminino. Uso semelhante ocorre no verso 341. O verso reforça a ambiguidade sobre a participação de Ifigênia nas mortes sacrificais dos estrangeiros.

594. κούφων, literalmente 'leve, fácil'. Adotei a leitura que o dicionário Lidell & Scott (p. 987) apresenta para a passagem, 'a small letter'.

595. É necessário que ao menos um dos estrangeiros seja sacrificado. Curiosamente, a prerrogativa da necessidade do sacrifício aqui é atribuída à πόλις. Conforme nota Rebelo, o costume de libertar um entre dois prisioneiros tem outras ocorrências na antiguidade, como no caso da libertação de Barrabás ao invés de Cristo (Mateus, 25.15) e da história de Intafernes narrada por Heródoto (3.119).

597. ὦ ξένη. A mudança na forma de tratamento de Orestes em relação ao ὦ γύναι do verso 482 indica um aumento de respeito de Orestes em relação à sacerdotisa. Essa forma de tratamento é usada quando o falante quer marcar distância ou mudança de posicionamento em relação ao seu interlocutor. Cf. *IA* 1418 e *Ph.* 923.

609-616. Cena de extrema ironia dramática. Ifigênia começa exaltando a nobreza de caráter de Orestes, qualidade que terá como prêmio a morte.

609. ὦ λῆμ' ἄριστον. Em *IA.* 1421, a mesma expressão é usada por Aquiles, após Ifigênia assentir com o sacrifício em Áulis.

616. προθυμία. Tournier propõe a correção para προμηθία, 'precaução', 'prudência', 'zelo', por entender que o substantivo προθυμία está bastante ligado ao campo semântico do desejo, o que implicaria uma suposição de um desejo de suicídio por parte de Orestes. Essa correção, a meu ver, não é necessária, pois o substantivo 'solicitude', que empreguei em minha tradução, é um dos possíveis significados para o termo adotado na edição de Diggle. Cf. Bailly (2000: 738).

619. ὦ νεᾶνι. Nova mudança na forma de tratamento de Ifigênia (ver nota ao verso 597). A caracterização de Ifigênia como jovem, ao lado da dupla caracterização do ofício da sacerdotisa, mostram a compaixão de Orestes pelo destino dessa jovem. Além disso, essa denominação traz à tona o problema da idade de Ifigênia. Se levarmos em conta todos os dados relativos às variantes do mito adotadas por Eurípides em *IA* e *IT*, veremos que a juventude de Ifigênia é um dado discutível, como nota Rebelo (1992: 37): “casadoira, à partida da frota para Troia, mais dez anos de guerra e o tempo dos erros de Orestes, tendo igualmente em conta que, nos versos 920-921, se diz que Pílates ainda não havia nascido quando Ifigênia partiu para Áulide, a sacerdotisa de Ártemis já não seria tão jovem como Eurípides quer fazer crer”.

627. περιστέλλω é um termo técnico para a preparação do corpo para o sepultamento. A irmã a que Orestes se refere é Electra, a quem caberia essa tarefa, pois até este ponto Orestes ainda acredita que Ifigênia está morta.

630-635. Ifigênia se compadece com a situação do prisioneiro, e promete auxiliá-lo no que for possível (631), pois apenas parte do ritual funerário poderá ser executada por ela em razão do prisioneiro tratar-se, supostamente, de um homem desconhecido.

638. πρόσπολοι. Uma das questões mais complexas para a compreensão da economia dramática da performance de *IT* é a que diz respeito aos extras da peça. A quem Ifigênia solicita que prendam os prisioneiros sem amarras?

639-642. Trata-se de um provável aparte, pois a fala de Ifigênia não poderia ser dada ao conhecimento de Orestes e Pílates neste momento, o que anteciparia o reconhecimento.

658-1088. Após o curto interlúdio em que o coro lamenta o destino de Orestes e Pílates (642-656), temos o início do terceiro episódio, o mais longo e mais importante da peça, em que temos o reconhecimento entre os irmãos e a

elaboração do plano de fuga. Estruturalmente, o episódio divide-se em três cenas (658-724, 725-899, 900-1088).

663. Ἀχιλλέως τ' ὄνομα. Interpretei a referência como uma perífrase referente à fama de Aquiles, pois Ifigênia não faz referência explícita ao seu nome.

674-686. Pílates pondera sobre as consequências de sua chegada em Argos sem o amigo. Orestes é o sucessor natural do reino de Argos, e Pílates teme que, por ser o marido de Electra, a morte do amigo possa ser encarada como uma ignóbil tentativa de apossar-se do trono através do homicídio. Porém, seu temor é injustificado, pois com a eventual morte de Orestes, quem continuaria no poder seria Menelau, que já detém o poder em Argos (929). O principal temor de Pílates é a calúnia pública, um mal que, dentro dos padrões morais da Grécia do século V a.C., pode ser pior do que a morte.

682. Morfologicamente, γαμῶν pode ser tanto o particípio futuro quanto o presente. Porém, creio que o presente faz mais sentido neste contexto, pois Pílates já é casado com Electra (695-96, 915).

695-698. O principal argumento de Orestes na tentativa de convencer o amigo é a necessidade de continuação de sua família. Porém, apesar de herdar o patrimônio de Agamêmnon pelo casamento com Electra, a casa (*oikos*) que terá continuidade será a de Pílates, não a de Orestes. A possibilidade de que o seu nome seja lembrado por Pílates, Electra e seus filhos, porém, parece ser a única forma de permanência possível para Orestes após a sua morte.

699. καὶ δόμους οἶκει πατρός. Alguns editores, como Grégoire e Kovacs, acreditam tratar-se da casa de Estrófiu, pai de Pílates. Porém, no contexto do apelo de Orestes, é mais provável que ele se refira a um futuro do amigo e sua irmã na sua casa em Argos. Segui a interpretação de Belfiore (2000: 224), para quem δόμους οἶκει πατρός significa “live as heir in the house of my father”, citando A. *Eum.* 654 como um passagem com sentido semelhante.

711-13. Para Kyriakou (2006: 241), esses versos seriam referências diretas a *Ésquilo*, *Ch.* 559 e *Eum.* 615.

713. Orestes refere-se ao oráculo de Apolo que lhe ordenara que ele matasse sua mãe. Os outros dois oráculos que Orestes recebe são a ordem de ir até o Areópago para o seu julgamento e a de ir até a região dos Tauros para recuperar a estátua de Ártemis e conseguir assim a sua libertação. Até este ponto da peça todos os oráculos de Apolo só fizeram aumentar os infortúnios de Orestes, o que justifica a acidez de suas críticas ao deus.

727. δέλτου ... πολύθυροι διαπτυχαί. Esta passagem é mencionada por Aristóteles em sua *Retórica* (3.6, 1407b32-35), em que o estagirita critica Eurípidas por usar o plural para uma única carta. Porém, Eurípidas refere-se às folhas da carta, e o exemplo de Aristóteles parece ser inapropriado.

751. ἄνοστος εἶην. Literalmente, “que eu não possa retornar”. Para poder cumprir ou descumprir o seu juramento, Pílades precisa, obviamente, conseguir retornar à Grécia. Por isso, optei pela tradução “que meu retorno seja infeliz”, que preserva a ideia de punição e evita essa possível contradição.

769. A revelação da identidade da sacerdotisa, questionada por Orestes no verso 660, finalmente acontece. Se este reconhecimento é considerado um dos melhores da dramaturgia antiga, isto se deve em grande parte à maestria de Eurípidas no processo de adiar o reconhecimento o máximo possível, acumulando a tensão dramática.

777. ποῦ ποτ' ὄνθ' ἠύρημεθα; Adotei a interpretação de Morwood (*apud* Kyriakou, 2006: 260), para quem o pronome ποῦ neste verso não tem sentido locativo, mas situacional.

781. ἐξέβην γὰρ ἄλλοσε. Literalmente: “saí para outro lugar”.

788-792. A maestria do reconhecimento em *IT* se dá por sua concomitância com a peripécia, como preconiza Aristóteles em sua *Poética*: “A mais bela de todas as formas de reconhecimento é a que se dá juntamente com a peripécia” (1452a 33). O contraste entre a potencial dificuldade que Pílates teria para cumprir o seu juramento e a facilidade com que ele é cumprido acrescenta ao reconhecimento um toque de comicidade.

798-799. Atribuí estes versos ao coro, seguindo o manuscrito L. Kyriakou (2006: 265) recusa esta atribuição por acreditar que seria improvável que o coro, após permanecer tanto tempo em silêncio, se manifeste de forma tão lacônica nestes versos. Porém, o efeito de uma intervenção do coro neste momento de extrema tensão estaria plenamente justificado em termos dramaturgicos. Kyriakou atribui a designação destes versos ao coro no manuscrito a um engano do copista, ocasionado pela referência à sacerdotisa na terceira pessoa. Esta argumentação, no entanto, parece-me bastante frágil.

811-826. Ifigênia se mostra reticente no reconhecimento, o que faz com que Orestes precise apresentar provas do parentesco entre ambos. São apresentados três tipos de sinais: tecidos bordados por Ifigênia (vv. 811-17), que retomam passagens do passado de seus ancestrais já descritos no prólogo; objetos ligados ao seu malfadado casamento em Áulis (vv. 818-21); e a arma de Pélops, que era guardada no quarto de Ifigênia. Os dois primeiros grupos de objetos Orestes conheceu apenas através de relatos de Electra, e o último ele afirma ter visto pessoalmente. Aristóteles, em sua *Poética* (1454b 30-36), critica o uso de sinais para a obtenção do reconhecimento, citando como um exemplo negativo o reconhecimento de Orestes por parte de Ifigênia.

829. τηλύγετον. Palavra homérica, ocorre apenas aqui no *corpus* supérstite da tragédia.

861. O manuscrito L atribui esta linha a Orestes e a linha seguinte à Ifigênia.

865-867. O manuscrito L atribui os versos 865-867 a Orestes, “but is highly improbable that Orestes would sing two lyric lines, one before and one after the spoken iambic 866” (Kyriakou, 2006: 286). A mesma objeção se aplica à atribuição do verso 869 para Orestes no manuscrito L.

897. πόρον ἄπορον. Este oxímoro lembra o do verso 889, ὁδοῦς ἀνόδους, ambos com sentido bastante semelhante.

899. Os dois únicos atridas. Ifigênia se esquece da libertação de Pílades e também da existência de mais dois atridas vivos, Electra e seu tio Menelau.

902-908. Última fala de Pílades na peça.

[907-908.] Versos gnômicos, em virtude de sua generalidade, são propícios para corrupção ou interpolação. Estes versos provavelmente são espúrios.

914. Optei pelo presente do indicativo ἔστι proposto por Markland e adotado por Kovacks e Cropp, ao invés do futuro ἔσται da edição de Diggle, por acreditar que o tempo presente faz mais sentido no contexto.

918. Ἀτρέως θυγατρός, ‘filha de Atreu’, referência a Anaxíbia, irmã de Agamêmnon e esposa de Estrófió.

935. Orestes compara-se com um cavalo sendo conduzido por um cabresto bastante apertado que o faz sangrar. Encontramos uma metáfora semelhante na *Eneida* de Virgílio, 6.79: em referência à perseguição da Sibila por Apolo.

944. ταῖς ἀνωνύμοις θεαῖς. Nome eufemístico para as Erínias. Apesar de serem aqui denominadas de “sem nome, inomináveis”, elas são chamadas pelo nome de Ἐρινύς várias vezes na peça.

945-946. O tribunal do Areópago foi criado por Zeus para julgar Ares, que matou Halirrochio por este ter violado a filha do deus. O mito é contado em detalhes na *Electra* de Eurípidés (1258-63). Nas *Eumênides* (482-89, 681-710), Ésquilo

nos apresenta uma versão diferente sobre a criação do Areópago, atribuindo sua etimologia a uma homenagem das Amazonas que acamparam no monte e ofereceram um sacrifício a Ares, quando elas tentavam recuperar uma de suas irmãs que havia sido capturada por Teseu.

949. μονοτράπεζά é *hapax*.

958-60. Etiologia, provavelmente inventada por Eurípides, do festival das Libações (Χόες, Coes). A festa das Libações fazia parte do Festival das Antestérias, sendo realizada no seu segundo dia. Nesta festa, havia o costume de se beber com vasilhas individuais, com cada pessoa sentada em uma mesa separada. Cf. Pickard-Cambridge, 1969: 10.

Ao contrário das etiologias de Bráuron e Halas, narradas por Atenas ao final da peça, Eurípides coloca aqui, na boca de um mortal, uma etiologia de um culto relacionado com os sofrimentos do próprio Orestes. Como mostra Kyriakou (2006: 311-312). “it is the only time in the extant corpus that Euripides puts in the mouth of a mortal character a religious / aetiological excursus that is not part of an oracle or prediction of the future”. Penso que a etiologia neste momento da peça é necessária para a preparação do regresso de Orestes à Grécia ocorrido no final de *IT*, o que não poderia se dar sem a institucionalização de um rito que o libertasse da impureza pelo matricídio. A purificação ritual do matricida Orestes também apresenta um paralelo com o regresso da estátua da deusa Ártemis, que em solo bárbaro também tinha uma relação direta com o assassinato.

965. ὠλένη. Kyriakou nota que esta é uma palavra bastante utilizada por Eurípides, que a emprega 25 vezes, enquanto Sófocles a emprega apenas duas vezes. Esse uso frequente foi satirizado por Aristofanes (*R.* 1322). Para Boegehold (1989: 81-83), esta palavra está associada a uma gestualidade padrão utilizada para indicar situações de vitória, algo comparado com a batida de martelo no anúncio de vereditos em tribunais.

962-963. De acordo com Pausânias, 1.28, havia dois blocos de pedras em lados opostos no Areópago: um para o acusador, chamado λίθος ἀναιδεΐας, outro para o acusado, chamado λίθος ὑβρεως.

969. O templo instituído é o santuário dedicado às *Semnai Theai*, localizado em uma passagem subterrânea ao lado do Areópago.

973-975. A fala de Orestes tem um tom de ameaça ao deus, por causa da iminência de contaminação ao templo causada por uma morte nestas condições.

1014. A lacuna, postulada por Kirchoff (*apud* Diggle, 1981: .284), deve-se ao fato de que o oráculo de Delfos não menciona Ifigênia. Gual (1979: 389) critica a necessidade da lacuna, pois “dado que gramaticalmente el período es intachable, la exigencia de una laguna es llevar el racionalismo a un extremo casi patético”.

1020-27. É comum em Eurípides a elaboração de planos, especialmente relacionados à morte de pessoas, que são rejeitados logo após a sua proposição. Cf. *Md.* 376-85, *Ion* 976-85, *Hl.* 1043-50 e *Hc.* 876-94. Matar o rei seria a estratégia mais óbvia, porém Ifigênia rejeita a proposta do irmão alegando não a dificuldade da empreitada, mas a abjeção moral de Ifigênia pelo assassinato de um rei a quem ela está ligada por laços de hospitalidade.

1023. A impossibilidade alegada por Ifigênia é de ordem moral e não prática.

1024-27. Em resposta à segunda proposta de Orestes, Ifigênia objeta apresentando as dificuldades práticas para a consecução do plano: a presença de guardas no templo (1027).

1030-34. Alguns comentadores apontam suspeitas com relação à autenticidade deste conjunto de versos, principalmente o 1032, por conta de seu caráter gnômico.

1037. δῶσω. Segui a interpretação de Markland (*apud* Kyriakou, 2006: 334) para quem o sentido da interpretação do verbo seria “I will say I will give”, assim como o βουλήσομαι do verso 1039, que equivaleria a “I will say I intend to”.

1041. νῖπειν. O verbo νίζω, ‘lavar’, é usado com frequência maior em Eurípides (12 vezes em Eurípides, sendo 5 em *IT*) do que em Sófocles (1 ocorrência em *S. OT* 1228) e nenhuma em Ésquilo. Comumente utilizado em referência à purificação dos pés ou mãos, envolvendo a metafórica purificação da mácula de sangue.

1052. Cropp (2000: 138) atribui este verso a Ifigênia, além de propor uma lacuna após o verso 1049.

1056-74. Esta súplica é uma das mais longas endereçadas a um coro na tragédia supérstite e está dividida formalmente em *exordium* (vv. 1056-59), *argumentum* (vv. 1060-68) e *peroratio* (vv. 1069-74).

1061-62. Ifigênia apela à solidariedade feminina para obter apoio das mulheres do coro. Sobre o tema da solidariedade entre mulheres, ver *Md.* 823, *HI.* 329, 830, *Alope* fr. 108, *Hipp.* 293-94 e *Andr.* 954-56.

1067-1074. A troca para a segunda pessoa do singular σὺ, depois e antes de vários plurais (1056-66, 1072-73, 1078), indica uma aproximação de Ifigênia em relação ao coro e o endereçamento a seus integrantes de forma individualizada. Kyriakou (2006: 344) salienta que o endereçamento individualizado feito por Ifigênia é único na tragédia supérstite. O apelo de Ifigênia é caracterizado por uma gestualidade marcante, em que a suplicante toca as mãos, faces e joelhos das mulheres do coro em busca de aquiescência ao seu stratagem.

1071. Alguns editores (Dindorf, Nauck) deletam este verso, pela referência aos filhos das mulheres do coro, que são virgens (cf. 130), e do uso agramatical de ὄτω em vez de ἦτινι.

1072-74. O fim do apelo de Ifigênia, intensificado pelo imperativo φθέγγασθε entre parênteses, demonstra a importância crucial que o coro tem para o sucesso do seu estratagema.

1075-77. σώιζου μόνον. Apesar das agruras sofridas pelo exílio, as integrantes do coro aquiescem ao plano de Ifigênia e demonstram nobreza de caráter, pois advertem a sacerdotisa para preocupar-se apenas com a sua salvação, recusando polidamente a promessa feita por Ifigênia de salvá-las também (1067-68).

A súplica a Zeus no verso 1077 é curiosa, pois como as mulheres do coro servem no templo da deusa Ártemis, ela seria a escolha mais esperada. Como nota Kykiakou (2006: 346), “the fact that they fail to swear by the goddess on this important occasion indicates that they are reluctant to involve her in something she may disapprove of”.

1081. Os editores se dividem quanto ao momento da entrada de Orestes e Pílates no templo. Para editores mais antigos, como Wecklein, England, Grégoire, Platnauer e Strohm, Orestes e Pílates entram no templo após 1081 e Ifigênia após 1088. Editores mais recentes, como Cropp, Kovacs e Morwood, consideram que os dois amigos entraram no templo acompanhados pela sacerdotisa, após 1088. Considero esta hipótese mais plausível, especialmente pelo pronome demonstrativo τούσδε, que provavelmente refere-se a pessoas em cena.

1089-1152. No segundo estásimo, o coro foca a atenção sobre a sua própria condição, ao contrário do primeiro (392-438), uma resposta lírica à narrativa do mensageiro sobre a chegada dos estrangeiros. Em nota à sua tradução, Lattimore (1992: 79) salienta que “this well-known ode became much beloved by English-speaking readers through Gilbert Murray’s now unfashionable but still rendering”.

1090. Segundo uma das versões do mito retratada no canto do coro, Alcione, esposa de Ceix, foi transformada em um pássaro por se lamentar

ininterruptamente na praia da perda de seu marido, que morrera afogado após um naufrágio. O coro, como Alcione, chora próximo a uma praia os infortúnios do exílio. O relato minucioso que Ovidíio (*Met.* 11.410-748) faz do mito tem preciosas analogias com a narrativa de *IT*: o naufrágio de Ceix em Ovídio apresenta semelhanças com a possibilidade premente do naufrágio durante a fuga da região dos tauros em *IT*; após a morte de Ceix, Alcione frequenta o templo de Juno para pedir o regresso do marido. Constrangida pelas súplicas, a deusa pede a Irís que avise a esposa suplicante, através de um sonho, que Ceix está morto. A deusa envia Morfeu sob a forma de Ceix e, após o sonho revelador, Alcione dirige-se até a praia e junto com o marido é transformada em um pássaro, e acaba por transformar-se na responsável pela calmaria do mar durante parte do inverno.

1092. Literalmente, “murmúrios fáceis de compreender para os sagazes”.

1098. Cinto, um monte em Delos, possuía um santuário em honra à deusa Ártemis.

1099-1102. A palmeira e o loureiro são frequentemente associados ao nascimento de Ártemis e Apolo em Delos. A menção à oliveira pode ser um acréscimo de Eurípidés, pois esta é a primeira menção à árvore associada a Delos na literatura grega. Cf. Kyriakou, 2006: 355.

1103-04. Cropp (2000: 241) sugere que o movimento cíclico das águas evoca danças cíclicas acompanhadas pelo canto dos cisnes.

1113. ἐλαφοκτόνου é *hapax*.

1125-31. Apolo e Pã são imaginados pelo coro como os condutores do barco dos fugitivos até a Grécia, em uma cena repleta de alusões musicais.

1137. ὠκυπόμπου. Como nota Kyriakou (2006: 365), o adjetivo, que ocorre apenas em *IT* (também em 1427) e em Baquílides (*D.* 17.90) denota não apenas a

rapidez do barco mas também a proteção divina à embarcação. Não consegui encontrar um adjetivo que comportasse os dois significados.

A comentadora aponta semelhanças temáticas entre este ditirambo de Baquílides e *IT* e argumenta que, como o adjetivo provavelmente era uma *hápax* antes de Eurípides, existe a possibilidade de uma alusão do tragediógrafo ao ditirambo.

1138-42. O desejo de transformar-se em pássaro para escapar de situações adversas é um *topos* na literatura grega, cuja primeira manifestação literária pode ser encontrada em Alcman (fr. 26). Cf. *Hipp.* 732-51, 1290-93, *An.* 861-65, *Ion* 796-98, 1238-39, *Hi.* 1478-86, *Or.* 982-84, 1375-79.

1149. ἄβροπλούτοιο é um *hápax*. Cropp (2000: 144) sugere χλιῶς, ‘luxos, delicadezas’, ao invés de χαίτας, ‘cabelos, melenas’ do manuscrito L, adotado por Diggle. Como um dos significados de χλιῶς é justamente ‘cabelo’, penso que a sugestão de Cropp altera pouco o significado do verso.

1153-1233. O quarto episódio é o mais curto da peça, inteiramente dedicado ao engano de Toas. Sobre o tema do engano em *IT*, ver Ribeiro Jr. (2010: 200-209). Se comparado com os outros dois reis enganados por mulheres na tragédia grega, Polimestor, na *Hécuba*, e Teoclímeno, em *Helena*, a configuração de Toas nesta peça é bastante favorável. O rei dos tauros é apresentado como um anfitrião respeitoso, devoto aos costumes de seu povo, que demonstra bastante respeito por Ifigênia, um sentimento recíproco que será potencializado em Goethe e transformado em amor.

1153. Toas, rei dos tauros, entra pela direita acompanhado por ajudantes.

1161. ἀπεπτέω, ‘não digerir, cuspir’, também usado com esse sentido em E. *Hipp.* 614, não implica a descrição de um ato recém-performado, mas indica o horror diante de algo recém-visto ou ouvido.

1170. βαρβάρων. O curioso uso do termo por um bárbaro, retomado em 1422, é recorrente na tragédia: E. *Tr.* 771, 1277, *Hi.* 1210, 1258, *Or.* 1374, 1396, 1507, A. *P.* 255, 391, 423, 475, 798, 844.

1172. εἰς ἔρον γὰρ τοῦ μαθεῖν πεπτώκαμεν. Literalmente: ‘acabei de cair no desejo de saber’.

1174. A invocação a Apolo é irônica, pois Toas ignora que foi o próprio deus que induziu Orestes a cometer o matricídio. Teoclímeno, em *Helena*, faz semelhante invocação depois de avistar Menelau: “Ἄπολλον, ὡς ἐσθῆτι δυσμόρφωι πρέπει, πορ Apolo, com que vestes indignas ele se apresenta”.

1186. ἐξένευσας tanto pode ser uma forma do verbo ἐκνέω, ‘afastar-se a nado, escapar a nado’, como do verbo ἐκνεύω, ‘voltar a cabeça, esquivar-se’, ambos na forma aoristo indicativo 2p. do singular. Na primeira opção, há uma retomada da ‘isca’ do verso 1180, significando literalmente “e você, naturalmente, fugiu nadando desta isca, ficando ao lado (dos interesses) da deusa”. Optei pelo segundo significado, com um sentido menos metafórico, porém mais preciso, de ‘inclinar-se, voltar-se, ficar ao lado’.

1190. A referência ao punhal (ξίφος) de Ifigênia retoma a ambiguidade sobre o seu papel efetivo nos sacrifícios efetuados entre os tauros.

1193. Uma anedota contada por Diógenes Laércio (3.6) conta que Eurípides, em companhia de Platão, teria viajado até o Egito e adoecido. Sob recomendação de um sacerdote, Eurípides teria buscado a purificação no mar e pronunciado esse verso gnômico na ocasião.

1196. Toas faz uma importante referência espacial à proximidade entre o mar e o templo de Ártemis.

1197. Como nota Kyriakou (2006: 381), “purificatory rites are not secret, and there is no indication that the cult of Taurian Artemis was mystical or orgiastic”. No

entanto, a precaução de Ifigênia em evitar que os tauros possam ser contaminados justifica o seu pedido por um lugar solitário para os ritos de purificação.

1203-21. A *antilabe* é utilizada, com alteração métrica para o tetrâmetro trocaico, o que acrescenta agilidade e vivacidade ao diálogo entre Ifigênia e Toas. Eurípides usa a *antilabe* também em *Orestes* 775 ss., *Íon* 530 ss., *IA*. 1337 ss.

1203. A ordem de Ifigênia contrasta com aquela dos versos 468-69, de soltar as mãos dos estrangeiros. A resposta irônica de Toas demonstra a dificuldade de uma eventual fuga da região dos tauros.

1205. πιστὸν Ἑλλὰς οἶδεν οὐδέν. Ao confiar em Ifigênia, uma argiva, o rei Toas comprovará a veracidade desta máxima. Virgílio (*Eneida*, 2.49) coloca na boca de Laocoonte, um sacerdote, uma sentença semelhante.

1208. É irônico que a solicitação de escolta parta de Ifigênia, pois serão os tauros que acompanharão o séquito até a praia que irão dificultar o seu estratagema de fuga.

1213-14. Ifigênia, obviamente, refere-se a Píades e Orestes. A lacuna em 1214a certamente confirma a enganosa compreensão de Toas.

1230-34. O episódio termina com uma súplica de Ifigênia à deusa Ártemis. A prece é mais uma das instâncias de rituais religiosos sendo utilizados para perpetrar o engano, um elemento recorrente na peça. Os ritos e súplicas na peça têm um caráter quase profano, pois o espectador tem diante de si uma ficção performativa de rituais em que a possibilidade de contato com o sagrado permanece ausente. No párodo, Ifigênia celebra rituais fúnebres em honra ao seu irmão, quando todos os espectadores já o viram em cena. No momento da fuga, ela realizará um falso ritual de purificação, com o objetivo de afastar os guardas e possibilitar o sucesso do seu estratagema.

1234-83. O terceiro estásimo é um hino em honra a Apolo, sem maiores conexões temáticas com os episódios da peça, o que levou alguns comentadores a considerá-lo como irrelevante para o desenvolvimento do mito. O coro narra o nascimento do deus em Delos (vv. 1234-39), a conquista do oráculo em Delfos após a morte do dragão (vv. 1240-58) e a luta com Temis pela exclusividade do poder oracular (vv. 1259-83). O canto tem a função clara de instar o deus para que auxilie os gregos em fuga no sucesso de seu estratagema. No *Hino Homérico a Apolo* (*h. Hom.* 3), temos a presença da narrativa do nascimento do deus, do estabelecimento do seu templo em Delos e da luta contra Píton, mitemas presentes no hino constante em *IT*. Macedo (2007: 153-156) apresenta uma interessante análise sobre o hino eurípideano, relacionando a sintaxe e a métrica do hino ao conteúdo diegético de toda a peça.

1245. δράκων, referência ao dragão Píton, filho de Géia, o antigo senhor do Oráculo de Delfos. Após matar Píton, Apolo permanece durante um ano no vale de Tempe para purificar-se, e acaba por tornar-se o “deus purificador”. As cinzas do dragão foram enterradas no *omphalos* de Delfos, considerado o centro do mundo, e a pele de Píton cobria a trípede sob a qual sentava-se a Pitonisa, a sacerdotisa de Apolo. Ovídio (*Met.* 1.441) narra com detalhes a história da morte de Píton por Apolo.

1250-52. O verso ecoa a nostálgica lembrança de Ifigênia deixando Orestes nos braços de sua mãe nos vv. 233-34.

1258. Acreditava-se que o templo de Delfos estava localizado no centro da terra, cujo local exato era marcado por uma pedra sagrada (*omphalos*). Ver *Md.* 668, *Ion* 5-6, 223, 461-62, *Ph.* 237, *Or.* 331, *A. S.* 747, *Ch.* 1036, *Eum.* 40, 166, *S. OT.* 480.

1259-63. A vitória de Apolo e Zeus sobre Têmis e Gaia representa a temática da vitória dos poderes olímpicos sobre os ctônicos, tematizados na *Teogonia*, de Hesíodo.

1266-67. Aqueles que consultavam os oráculos oníricos precisavam pernoitar sob o solo do templo para, em contato direto com os poderes ctônicos, obter a resposta às suas súplicas. Cf. Virgílio, *Aen.* 7.82.

1274. O riso de Zeus dá um toque realista ao seu assentimento às súplicas de Apolo. O tema do sorriso de Zeus em situações semelhantes aparece em *H. II.* 21.508, *H. Hymn.* 4.389 e *Callim. H.* 3.28.

1275. πολύχρῦσος, literalmente “rico em ouro”, denota a imensa riqueza do templo de Delfos, que recebia oferenda de todas as partes. Sobre a riqueza do templo de Delfos, ver *Andr.* 1093, *H. II.* 9.404-5, *S. OT.* 152-53, *Callim. H.* 2.34-35 e *Hdt.* 1.51.

1276. ἐπὶ δ' ἔσεισεν κόμαν παῦσαι νυχίους ἐνοπίας. Lit.: “Zeus agitou os cabelos para dar fim às vozes noturnas”. O agitar dos cabelos de Zeus também aparece na *Ilíada* (1.75) como um sinal de assentimento: ἐπ' ὄφρῦσι νεῦσε Κρονίων·

1284-87. O êxodo tem início com a entrada do mensageiro pelo párodo direito. Kyriakou (2006: 411) aventa a hipótese de que o mensageiro entre em cena com uma máscara coberta com algumas gotas de sangue que indicariam a luta com Orestes e Píladés na praia, mas a própria comentadora considera a hipótese pouco provável. Porém, o mensageiro irá enfatizar a presença de marcas de ferimento em sua face no v. 1360, o que torna esta hipótese bastante plausível.

1288. Segundo as regras de decoro vigente na tragédia ática, era frequente que personagens femininos pedissem permissão para iniciar uma conversação. Ver *Hrcld.* 474-83, *Su.* 293-300, *Herc.* 534-35, *HI.* 1049, *IA.* 631-32, *A. Ag.* 1661, *S. Tr.* 61-63.

1302.3. ἐρμηνεύς. O intérprete sugerido aqui foi entendido como um trompete que o mensageiro está prestes a tocar (Murray) ou um servo do templo (Wecklein). Na minha leitura, a referência é a um interlocutor indeterminado no

interior do templo, para quem o mensageiro solicita informações sobre o paradeiro do rei por desconfiar da veracidade das informações do coro.

1308. As batidas do mensageiro no templo podem ser apontadas como um dos elementos de comicidade presente neste êxodo. Toas sai do palácio, provavelmente acompanhado de pelo menos dois ajudantes.

1317. τί πνεῦμα συμφορᾶς. Toas está profundamente convencido do ódio de Ifigênia aos gregos e sequer aventa a possibilidade da sacerdotisa desejar fugir com os argivos.

1326. δόρυ, 'lança, arma'. Optei por 'frota', um dos sentidos possíveis para o substantivo, seguindo as considerações de Kyriakou (2006: 420).

1336. Alguns editores interpretaram esses βάρβαρα μέλη como 'cantos ininteligíveis'. Porém, a oposição grego/bárbaro é bastante forte nesta peça para justificar o sentido mais óbvio da expressão, 'cantos bárbaros', que adotei em minha tradução. Além disso, Kyriakou (2006: 424) assinala que o sentido de βάρβαρος como 'ininteligível' não é atestado em outras fontes.

1360. O discurso passa do plural, endereçado a toda a tropa argiva, para o singular, endereçado a Orestes, provavelmente porque os tauros deveriam considerá-lo como o chefe da expedição argiva.

1366. Muitos comentadores postulam a existência de marcas de sangue na máscara do mensageiro, especialmente pelo uso do artigo τᾶ. Acredito que esta hipótese seja plausível, e procurei tornar enfática esta interpretação na tradução.

1368-70. A ausência de armas dos tauros pode ser lida como mais um dos elementos da oposição gregos/ bárbaros e da configuração de rusticidade dos tauros por parte do poeta (v. 303), características reforçadas pela retomada do tema do uso de pedras (v. 310) para enfrentar os gregos com seus arcos.

1380. φόβος δ' ἦν <παρθένωι> τέγξαι πόδα. Literalmente, 'e houve para a moça medo de molhar os pés'. Interpreto a metáfora como uma indicação de um temor a um possível naufrágio ou afogamento.

1386. A dificuldade em identificar o sujeito de ἐφθέγγατο (aoristo indicativo, voz média, 3ps. do verbo φθέγγομαι) fez com que vários comentadores atribuíssem a essa voz uma origem divina, citando como passagens paralelas *Andr.* 1147-49, *Ba.* 1078-79 e *S. OC.* 1623-28. Na leitura do manuscrito L, o sujeito do verbo seria a estátua de Ártemis. Para Cropp, o sujeito do verbo é Apolo. É possível também atribuir a exortação a Ártemis e (a hipótese mais provável) a Orestes. Optei por manter a indeterminação do sujeito para permitir essas diferentes leituras.

1391. Se em *IA* a falta de ventos favoráveis impede a partida da tropa argiva para Áulis, em *IT* os ventos adversos quase impedem a viagem a Argos.

1406. Após a prece de Ifigênia a Ártemis e dos peões dos marinheiros para Apolo, a aproximação dos rochedos acentua a tensão da cena, apresentando a hipótese do naufrágio e da falha do plano de fuga como riscos iminentes.

1415. Posêidon tem especial afeição por Troia, onde em companhia de Apolo ajudou a erigir as muralhas da cidade. Ver *H. II.* 7.452,53, *E. Andr.* 1009-13, *Tr.* 4-8.

1418.19. O longo relato do mensageiro termina com a acusação de traição de Ifigênia.

1429-1430. Como nota Cropp (2000: 250), os castigos sugeridos por Toas relembram o relato das práticas dos Tauros feito por Heródoto (4.103).

1433. O verbo ποιόομαι, possivelmente uma invenção eurípideana, ocorre apenas aqui e em *Helena* 1509.

1435-74. A aparição da deusa Atena *ex machina* é inesperada, pois, apesar da importância da deusa na peça, as divindades mais esperadas seriam Ártemis ou Apolo. Rebelo (1992: 63) argumenta que a escolha de Eurípides “denota a preocupação de não se quebrar a sintonia estabelecida com as *Eumênides*: tal como Ésquilo, também Eurípides pretende atribuir a Atena a segunda salvação de Orestes”.

Nas tragédias supérstites de Eurípides, temos a recorrência ao recurso do *deus ex machina* em dez delas: *Hipólito*, *Andrômaca*, *Suplicantes*, *Electra*, *IT*, *Íon*, *Helena*, *Orestes*, *Bacantes* e *IA*. Como mostrou Rebelo (1992: 61), apenas em *Orestes* e *Hipólito* há uma intervenção para a resolução de uma situação insolúvel: “nas restantes tragédias, a intervenção divina ocorre quando todos os problemas já se encontram efetivamente resolvidos, ou seja, após a conclusão real da peça”.

1436. Divindades que aparecem no começo ou no final de peças sempre costumam identificar-se, como faz Atena aqui, o que demonstra que as roupas e máscaras não eram suficientes para esta finalidade.

1437. παῦσαι διώκων ῥεῦμά τ' ἔξορμῶν στρατοῦ. Possivelmente uma referência aos *Persas*, de Ésquilo (412): (...) ῥεῦμα Περσικοῦ στρατοῦ.

1440. A menção ao retorno de Ifigênia a Argos é estranha, pois logo em seguida (1462-64) a deusa Atena indicará que Ifigênia deverá presidir o culto de Ártemis em Bráuron, perto de Atenas. Acredito que Atena esteja aqui relatando o plano original de Apolo, e que depois apresente a sua resolução.

1447-61. Sobre a etiologia dos cultos em Halas e Bráuron, ver *supra*, pp. 21-23.

Os estudos arqueológicos em Bráuron continuam revelando vários aspectos relacionados aos cultos antigos na região e as publicações sobre as escavações

ainda não foram concluídas. Sobre o culto de Ifigênia em Bráuron e as relações com a arqueologia, ver Ekroth (2003).

1467b-69. A orientação de Atena não esclarece o destino das cativas gregas e não indica a quem compete a tarefa de retirá-las da terra táurica. Kovacs (1999: 19-23) argumenta que a partida das cativas se deu imediatamente junto com a frota comandada por Orestes. Acredito que esta interpretação seja plausível, pois a dificuldade de viagem pela região dos tauros dificultaria uma viagem posterior dessa região para a Grécia e vice-versa. Essa interpretação modifica a atribuição dos versos 1490-91.

1475-85. A resposta de Toas reitera a sua configuração como um homem pio e temente aos deuses, e relativiza a sua condição de bárbaro.

1487-89. O manuscrito L, estranhamente, atribui essas linhas a Apolo, que é incluído também na hipótese entre as *dramatis personae* da peça.

1487-88. ναυσθλοῦτε τὸν Ἀγαμέμνωνος / παῖδ' εἰς Ἀθήνας. Atena menciona apenas “o filho de Agamêmnon”. Para Rebelo (1992: 81, grifo do autor), esses versos “são a melhor prova que Atena considerava Orestes a personagem mais importante, pois a deusa dá ordem aos ventos que conduzam *o filho de Agamêmnon* e não *os filhos de Agamêmnon*, como seria de esperar, se Atena atribuísse a Ifigênia alguma importância de dirigente, quer da expedição, quer da casa real”.

1490-91. O manuscrito L atribuiu esses dois versos anapésticos à Atena. Optei por essa leitura em concordância com a interpretação dos versos 1467-1469.

[1497-1499]. Essa prece a Vitória, provavelmente espúria, é encontrada também no final de *Orestes, As Fenícias* e em alguns manuscritos de *Hipólito*. Trata-se, provavelmente, de uma adição tardia feita por algum ator.

Ao final da peça. Toas, o mensageiro, as mulheres do coro (se a hipótese da saída da região dos tauros no barco de Orestes estiver correta) e todos os extras saem pelo párodo direito.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- ARNOTT, Peter. *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century* Oxford University Press, 1962.
- _____. *Public and Performance in the Greek Theatre*. Routledge, 1989.
- BAILLY, Anatole. *Le Grand Bailly: Dictionnaire Grec-Français*. Paris: Hachette, 2000.
- BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Paris, Éditions du Seuil, 1971.
- BELFIORE, Elisabeth S. *Murder among Friends: Violation of Philia in Greek Tragedy*. New York: Oxford University Press, 2000.
- BERNABÉ, A. *Poetarum Epicorum Graecorum Testimonia et Fragmenta*, pars I. Stuttgart e Leipzig: B.G. Teubner, 1996.
- BERTHOLD, Margot. *História mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BOEGEHOLD, A.L. A Signifying Gesture to Euripides, Iphigeneia Taurica, 965-66. In: *AJA* 93, 1989, p. 81-83.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- BURKERT, Walter. *Religião Grega na Época Clássica e Arcaica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- BURNETT, A.P. *Catastrophe Survived*. Oxford, 1971.
- COMOTTI, G. *Music in Greek and Roman Culture*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1989.
- CROPP, M. J. *Euripides. Iphigenia in Tauris*. Warminster, Aris & Philips, 2000.
- _____. Iphigeneia in Tauris 258-9. In: *Hermes*, Vol. 107, n. 2, 1979, pp. 249-252.

DEVEREUX, George. *Dreams in Greek Tragedy: an Ethno-Psycho-Analytical Study*. Los Angeles: University of California Press, 1976.

DIGGLE, James (ed.) *Euripidis Fabulae*. Tomus II. Oxonii. E Typographeo Clarendoniano. 1981.

_____. *Studies on the Text of Euripides*. Oxford University Press, 2003.

DURAND, Gilbert. "A propos du vocabulaire de l'imaginaire." *In Recherches et Travaux*, n°15, 1975, p.5-9

EKROTH, G. "Inventing Iphigeneia? On Euripides and the Cultic Construction of Brauron". *In: Kernos* 16, 2003, 59-18.

ÉSQUILO. *Oresteia: Agamêmnon. Coéforas. Eumênides*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2004.

_____. *Tragédias*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2009.

EURIPIDES. *Iphigeneia in Tauris*. Translated by Richmond Lattimore. New York: Oxford University Press, 1992.

EURIPIDES. *Tragedias III*. Traducción, introducciones y notas de Carlos Garcia Gual y Luis Albreto de Cuenca y Prado. Madrid: Editorial Gredos, 1979,

EURIPIDES. *Trojan Women; Iphigenia among the Taurians; Ion*. Edited and translated by David Kovacs. Harvard University Press, 1999.

EURIPIDE. *Tutte le tragedie*. Traduzione di Filippo Maria Pontani. Roma: Newton Compton editori, 1994.

GENTILI, Bruno. *Lo spettacolo nel mondo antico: teatro greco e teatro romano arcaico*. Roma: Bulzoni Editore, 2006.

_____. *Pindaro. Le Pitiche. Introduzione, testo critico e traduzione*. Milano: Fondazione Lorenzo Valla, 1995.

_____. *Poesia e pubblico nella Grecia antica: da Omero al V secolo*. Milano: Feltrinelli Editore, 2006.

GOLDHILL, Simon. Modern critical approaches to Greek Tragedy. In:

EASTERLING, P. E. (org.) *The Cambridge companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, pp. 324-347.

HALL, Edith. The Geography of Euripides' Iphigeneia among the Taurians. In. *The American Journal of Philology*, Vol. 108, n.3, 1987, pp. 427-433.

HERÓDOTUS. *Herodoti historiae: recognovit brevique adnotatione critica instruxit Carolus Hude*. Londini: Oxinii, 1951 [1927].

HIGINO. *Fábulas*. Madrid: Ediciones Clásicas, 1997

HORACE. *Satires, Epistles and Ars Poetica*. Transl. H. Rushton Fairclough. Cambridge: Harvard University Press, 1999.

HUDE, Carolus. *Herodoti Historiae*. Oxinii. E Typographeo Clarendoniano. 1951.

JAUSS, Hans Robert. *A Literatura como Provocação*. Lisboa: Vega, 1993.

JERRAM, C. S.(ed.) *Euripides' Iphigenia in Tauris*. Clarendon Press University: 1885 (2010).

KITTO, H.D.F. *A Tragédia Grega: Estudo Literário*. Coimbra: Arménio Amado Editor, 1972.

KYRIAKOU, Poulheria. *A Commentary on Euripides' Iphigenia in Tauris*. Berlim: Walter de Gruyter, 2006.

KNOX, Bernard. *Word and Action: Essays on the Ancient Theater*. London: John Hopkins Press, 1979.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. *História da Literatura Grega*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

LEY, Graham. *The theatricality of Greek tragedy: playing space and chorus*. Chigago: University of Chigago Press, 2007.

LIDELL, Henry George. & SCOTT, Robert. *A Greek English Lexicon*. Oxford, 1978.

MACEDO, J. M. M. *A palavra ofertada: uma análise retórica e formal dos hinos gregos e da tradição hínica grega e indiana*. Tese (Doutorado em Letras Clássicas). São Paulo, USP, 2007.

MALHADAS, Daisi. *Tragédia Grega: o mito em cena*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MASTRONARDE, Donald J. *The Art of Euripides: Dramatic Technique and Social Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

MORETTI, Jean-Charles. *Théâtre et société dans la Grèce antique*. Paris: Librairie Generale Française, 2001.

MOTA, Marcus. *A dramaturgia musical de Ésquilo: investigações sobre composição, realização e recepção de ficção audiovisual*. Brasília: Editora da UNB, 2008.

_____. *Coro, Dança e Música: Parâmetros de Obras Multidimensionais*. 2009. Disponível online em: <http://www.marcusmota.com.br> Acesso em 15/12/2011.

MURRAY, Gilbert. *The rise of the Greek epic: being a course of lectures delivered at Harvard University*. 2d ed. Oxford: Clarendon Press, 1911.

MURRAY, A.T. *Homer Illiad*. London, Harvard University Press, 1999.

NUNES, Carlos Alberto. *Ifigênia em Táuride, de Goethe*. São Paulo: Instituto Hans Staden, 1964.

OLIVEIRA, Flávio Ribeiro de. *Aias, de Sófocles: apresentação e tradução*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

_____. *Hipólito, de Eurípides: tradução, introdução e notas*. São Paulo: Odysseus Editora, 2010.

OVID. *Tristia. Ex Ponto*. Transl. by Arthur Leslie Wheeler. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

PAGE, D. L. *Poetae Melici Graeci*. Oxford, 1962.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *O teatro no cruzamento de culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PICKARD-CAMBRIDGE, A. *Dithyramb, Tragedy, and Comedy*. Oxford: Clarendon Press, 2nd ed., 1970 (1962)

_____. *The Dramatic Festivals of Athens*. Oxford: Clarendon Press, 2nd ed., 1969.

PINTACUDA, M. *La musica en la tragedia greca*. Misurarca: Cefalu, 1978.

PLATÃO. *As Leis*. Trad. de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 1999.

_____. *A República*. Trad. de Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

PLATNAUER, M. (ed.). *Eurípides, Iphigenia in Tauris*. Oxford, 1938.

REBELO, António Manuel Ribeiro. *Mito e culto de Ifigênia Táurica*. Dissertação de Mestrado em Literatura Grega. Coimbra, Universidade de Coimbra, 1992.

REHM, R. *Greek tragic theatre*. Londres: Routledge, 1994.

RIBEIRO JR., Wilson Alves. *Enganos, enganadores e enganados no mito e na tragédia de Eurípides*. Tese de Doutorado em Letras Clássicas. São Paulo, USP, 2011.

_____. *Hesíodo Fr. 23a Merkelbach-West: tradução e comentários*. Calíope, Rio de Janeiro, n. 12, p. 84-92, 2004.

_____. (org.). *Hinos Homéricos*. São Paulo: Editora da Unesp, 2010.

_____. *Iphigenia Aulidensis, de Eurípides: Introdução, Tradução e Notas*. Dissertação de Mestrado em Letras Clássicas. São Paulo, USP, 2006.

ROCHA JUNIOR, Roosevelt Araújo da. *O Peri Mousikes de Plutarco: tradução, comentários e notas*. Campinas, 2007. Tese (Doutorado em Letras Clássicas), Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp.

ROMILLY, Jaqueline de. *A tragédia grega*. Brasília: Editora da UNB, 1998.

_____. *La modernité d'Euripide*. Paris: Presses Universitaires de France, 1986.

RORTY, Amélie Oksenberg. *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

SILVA, Maria de Fátima Sousa e. *Crítica do teatro na comédia antiga*. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1987.

_____. *Ensaio sobre Eurípides*. Lisboa: Edições Cotovia, 2005.

STRACHAN, J.C.G. "Iphigenia and human sacrifice in Euripides' *IT*," *CP* 71, 1976, 131-140.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

TAPLIN, Oliver. *Greek Tragedy in Action*. Londres, Methen, 1978.

_____. *Pots & Plays: Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.* Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2007.

_____. *The Stagecraft os Aeschylus*. Oxford, 1977.

TRENDALL, T.B.L. & WEBSTER, A.D. *Illustrations of Greek Drama*. London: Phaidon, 1971.

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre*. Paris, Editions Sociales, 1978.

WHITE, Stephen A., "Aristotle's Favorite Tragedies". In RORTY, Amelie O. (ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton University Press, Princeton/ New Jersey, 1992, pp. 221-240.

WILES, David. *Greek Theatre Performance: an introduction*. Cambridge University Press, 2000.

_____. *Tragedy in Athens. Performance space and theatrical meaning*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

WRIGHT, Matthew. *Euripides' escape-tragedies: a study of Helen, Andromeda, and Iphigenia among the Taurians*. New York: Oxford University Press, 2005.