

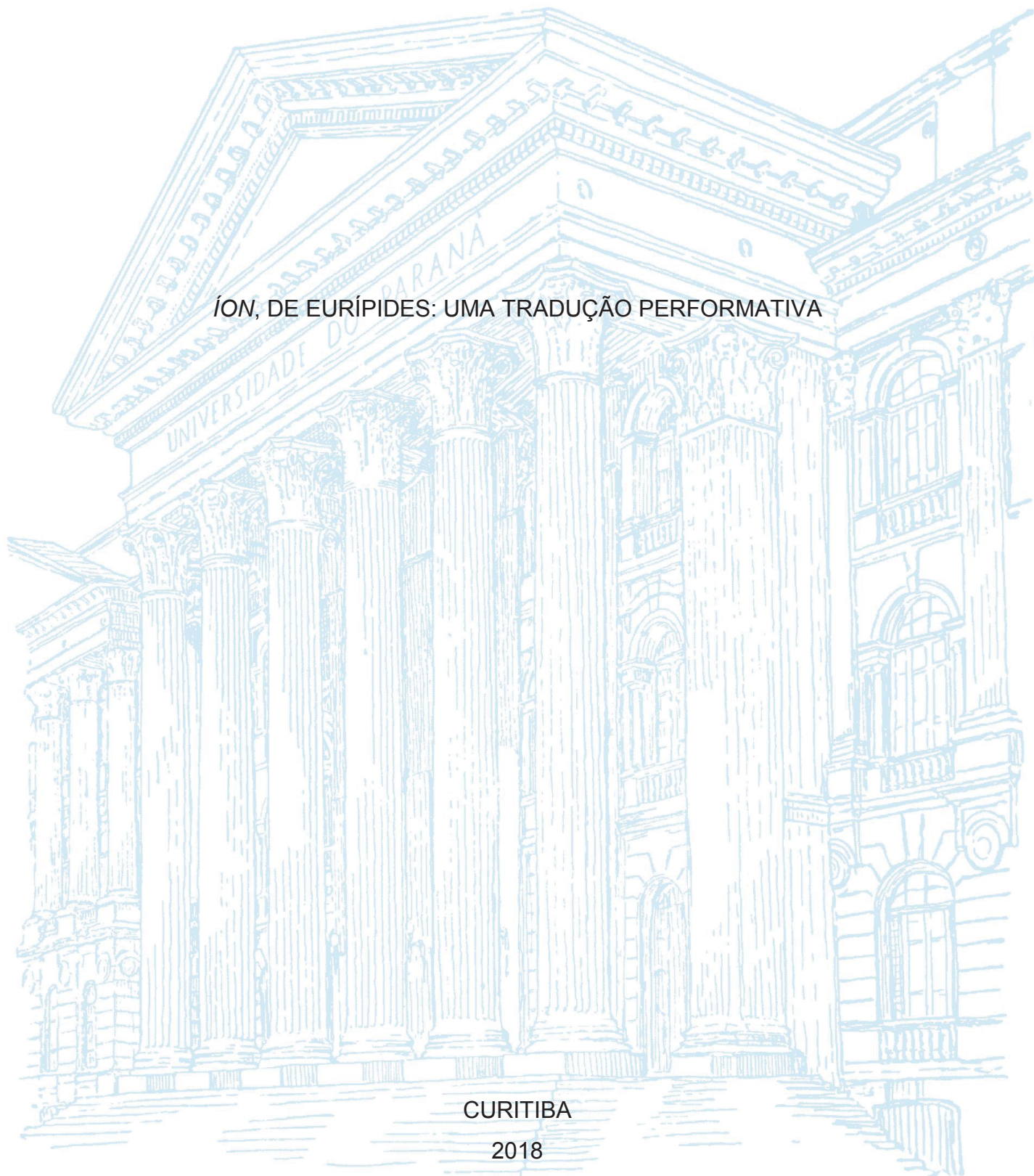
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

MARCELO BOURSCHIED

ÍON, DE EURÍPIDES: UMA TRADUÇÃO PERFORMATIVA

CURITIBA

2018



MARCELO BOURSCHEID

ÍON, DE EURÍPIDES: UMA TRADUÇÃO PERFORMATIVA

Tese apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor 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

2018

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Bourscheid, Marcelo
Íon, de Eurípides : uma tradução performativa. / Marcelo
Bourscheid. – Curitiba, 2018.

Tese (Doutorado em Letras) – Setor Ciências Humanas da
Universidade Federal do Paraná.
Orientador: Prof. Dr. Roosevelt Araújo da Rocha Jr.

1. Tragédia grega. 2. Tradução e interpretação. 3. Dramaturgia.
4. Teatro - Performance. 5. Teatro – Encenação. I. Título.

CDD – 882



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **MARCELO BOURSCHEID** intitulada: **ION, DE EURÍPIDES: UMA TRADUÇÃO PERFORMATIVA**, após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 26 de Outubro de 2018.


ROOSEVELT ARAÚJO DA ROCHA JÚNIOR
Presidente da Banca Examinadora


PEDRO IPIRANGA JÚNIOR
Avaliador Interno


MARCUS SANTOS MOTA
Avaliador Externo


RODRIGO TADEU GONÇALVES
Avaliador Interno


JANE KELLY DE OLIVEIRA
Avaliador Externo



ATA Nº885

**ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE DOUTORADO PARA A OBTENÇÃO DO
GRAU DE DOUTOR EM LETRAS**

No dia vinte e seis de outubro de dois mil e dezoito às 14:00 horas, na sala Sala 1013, Rua General Carneiro, nº460 - Ed. D. Pedro I, foram instalados os trabalhos de arguição do doutorando **MARCELO BOURSCHEID** para a Defesa Pública de sua tese intitulada **ION, DE EURÍPIDES: UMA TRADUÇÃO PERFORMATIVA**. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: ROOSEVELT ARAÚJO DA ROCHA JÚNIOR (UFPR), PEDRO IPIRANGA JÚNIOR (UFPR), MARCUS SANTOS MOTA (UNB), RODRIGO TADEU GONÇALVES (UFPR), JANE KELLY DE OLIVEIRA (UEPG). Dando início à sessão, a presidência passou a palavra ao discente, para que o mesmo expusesse seu trabalho aos presentes. Em seguida, a presidência passou a palavra a cada um dos Examinadores, para suas respectivas arguições. O aluno respondeu a cada um dos arguidores. A presidência retomou a palavra para suas considerações finais. A Banca Examinadora, então, reuniu-se e, após a discussão de suas avaliações, decidiu-se pela APROVADO do aluno. O doutorando foi convidado a ingressar novamente na sala, bem como os demais assistentes, após o que a presidência fez a leitura do Parecer da Banca Examinadora. A aprovação no rito de defesa deverá ser homologada pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais do programa. A outorga do título de doutor está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, ROOSEVELT ARAÚJO DA ROCHA JÚNIOR, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos membros da Comissão Examinadora.

Curitiba, 26 de Outubro de 2018.


ROOSEVELT ARAÚJO DA ROCHA JÚNIOR
Presidente da Banca Examinadora


PEDRO IPIRANGA JÚNIOR
Avaliador Interno


RODRIGO TADEU GONÇALVES
Avaliador Interno


MARCUS SANTOS MOTA
Avaliador Externo


JANE KELLY DE OLIVEIRA
Avaliador Externo

AGRADECIMENTOS

Ao professor Dr. Roosevelt Araújo da Rocha Júnior, por sua orientação atenta e paciente desde a iniciação científica, parceria que contribuiu muito em Mminha formação como pesquisador.

Ao professor Dr. Rodrigo Tadeu Gonçalves, pela co-orientação durante parte do percurso desta tese e pelas valiosas sugestões durante todo o processo de elaboração deste trabalho, incluindo as arguições nas bancas de qualificação e defesa.

Ao Prof. Dr. Flávio Ribeiro de Oliveira, da UNICAMP, pelas críticas e sugestões realizadas durante a banca de qualificação.

Aos Profs. Drs. Marcus Mota, da UNB; Jane Kelly de Oliveira, da UEPG; e Pedro Ipiranga Jr., da UFPR, pela leitura atenta deste trabalho e pelas sugestões e críticas realizada durante a banca de defesa.

Ao Prof. Dr. Guilherme Gontijo Flores, pelas sugestões realizadas na arguição deste trabalho durante o Fórum de Produção Discente do PPGL.

A Jossane Ferraz, Olívia Kruger, Vida Santos e Simon Mahieu, por compartilharem comigo seu tempo e sua arte na tarefa de ouvir e fazer ouvir a música de Eurípides.

Às atrizes Michelle Pucci, Ana Ferreira, Sauane Buenos e Estrela Leminski, artistas que participaram em etapas anteriores deste processo e deixaram rastros indeléveis nos resultados da pesquisa.

À professora Dra. Beatriz Vasconcelos (Unespar – FAP), pela amizade, leitura atenta desta tese e pelos diálogos intelectuais que consolidaram pressupostos defendidos neste trabalho.

A Ariane Vieira da Silva, pelo amor e companhia constante.

“é preciso não apenas descrever o passado:
deve-se fazê-lo reviver”.

Paul Zumthor.

RESUMO

Explorando os conceitos de tradução dramatúrgica de Patrice Pavis (2008) e de tradução performativa de Douglas Robinson (2003), além de estudos sobre o ritmo de Henri Meschonnic (1932-2009), este trabalho discute as possibilidades das relações entre tradução, performance e dramaturgia na prática tradutória dos textos teatrais da antiguidade clássica. O objetivo desta tese é realizar uma tradução em versos, acompanhada de estudo introdutório e notas explicativas, da obra *Íon*, de Eurípides, a partir da edição de J. Diggle (1981), além de uma tradução performativa, que une a textualidade resultante do processo realizado com artistas convidados e a tradução espetacular feita através da leitura cênica deste texto. Por tratar-se da tradução de uma obra cuja escritura estava situada no contexto performativo das representações teatrais atenienses no século V a.C., a abordagem tradutória e crítica deste trabalho buscará enfatizar as relações entre performance e textualidade como pressupostos para a criação de uma tradução vinculada a uma proposta de reescrita cênica, levando-se em conta especialmente a dimensão sonora do texto euripideano e as possibilidades de exploração dos seus recursos métricos como pontos de partida para uma tradução teatral a ser escrita/ performada para uma recepção contemporânea.

Palavras-chave: dramaturgia, tradução, tragédia grega, encenação teatral, performance.

ABSTRACT

Exploring Patrice Pavis' (2008) dramaturgical translation concepts and Douglas Robinson's (2003) performative translation, as well as Henri Meschonnic's (1932-2009) studies on rhythm, this dissertation debates the possible connections between translation, performance and dramaturgy within the craft of translating Classical Antiquity theatrical pieces. The purpose here is to offer a verse translation, followed by an introductory study and explanatory notes of Euripides' play, *Ion*, based on J. Diggle's (1981) edition, in addition to a performative translation that binds the textual result of the process carried out with guest artists and the spectacular translation that derived from the scenic reading of this piece. Knowing that the play was presented in the performative context of Athenian theatre in the 5th century BC, the translation approach and critique towards this composition seeks to emphasize the connection between performance and textuality as a premise for creating a translation tied to the purpose of scenic rewriting, especially considering the sound dimension of the Euripidian oeuvre and the possibility of exploring its metrical resources as the threshold for writing/performing a translation of drama that can be contemporarily endorsed.

Key-words: dramaturgy, translation, Greek tragedy, theatrical performance, performance

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>
An	<i>Andrômeda</i> (fragmentos)
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>Héacles</i>
Hipp.	<i>Hipólito</i>
Hips.	Hipsilo
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. *Reso ‡*

II. ÉSQUILO, SÓFOCLES E ARISTÓFANES

A. Ésquilo

Ag. *Agamêmnon*

Ch. *Coéforas*

Eu. *Eumênides*

Fr. Fragmentos

Pers. *Os Persas*

Pr. *Prometeu Acorrentado ‡*

Sept. *Sete contra Tebas*

Supp. *As Suplicantes*

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. **Baquílides**

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. *Trabalhos e dias*

Th. *Teogonia*

Fr. *Fragmentsos*

Hor. **Horácio**

Carm. *Odes*

Hyg. **Higino**

Fab. *Fábulas †*

Luc. **Luciano**

Am. *Amores*

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>

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
fr.	fragmento
JVL	Edição de F. Jouan e H. Van Looy (1998) de fragmentos de Eurípides.
Kn	Edição de Kannicht (2004) dos fragmentos de Eurípides.
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
v.	1. ver
	2. verso
vv.	versos

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1 GÊNERO, CRONOLOGIA, RECEPÇÃO	5
1.1 <i>ÍON</i> , DE EURÍPIDES: UMA TRAGÉDIA NA FRONTEIRA DOS GÊNEROS.....	5
1.2 A DATAÇÃO DO <i>ÍON</i> E A HIPÓTESE TRILÓGICA.....	12
2 O QUE É HÉCUBA PARA NÓS? BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE AS APROPRIAÇÕES DO LEGADO TEATRAL DA ANTIGUIDADE NA ARTE CONTEMPORÂNEA	25
2.1 A RELAÇÃO TEXTO-PERFORMANCE.....	27
2.2 MARTIN CRIMP (1956-) E A TRADUÇÃO COMO ATIVIDADE DRAMATÚRGICA.....	33
2.3 TRADUÇÕES PERFORMATIVAS AUDIOVISUAIS: AS MEDEIAS DE PIER PAOLO PASOLINI E LARS VON TRIER.....	43
2.3.1 <i>Medea</i> (1968) de Pier Paolo Pasolini: a tragédia contra o fascismo.....	46
2.3.2 <i>Medea</i> (1988) de Lars von Trier : uma tragédia cristã?.....	53
2.4 TRADUZIR, ADAPTAR OU REESCREVER O <i>ÍON</i> , DE EURÍPIDES.....	61
2.5 PATRICE PAVIS E OS MODOS DE APROPRIAÇÃO DO TEXTO CLÁSSICO NA CENA CONTEMPORÂNEA.....	63
2.6 TRADUÇÃO CONSTATIVA E TRADUÇÃO PERFORMATIVA.....	66
3 TRADUÇÃO E NOTAS	72
REFERÊNCIAS	207
ANEXOS	219

INTRODUÇÃO

Esta tese surgiu como uma tentativa de unir o meu trabalho como dramaturgo e diretor de teatro às minhas pesquisas na área de estudos clássicos. Desde a graduação, tenho tentado pesquisar o teatro grego para além do seu legado literário expresso nos textos supérstites de Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Por conta, talvez, das idiossincrasias herdadas da minha ligação profissional com o teatro, sempre tentei imaginar, na leitura dos textos dramáticos, a forma como estes textos poderiam ser encenados.

Tal perspectiva levou-me a desenvolver, durante o mestrado, uma tradução da peça *Ifigênia entre os Tauros*, de Eurípides, em que procurei analisar alguns aspectos relacionados à performance desta peça, a partir de considerações sobre as convenções teatrais vigentes nas encenações trágicas nas Grandes Dionísias no século V a.C., como a relação entre os agentes corais e não corais, a exploração do espaço cênico, a interpretação dos atores, a dança, elementos musicais, etc. Na arguição de defesa dessa dissertação, o professor Flávio Ribeiro de Oliveira, da UNICAMP, apontou que a dimensão performativa que eu ressaltava em meu estudo ganharia em profundidade se estivesse concretizada em um trabalho prático.

A provocação realizada durante a arguição foi o impulso necessário para a proposição de um projeto de tese que unisse a reflexão teórica dos estudos clássicos, estudos teatrais e estudos da tradução à proposição de um trabalho prático a partir das reflexões teóricas desses campos de estudo. Após a surpresa da aprovação de um projeto como este na área de letras, em que pesquisas que tangenciem a criação artística ainda são vistas com reservas, alguns percalços teóricos e práticos foram se apresentando.

A apropriação dos textos clássicos é uma vertente bastante explorada por dramaturgos e encenadores contemporâneos. Textos da dramaturgia ática, da comédia latina, do drama elisabetano, do classicismo francês e do drama moderno são explorados pelos criadores teatrais contemporâneos de maneiras

diversas. Embora a apropriação dos clássicos se realize na cena contemporânea de maneira múltipla, é possível apontar uma característica geral: a da adaptação. Esse processo de adaptação, sempre discutido com relação à recepção dos textos clássicos, ganha no teatro outra complicação, devido à característica específica do discurso teatral, que “é estreitamente dependente de suas condições de enunciação” (Ubersfeld, 2002: 17).

O grande número de pesquisas sobre a performance do teatro grego publicadas nas últimas décadas nos apresenta um promissor campo de pesquisa teórica e prática, ao explorar convenções teatrais muito diferentes das exploradas na cena contemporânea. No entanto, esse campo de pesquisa coloca um dilema para quem pretenda se relacionar criativamente com os seus pressupostos: a tentação de propor uma “arqueologia da representação” que nos leve a reconstruir minuciosamente figurinos, cenários, técnicas de interpretação, instrumentos musicais, máscaras, em uma tentativa de trazer para a cena atual o contexto de representação do século V a.C. Essa perspectiva arqueológica parece-me pouco produtiva se levada à cena, por resultar em uma visão ideológica e idealizada do mundo clássico. Embora a perspectiva tradutória deste trabalho ressalte que a dramaturgia da tragédia e comédia da Atenas clássica aproxima-se do que poderíamos chamar de uma dramaturgia musical, penso que a relação entre as pesquisas musicológicas da antiguidade clássica deva ser problematizada em suas apropriações na cena contemporânea. Podemos estudar a teoria musical grega dos tratados de Aristóxeno de Tarento, Aristides Quintiliano e Plutarco, as riquíssimas abordagens contemporâneas de Giovanni Comotti, Anne Bélis e Martin West, para tentar reconstruir, a partir desses estudos musicológicos, instrumentos presentes nas encenações trágicas antigas, como o aulos, ou então tentarmos reconstruir partituras para os cantos corais e monódicos a partir dos poucos fragmentos com notações musicais remanescentes da Grécia antiga. Porém, a performance musical extraída deste procedimento terá para o espectador contemporâneo um caráter de exotismo, quando não de monotonia, devido ao diferente horizonte de expectativas musicais de um ateniense do século V a.C. e de um brasileiro do século XXI.¹ A

¹ Levando-se em conta que os hipotéticos “ateniense do século V a.C.” e “brasileiro do século XXI” cotejados neste exemplo são abstrações ideológicas e não problematizadas.

perspectiva arqueologizante parece-me próxima do dilema de Pierre Menard no sempre citado conto de Borges: tentar traduzir um texto trágico do século V a.C. segundo pressupostos de fidelidade textual e performativa é ignorar a iterabilidade do discurso, o caráter sempre novo e irreprodutível de cada evento performativo, o riocorrente de toda enunciação.

No outro extremo dessa perspectiva arqueologizante, a cena contemporânea tem se relacionado de forma bastante livre com relação aos clássicos. Essa relação entre os clássicos e a cena contemporânea se dá de maneiras diversas, de acordo com as perspectivas estéticas da encenação. Desde encenadores como Claude Régy, para quem a encenação e manipulação textual devem ser as mais discretas possíveis para que o inconsciente que emana do texto encontre o inconsciente do espectador (Pavis, 2014: 98), passando por Robert Wilson, que explora o texto clássico como um material sonoro e visual para uma exploração polissêmica, a relação texto clássico/ cena problematizou-se muito na passagem do século XX para o XXI, panorama que, acredito, deva ser levado em conta pelo tradutor contemporâneo de textos teatrais antigos.

O presente trabalho apresenta um primeiro capítulo, em que se apresenta uma discussão geral acerca da fortuna crítica sobre o *Íon*, além de uma reflexão sobre a hipótese levantada por alguns críticos que acreditam que essa peça tenha sido apresentada na trilogia de 412 a.C., junto com *Helena* e *Ândromeda*. Esse capítulo apresenta também um estudo comparativo entre essa peça fragmentária de Eurípides e o *Íon*. O capítulo 2 busca aprofundar a compreensão da tradução teatral como uma atividade dramaturgical, ao estudar a maneira como as dramaturgias audiovisuais e teatrais contemporâneas estão se relacionando com os textos provenientes da tragédia grega em sua produção, baseado na constatação pragmática de que esses autores estão fazendo com que os textos trágicos dialoguem de forma produtiva com plateias contemporâneas. O dramaturgo (Martin Crimp) e os dois cineastas (Pier Paolo Pasolini e Lars von Trier) foram escolhidos por afinidade estética com suas respectivas produções e por suas traduções da tragédia grega serem exemplos daquilo que, no jargão teatral, chamamos de textos que “funcionam” no teatro. O capítulo 3 apresenta uma tradução integral do *Íon* para o português, seguida

de notas em que são discutidas as principais questões relativas à tradução e análise do texto. Por fim, este estudo apresenta três anexos: uma tradução da íntegra dos fragmentos remanescentes da *Ândromeda*, de Eurípides; um diário de bordo com reflexões e registros sobre o trabalho prático de encenação teatral que vem sendo realizado a partir da tradução; e a íntegra do texto grego, conforme estabelecido pela edição crítica de Diggle.

CAPÍTULO 1 – GÊNERO, CRONOLOGIA, RECEPÇÃO

1.1 *Íon*, de Eurípides: uma tragédia na fronteira dos gêneros

A peça *Íon*, de Eurípides, pertence à fase final da carreira teatral desse tragediógrafo. Nessa obra, Eurípides explora o tema da autoctonia e da origem comum dos povos jônios.² Creúsa, filha de Erecteu, é violada pelo deus Apolo e abandona o filho originado desse estupro em uma gruta. Com pena do filho, Apolo salva Íon da morte e o menino é criado no templo do deus em Delfos. Creúsa casa-se com Xuto, união que não resulta em filhos. O casal procura o oráculo de Delfos e Xuto é convencido de que Íon é seu filho. Convencida por um velho servo de que Íon é fruto de uma relação extraconjugal de Xuto, Creúsa planeja a morte do rapaz, que ela ignora ser filho de sua relação com Apolo. Ocorre o reconhecimento e Íon se torna o futuro herdeiro do trono que pertencera a Erecteu, seu antepassado direto.

Como na maioria das obras do *corpus* da tragédia ática do século V a.C., a data de apresentação desta peça nas Grandes Dionísias é incerta e tem sido fonte de muita discussão, mas a maioria dos estudiosos situa a sua performance nas Grandes Dionísias entre os anos de 413 e 411 a.C. Apesar de incertezas concernentes à datação do *corpus* euripideano, podemos estabelecer a seguinte cronologia para as obras supérstites do dramaturgo:

Fase Antiga: - 438: *Alceste*; - 431: *Medeia*; c. - 430: *Heráclidas*; 428: *Hipólito*.

Fase Intermediária: c. - 425: *Andrômaca*; c. - 424: *Hécuba*; c. - 423: *Suplicantes*.

² Eurípides já havia abordado o tema dos Erectidas na peça *Erecteu*, apresentada provavelmente em 421 a.C., da qual nos restam apenas 21 fragmentos. O fragmento 381 da *Melanipa* menciona Xuto, apresentando uma variação do mitema abordado no *Íon*, pois nesta peça Xuto é apresentado como um dos filhos de Helena. Também temos fragmentos de uma peça intitulada *Creúsa*, escrita por Sófocles.

Fase Tardia: c. - 420: *Electra*; c. 416: *Hércules*; 415: *Troianas*; 413: *Ifigênia entre os Tauros*; c. -412: *Íon*; 412: *Helena*; c. - 410: *As Fenícias*; 408: *Orestes*; 405 (obras póstumas) – *As Bacantes* e *Ifigênia em Áulis*.³

Ao contrário de outras peças do período, como *Helena*, *Ifigênia entre os Tauros* e a fragmentária *Andrômeda*, cujas relações intertextuais ou interartísticas foram abundantes entre os antigos, a peça *Íon* não parece ter apresentado reverberações significativas na literatura e nas artes da antiguidade clássica. Em seu estudo sobre a iconografia da Magna Grécia relacionada com as encenações trágicas, por exemplo, Oliver Taplin menciona um único exemplo proveniente da iconografia da Magna Grécia que pode ter relação com a peça de Eurípides, ao contrário de *IT*, que é “mais retratada na arte do século IV que qualquer outra obra remanescente de Eurípides, com exceção, talvez, do *Hipólito*”.⁴

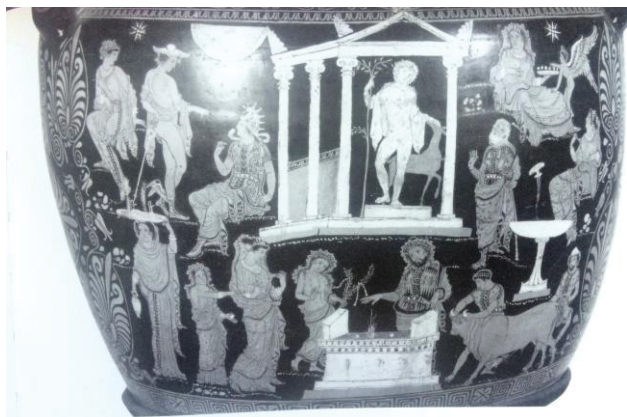


Figura 1: possível representação iconográfica do *Íon*, de Eurípides (TAPLIN, 2007, 146-147)

³ Cronologia adaptada de Ribeiro Jr., 2005, p. 18.

⁴ Taplin, 2007, p. 149. Todas as traduções constantes neste trabalho são de minha autoria, exceto quando houver indicação ao contrário. Original: “Is more reflected in fourth-century art than any other surviving narrative of Eurípides, except perhaps Hippolytos”.

Na literatura moderna, as obras que direta ou indiretamente se relacionam com os mitemas abordados pelo *Íon* de Eurípides são o *Ion: Ein Schauspiel* (1803), de Schlegel, e *Confidential Clerk* (1953), de T. S. Eliot.⁵ Alguns críticos também apontam ressonâncias da obra em *A Midsummer-Night's Dream*, de William Shakespeare.⁶ Além de uma repercussão pouco representativa na história das artes, a recepção crítica da peça não goza de sorte diferente, pois este drama euripideano foi considerado, durante muito tempo, como uma peça “menor” no *corpus* do tragediógrafo. A bibliografia crítica sobre essa e outras peças da fase tardia euripideana apresenta uma tendência em desqualificar peças como o *Íon*, *Ifigênia entre os Tauros*, *Helena* e *Orestes*, classificando-as como obras “insatisfatórias ou fundamentalmente problemáticas” (Wright, 2005: 2), sendo possível constatar uma tendência predominante da crítica moderna em apontar a falta de seriedade dessas peças. Kitto (1972: 230), classificando textos como *Íon*, *Alceste*, *Helena* e *Ifigênia entre os Tauros* como tragicomédias, exemplifica o tom geral das críticas: “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”.

Um aspecto bastante apontado nos estudos sobre o *Íon* é a presença de elementos cômicos que foram posteriormente explorados na Comédia Nova. Para Jacqueline de Romilly (1998: 128) a peça seria uma espécie de comédia de intrigas, estando situada na fronteira entre o gênero trágico e o cômico. Em artigo sugestivamente intitulado *Euripidean Comedy*, Bernard Knox (1979: 250-274) defende a ideia de que o *Íon* seja uma peça paradigmática do que o crítico denomina de ‘comédia euripideana’. Segundo o autor, “Eurípides é o inventor, para o palco, do que nós conhecemos como comédia”. As obras cômicas de Menandro, Plauto, Shakespeare, Molière e Oscar Wilde teriam, segundo Knox,

⁵ Há uma tradução brasileira desta obra, realizada por Ivo Barroso, com o título de *O secretário particular*. In: Eliot (2004, pp. 419-571).

⁶ Matthiessen, 1990, apresenta um estudo comparativo entre as duas obras, apontando a possível influência do *Íon*, de Eurípides, sobre esta obra de Shakespeare.

uma filiação direta com os elementos formais e temáticos desenvolvidos no *Íon*, e Eurípides teria tido muito mais influência sobre o gênero cômico do que Aristófanes, pois a comédia aristofânica não teria, segundo o autor, influenciado significativamente os comediógrafos posteriores.

Outro estudo que aborda a presença de elementos cômicos no *Íon* é o artigo de Thornburn Jr. (2001), em que o autor defende que a peça tenha um caráter híbrido, com a presença de recurso dramatúrgico que podemos chamar de metateatral, pois para este autor “os principais personagens da peça, especialmente Apolo e Creúsa, comportam-se como dramaturgos” (2001: 222),⁷ com a mortal representando a função dramatúrgica de uma espécie de autor trágico, enquanto o deus desempenharia a sua contraparte cômica.

Também importa ressaltar o estudo de Erich Segal (2001) sobre o tema. O autor aborda os elementos cômicos presentes em *Alceste*, *Íon*, *Helena e Ifigênia entre os Tauros*. No que tange ao *Íon*, o estudo de Segal apresenta interessantes relações entre a peça euripideana e os desdobramentos de elementos formais e temáticos utilizados pelo tragediógrafo nas peças de Menandro. Segal elabora suas conclusões sobre a peça de Eurípides tendo em vista o estudo de Knox, em que

Íon é identificado como a “primeira comédia moderna”, por conter, entre outras coisas, uma peça sobre um bebê perdido, um peça sobre trapaça e uma peça sobre realização de desejos. Ela também apresenta um tratamento engraçado do sexo, tanto quanto um tradicional personagem cômico, o marido traído. Uma simples leitura desta perspectiva demonstrará como *Íon* representa um passo significativo em direção à Comédia Nova.⁸

Outro importante estudo sobre as supostas características cômicas do *Íon* é o artigo de Katherina Zacharia (1995), análise acurada sobre o tema e que traz a vantagem de distinções terminológicas bastante úteis acerca do tema.

⁷ Original: “the play's major characters, especially Apollo and Creusa, behave like playwrights”.

⁸ Segal, 2001: 126. Original: “Ion is identified as the “first modern comedy” because it contains, among other things, a lost baby play, a trickery play, and a wishfulfillment play. It also presents a humorous treatment of sex, as well a traditionally comic character, the cuckolded husband. A simple reading from this perspective will demonstrate how Ion represents a significant step toward New Comedy”.

Apoiando-se na análise de Seidensticker sobre os elementos cômicos na peça *As Bacantes*, Zacharia estabelece uma distinção entre “elementos de comédia (elements of comedy)” e “elementos cômicos (comic elements)”.

Este é entendido como um termo geral para o risível em suas manifestações e tons. Aquele é estabelecido por formas estruturais, personagens, situações dramáticas, motivos, temas, e características narrativas que já eram (isto é, na Comédia Antiga) ou tornar-se-ão elementos típicos da comédia (nas comédias Média e Nova).⁹

Os elementos de comédia apontados por Zacharia são: o estupro de uma virgem, ocorrido em um festival; exposição do filho surgido desse ato; a criança que estava perdida e é encontrada; ignorância da identidade como causa de falso reconhecimento; aplicação incongruente da retórica com efeitos cômicos; tensão entre o mundo do mito e atitudes contemporâneas; tom conversacional; autorreferência teatral. Já os elementos cômicos, que segundo a autora são os elementos utilizados pela maioria dos críticos que apontaram o caráter cômico do *Íon*, são o tom leve da peça, a catástrofe evitada e as alusões cômicas no falso reconhecimento entre Xuto e Íon.

O artigo de Zacharia diferencia-se dos demais estudos sobre a comicidade no *Íon* por ressaltar que os episódios cômicos desta peça “são incorporados nas cenas mais sérias e trágicas para produzir um integrado e satisfatório efeito geral”.¹⁰ Para Zacharia, o hibridismo entre o cômico e o trágico presente na peça é utilizado como ferramenta dramatúrgica por Eurípides visando um tratamento mais aprofundado dos principais temas da peça, que para a autora são “o papel da mulher na sociedade e no processo de procriação no mito da autoctonia, a busca pela identidade e a transição da adolescência

⁹Zacharia, 1995: p. 46. Original: “The latter is taken as a general term for the laughable in its manifestations and tones. The former stands for structural forms, characters, dramatic situations, motifs, themes and story patterns which already (sc. in Old Comedy) or were soon to become typical elements of comedy (sc. in Middle and New Comedy)”.

¹⁰ Zacharia, 1995: p. 57. Original: “are incorporated into the play’s more serious and ‘tragic’ scenes so as to produce an integrated and satisfying overall effect”.

masculina para a idade viril e da virgindade feminina para a maternidade”.¹¹

Comédia, tragicomédia, melodrama, romance: esses são apenas alguns dos epítetos com que a crítica moderna classificou parte das obras da fase tardia de Eurípides, categorizações que estudos mais recentes buscam problematizar, pois se trata de classificações que, com exceção da comédia, sequer existiam no momento de produção e recepção das obras criticadas: “a prática de fixar rótulos modernos em peças antigas é um exercício totalmente enganador e ilusório” (Wright, 2005: 10).

As críticas à obra de Eurípides geralmente trabalham com um conceito de gênero enquanto instância imutável, quando seria 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 seria então um objeto que se move lentamente, um *work in progress*, não uma forma fixa e rígida” (Mastrorarde, 2010: 47).

O caráter híbrido representado pela presença de elementos cômicos, a importância dos reconhecimentos no desenvolvimento das intrigas e os finais felizes, características recorrentes nas obras tardias da obra de Eurípides e que foram consideradas historicamente como elementos alheios a uma suposta essência do gênero trágico, são justamente os elementos que mais influenciaram a história da dramaturgia pós-euripídiana, sendo possível afirmar, como o fez Jacqueline de Romilly (1986: p. 38), que “toda forma de teatro moderno, seja ela qual for, situa-se em relação à obra de Eurípides”.¹² Curiosamente, são justamente os elementos apontados como negativos pela crítica que foram os mais influentes na dramaturgia posterior, fazendo de Eurípides um dramaturgo inovador em muitos aspectos, posição que problematiza certas leituras que viram as inovações euripideanas como características da degenerescência do gênero, como a de Nietzsche, por exemplo.

¹¹ *Idem*: p. 59. Original: “women’s role in the society and in the procreation process if the autochthony myth, the search for identity and the transition from male adolescence to manhood and from female virginity to motherhood”.

¹² Original: “toute forme de théâtre moderne, quelle qu’elle soit, se situe dans la suite d’Euripide”

Mas o fato é que essas inovações, que tendiam a desenvolver a intriga às custas da continuidade trágica (e tendendo a inventar peças bastante patéticas conduzindo-as a um final feliz) teriam por fim a difusão de um gênero de teatro novo. Ao passar da comédia nova (a de Menandro), tão carregada de intrigas e malentendidos, esse tipo de peças deverá renascer nos melodramas com peripécias (na linha de Alexandre Dumas) ou nas comédias ditas de bulevar, desenvolvendo completamente o conjunto do teatro moderno dos séculos XIX e XX.¹³

Um dos principais problemas na identificação de elementos associados à comédia no *Íon* é o fato de que, embora a comédia de Aristófanes mencione com frequência versos das tragédias de Eurípides, pouca relação pode ser encontrada entre a estrutura formal da comédia aristofânica e a da tragédia tardia de Eurípides. Embora, como já apontamos, vários elementos da obra tardia tenham influenciado o desenvolvimento da comédia enquanto gênero, a começar pela inegável influência de Eurípides sobre a comédia de Menandro, classificar a tragédia euripideana a partir do desenvolvimento histórico dos gêneros teatrais é um exercício hermenêutico pouco produtivo.

Nessa perspectiva, estudos contemporâneos sobre a dramaturgia de Eurípides vêm questionando o posicionamento metodológico da crítica moderna com relação às obras de sua fase tardia, em um esforço de “analisar a tragédia grega em seus próprios termos” (Wright, 2005: 14), o que implica na tentativa de entender a dramaturgia euripideana em seu contexto de produção e recepção. Kovacs (1999: 318), por exemplo, no estudo introdutório de sua tradução do *Íon*, mostra um pouco dessa mudança de paradigma: “Em alguns aspectos, o *Íon* é mais trágico do que o *Édipo Rei*, pois ressalta mais completamente a suprema diferença entre a vida mortal e imortal”, uma afirmação que seria impossível de encontrar em análises sobre a obra até pouco tempo.¹⁴

¹³ Romilly, 1986: 39. Original: “Mais le fait est que ces innovations, tendant à développer l'intrigue aux dépens de la continuité tragique (et tendant, au reste, à inventer des pièces fort pathétiques conduisant à une fin heureuse) allaient aboutir à la diffusion d'un genre de théâtre nouveau. En passant par la comédie nouvelle (celle de Ménandre), si chargée d'intrigues et de malentendus, ce type de pièces devait revivre dans les mélodrames à péripéties (dans la ligne d'Alexandre Dumas) ou dans les comédies dites le boulevard – tout en animant, plus largement, l'ensemble du théâtre moderne des XIXe et XXe siècles”

¹⁴ Original: “In some ways Ion is more tragic the Oedipus the King since it underscores more completely the utter difference between mortal and imortal life”.

1.2 A datação do *Íon* e a hipótese trilogica

Como acontece com a maior parte dos textos supérstites da tragédia grega, a datação das peças é tema de muita discussão entre os estudiosos. No caso do *Íon*, esse problema também se apresenta. O verso 911 da *Lisístrata*¹⁵ de Aristófanes contém uma provável alusão ao relacionamento entre Creúsa e Apolo, o que leva os estudiosos a situarem o ano de 411 a.C., data da apresentação da peça aristofânica, como o *terminus ad quem* de apresentação da peça euripideana. O seu *terminus post quem* é fonte de controvérsias. A edição de Diggle, texto que utilizo para este trabalho, data a peça por volta do ano de 413 a.C. : “fabula circa annum 413 a.C. acta” (1981: 306). Cropp, na sua edição crítica de *IT* (2000: 61), situa a peça entre 418-413 a.C. Owen, em sua edição do *Íon*, defende que a peça tenha sido apresentada entre 418-417, “uma data que pode ser consistente com a frequência comparativa de pés trissilábicos e o uso embrionário do terceiro ator no diálogo” (2003: xli).¹⁶ Peter Burian, na introdução à tradução de Di Piero (1996: 3), argumenta que “a data do *Íon* não é certa, mas a métrica e outras considerações sugerem o período de 412-410” .¹⁷ A edição de Lee situa a peça entre 415 e 413 a.C. (2007: 40).

Um aspecto importante no que se refere à datação das obras referentes à tragédia grega relaciona-se ao fato de todas as peças terem sido apresentadas em tetralogias, compostas de três tragédias e um drama satírico criados pelo mesmo dramaturgo. Os estudos sobre a tragédia ática frequentemente apresentam a *Oresteia*, de Ésquilo, como a única trilogia trágica remanescente estruturada com uma narrativa em comum associando as três peças que a

¹⁵ Este verso é uma fala de Cinésias, em diálogo com Mirrine: “{KI.} Ὄπου; τὸ τοῦ Πανὸς καλόν. Onde? Na gruta do deus Pã”.

¹⁶ Original: “a date which would be consistent with the comparative frequency of trisyllabic feet and the embryonic use of the third actor in dialogue”.

¹⁷ Original: “the date of the *Ion* is not certain, but metrical and other considerations suggest the period 412-410 B.C.”

constituem, sendo comum nos estudos sobre Eurípides a afirmação de que este dramaturgo trabalhava na composição de suas trilogias sem se preocupar com a interrelação entre as peças integrantes dos seus espetáculos. Porém, essa afirmativa leva em conta exclusivamente a perspectiva da fábula, prescindindo de considerações sobre os elementos espetaculares. A experiência da recepção das artes narrativas como a literatura, o cinema e o teatro contemporâneos nos habituou a estruturas narrativas que trabalhem com histórias paralelas que se articulam pela gestalt dos elementos semióticos articulados pelo artista, mesmo que as narrativas não apresentem articulação diegética explícita.

Dentro desse exercício de contextualização, penso que as hipóteses como as de Webster (1967), Segal (1985) e Zacharia (2003), autores que defendem que o *Íon* tenha sido representado na trilogia de 412 a.C. nas Grandes Dionísias, juntamente com *Helena* e *Andrômeda*, podem proporcionar uma chave de leitura interessante. Embora essas hipóteses tratem de uma trilogia que não apresentava aparentes conexões mitológicas ou temáticas, o estudo dos métodos composicionais de Eurípides relacionados ao contexto de performance de trilogias pode apresentar novas perspectivas para o estudo de sua dramaturgia, levando-se em conta as relações existentes entre as obras individuais integrantes de um espetáculo composto por três tragédias e um drama satírico. Para isso, apresento, na sequência, um estudo e uma tradução dos fragmentos da peça *Andrômeda* (fr. 114-56, cf. edição de Kannicht, 2004), buscando estabelecer algumas relações temáticas e formais desses fragmentos com as tragédias supérstites dessa suposta trilogia, destacando a importância dos estudos de obras fragmentárias para uma ampliação das perspectivas interpretativas sobre a tragédia ática.¹⁸ Tendo essa perspectiva em vista, apresento algumas reflexões sobre a peça *Andrômeda*, de Eurípides, apresentando uma comparação de alguns elementos temáticos e formais desses fragmentos com o *Íon*, que segundo as hipóteses de Webster (1967), Segal

¹⁸ O estudo dos fragmentos da tragédia ática ainda é um campo de pesquisa incipiente no Brasil. Exceção digna de nota é o trabalho de Ribeiro Jr. (2011), que realizou um importante estudo sobre os fragmentos euripideanos relacionados ao tema do engano em sua pesquisa de doutoramento. Das edições dos fragmentos euripideanos, as mais importantes são as edições de Jouan and Van Looy (1998), a de Collard, Cropp e Gilbert (2004) e a monumental edição de Kannicht (2004).

(1985) e Zacharia (2003) seria a terceira tragédia da tetralogia apresentada nesse ano, ao lado de *Helena*.¹⁹

A *Andrômeda* euripideana parece ter gozado de boa reputação entre os antigos. Há um número expressivo de vasos antigos que fazem referência a este drama euripideano, alguns deles analisados no precioso estudo de Taplin (2007) sobre as relações entre a iconografia originária da Magna Grécia e as performances trágicas. Nas *Rãs*, de Aristófanes, é a leitura desta peça que provoca em Dioniso a vontade de retirar Eurípides do Hades. O escólio ao verso 53 desta peça é explícito quanto ao estatuto de *Andrômeda* entre os antigos:

Τῶν καλλίστων εὐριπίδου δραμάτων ἡ Ἀνδρομέδα.

A *Andrômeda*, dos mais belos dramas de Eurípides.

A trilogia apresentada por Eurípides nas Grandes Dionísias em 412 a.C. parece ter provocado profundo impacto em Aristófanes, que n' *As Tesmoforiantes*, apresentada no ano posterior, apresentou paródias de *Helena* e de *Andrômeda*. A extensa paródia a esta peça (1009-1135) presente na comédia aristofânica é uma das fontes dos pouco mais de quarenta fragmentos remanescentes e cuja atribuição à *Andrômeda* euripideana é aceita pela maioria dos estudiosos.²⁰

Os mitemas²¹ constitutivos do mito de *Andrômeda* podem ser sintetizados assim: Cassiopeia, esposa do rei da Etiópia, Cefeu, comete a *hybris* de considerar-se mais bela que as Nereidas. Estas pedem ao deus Posídon que se vingue da ofensa. O deus envia então um monstro marinho à região. Cefeu, ao consultar o oráculo, descobre que terá que sacrificar a sua filha, *Andrômeda*, ao monstro, para salvar seu povo. O rei reluta, mas os etíopes acabam prendendo *Andrômeda* a um rochedo próximo ao mar. Perseu, ao retornar de sua luta contra

¹⁹ A datação é atestada por escólios de *As Rãs* e *As Tesmoforiantes*, de Aristófanes. Wright (2005) escreveu um importante estudo em que defende que *Ifigênia entre os Tauros* seria a terceira peça da trilogia.

²⁰ As outras fontes principais são os *Catasterismi*, do estudioso alexandrino Erastótenes de Cirene, e o *Anthologion*, de Giovanni Estobeo, de autoria posterior ao século IV.

²¹ Para Gilbert Durand (1975: 6-7), o mitema como “a menor unidade miticamente significativa do discurso. Seu conteúdo pode ser indistintamente um motivo, um tema, uma atmosfera mítica, uma situação dramática”.

a Medusa, depara-se com Andrômeda e se apaixona pela moça, libertando-a e matando o monstro marinho. Fineu, irmão de Cefeu, a quem Andrômeda era prometida, enfrenta Perseu em combate, e este o transforma em pedra mostrando ao rival a cabeça da Medusa. Perseu leva Andrômeda para Argos, tendo quatro filhos com ela. Apesar de várias reconstituições terem sido propostas, os fragmentos remanescentes permitem tecer conjecturas apenas sobre o início e o final do drama.

Vários autores discutem se o fragmento 114 Kn seria realmente o início da peça de Eurípides, havendo críticos que defendam a hipótese de que, antes desse fragmento, tínhamos uma cena anterior apresentando Andrômeda presa em um rochedo, um elemento cenográfico impactante com efeitos similares ao *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo. Porém, a maioria dos estudiosos, apoiada principalmente no escólio ao verso 1165 das Tesmoforiantes, aceita essa monodia em anapestos líricos como o começo desse drama euripideano.²²

114 (1 JVL)

{ANΔP.} Ὦνὺξ ἱερά,
ὥς μακρὸν ἵππευμα διώκεις
ἀστεροειδέα νῶτα διφρεύουσ'
αἰθέρος ἱερᾶς
το ὕσεμνοτάτου δι' Ὀλύμπου

ANDRÔMEDA

Ó sagrada noite
que longa cavalgada diriges
percorrendo o dorso estrelado
do sagrado céu
através do santíssimo Olimpo.

O fragmento apresenta uma interessante relação entre o eixo intraficcional, representado pela situação de abandono de Andrômeda, que tem como interlocutora única a “Noite sagrada”, e o eixo extraficcional, pois no momento da enunciação performativa, se levarmos em conta que a peça pode ter sido a primeira peça da trilogia, temos a transição entre o fim da noite e o início do dia como um possível referente. Tanto no eixo intraficcional como no extraficcional, o paralelismo com o *Íon* é claro.

²² Para uma discussão aprofundada e com extensa bibliografia sobre esse fragmento, ver Pagano (2010: 101-113). O ator que cantava as monodias em *Andrômeda* e *Helena* era famoso por suas qualidades vocais (Easterling & Hall, 2008: 41). Sousa e Silva (1987: 142-155), ao analisar a paródia aristofânica de *Andrômeda*, estuda o papel das monodias nas tragédias euripideanas.

{ΙΩΝ}
 ἄρματα μὲν τάδε λαμπρὰ τεθρίππων·
 Ἥλιος ἤδη λάμπει κατ' ἀγῆν,
 ἄστρα δ' ἐφεύγει πῦρ ἰτῶιδ' αἰθέρος
 ἐς νύχθ' ἱεράν·
 Παρνασιάδες δ' ἄβατοι κορυφαὶ ἰ
 καταλαμπόμεναι τὴν ἡμερίαν
 ἄψιδα βροτοῖσι δέχονται.

Ei-la, atrelada à luz, a quadriga resplandecente!
 O sol já brilha sobre a terra e os astros fogem
 desta incandescência do éter para a noite sagrada!
 Os píncaros inacessíveis do Parnaso refulgem
 inundados de luz, acolhendo para os mortais a
 cúpula do dia.

A monodia em saudação ao sol nascente, que Frederico Lourenço chama de “um dos momentos mais célebres de toda a poesia grega” (2005:42), ganha nova significação no contexto trilógico. O adjetivo ἱερός, usado para qualificar a noite em ambas as obras, demonstra o contexto sacro das duas monodias, efeito que é reforçado na monodia de Íon pela sua repetição nos versos 117 e 120, pois, como mostrou Walter Burkert (1993: 513) em seu precioso estudo sobre a religião grega, esse adjetivo “é o conceito decisivo para demarcar a esfera do religioso”. Temos, então, duas monodias com uma função dêitica, com referências explícitas ao momento da performance, talvez até realizadas pelo mesmo ator e com repetições de palavras, estabelecendo assim uma interessante relação intertextual e interperformática. Se levarmos em conta essa relação, o fato de o termo estar inserido em uma monodia lírica que em seu final é endereçada a uma vassoura pode ser caracterizada como uma espécie de autoparódia.²³

Os fragmentos 114a e 118 apresentam um elemento importante em *Andrômeda*: o uso das repetições proferidas pela ninfa Eco, uma inovação na dramaturgia ática e que Aristófanes parodiou em *As Tesmoforiantes*

114 a (1 Dubium JVL)

Ἥχώ, λόγων ἀντιωδός
 Eco, cantando em resposta.

²³ As referências celestes da *ekfrasis* (1140-1165) de *Íon* também aproximam as duas peças, como vemos na imagem da noite como “vestida de negro conduzindo impetuosamente seu carro conduzido por uma só parelha” (v. 1150).

118 (6 JVL)

Κλύεις, ὦ;
 προσαυδῶ σὲ τᾶν ἐν ἄντροις,
 ἀπόπαυσον, ἔασον, Ἀχοῖ, με σὺν
 φίλαις γόου πόθον λαβεῖν.
 Tu me ouves?
 Falo contigo que habitas nas grutas,
 Pare! Eco, deixe-me, que eu me abandone,
 Junto com minhas amigas, ao desejo de lamentar-me.

Podemos conjecturar, como já fizeram outros autores, que a gruta (*antros*) na qual estava situada Eco, seja um elemento presente na cenografia da peça, juntamente com o rochedo no qual Andrômeda estava presa no início da peça.²⁴ A heroína, “exposta como alimento para o monstro marinho” (fr. 115a), tem apenas a repetição, pronunciada pela ninfa Eco no interior da gruta, do som de sua própria voz como resposta aos seus lamentos.

Vejamos alguns fragmentos possivelmente relativos à cenografia da peça. Ao chegar à terra bárbara dos Etíopes (f. 124), Perseu, que na performance aparece sobre a μηχανή,²⁵ se defronta com a imagem de Andrômeda presa a esse rochedo.

125

ΠΕΡΣΕΥΣ

ἔα, τίν' ὄχθον τόνδ' ὄρ ὠπερίρρυτον
 ἀφρῶ θαλάσσης; παρθένου τ' εἰκό τινα
 ἐξ αὐτομόρφων λαῖνων τυκισμάτων
 σοφῆς ἄγαλμα χειρός;

Que rochedo eu vejo, banhado pela
 Espuma marinha, e nele a imagem de uma jovem,
 Bela estátua esculpida em mármore
 Por mãos habilidosas?

[125a] Versos 1105 Ar. Tesm.

...καὶπαρθένον
 θεᾶς ὁμοίαν ναῦν ὅπως ὠρμισμένην;

²⁴ Di Benedetto-Medda (1997: 152ss.) sugere que haja uma mudança de cenários no decorrer da ação de Andrômeda, da gruta sobre o mar do início para o palácio de Cefeu, em frente ao qual se supõe que termine a ação. Van Loy (153 e 156 ss.), em sua edição, defende a ideia de que Andrômeda estivesse sobre o *ekkyklema*.

²⁵ Sobre esse elemento e a discussão sobre a presença da μηχανή na paródia de Aristófanes, ver Souza e Silva (1987: 153).

... E uma jovem / Semelhante às deusas, presa como uma nau ancorada?

Esse impactante cenário, que contribuiu para caracterizar a terrível situação que aflige a protagonista, ganha uma nova conotação se levarmos em conta a importância da gruta nas peças *Íon* e *Helena* quando consideradas no contexto de uma hipótese trilogica. Creúsa, mãe de Íon, foi violada por Apolo no interior de uma gruta, e é nesta mesma gruta que Íon é abandonado, como nos revela Hermes no prólogo da peça (vv. 15-20). A gruta presente no cenário e posteriormente referida em *Íon*, constitui-se em um importante espaço nas duas peças, sendo um novo elemento que recebe novas significações se considerado no contexto do pertencimento das duas peças à trilogia de 412 a.C. A condição com que Creúsa descreve o abandono de Íon, após o reconhecimento (vv. 1492-95), também apresenta semelhanças com a situação de Andrômeda, pois tanto Íon quanto Andrômeda são filhos sacrificados pelos próprios pais:

γάλακτι δ' οὐκ ἐπέσχον οὐδ' ἐμαστῶι
 τροφεῖα ματρὸς οὐδ' ἐλουτρ' ἀχειροῖν,
 ἀν' ἀδ' ἄντρον ἔρημον οἰωνῶν
 γαμφηλαῖς φόνευμα θοίναμά τ' εἰς
 Ἄϊδαν ἐκβάλληι.
 Não foi com o meu leite nem com meu seio
 De mãe que te alimentei, nem te lavei com as minhas mãos,
 Mas foste atirado para o antro ermo
 Como objeto de massacre e comida para os bicos das aves de rapina-
 Foste atirado para o Hades.

Em *Helena*, Eurípides estabelece uma interessante reflexão sobre as consequências dos conflitos bélicos que tomavam conta da Hélade e culminaram na malfadada expedição da Sicília, ocorrida no ano anterior à performance da peça. A guerra de Troia torna-se, na versão euripideana, a disputa vã pelo fantasma (*eidolon*) de Helena, um artifício criado pelo deus Hermes. Enquanto milhares de homens matavam-se em solo troiano por um fantasma, a Helena “real” estava protegida no palácio de Proteu, rei do Egito. Após o fim do combate de Troia, Menelau sofre um naufrágio ao tentar retornar a Esparta com os sobreviventes da batalha, acabando por aportar no Egito, espaço onde se desenvolve o plano ficcional da peça. Ao procurar auxílio, Menelau deixa a esposa, sob a vigília de seus companheiros, em um espaço que, se levamos em conta a hipótese trilogica, torna-se dramaturgicamente significativo.

πέπλους δ' ἐτοῦς πρὶν λαμπρά τ' ἀμφιβλήματα
 χλιδάς τε πόντος ἤρπασ'· ἐν δ' ἄντρου μυχοῖς
 κρύψας γυναῖκα τὴν κακῶν πάντων ἔμοι
 ἄρξασαν ἦκω, τοὺς γε περιλελειμμένους
 φίλων φυλάσσειν τᾶμ' ἀναγκάσας λέχη.
 Os peplos de outrora, as vestes suntuosas,
 os ornamentos, arrebatou-mos o mar. No fundo
 de uma gruta ocultei a mulher que todos os males
 me veio causar, deixando os companheiros
 que se salvaram a guardar a que convive no meu leito. (vv. 424-427)

Se aceitarmos a hipótese trilogica que estou aventando, o espaço diegético da gruta passa a representar um foco referencial das três peças, configurando-se como um elemento aglutinador da trilogia. Em *Helena*, configura-se como o espaço da presença ausente de Helena, um *locus* referencial para o *eidolon* ocasionador da morte de vários gregos no combate troiano. Trata-se do espaço de questionamento sobre o valor da guerra, o lugar de inquérito sobre o caráter insubstancial dos conflitos bélicos. O *eidolon* de Helena pode ser entendido como o *eidolon* da expedição à Sicília, com o espaço da gruta configurando a falsidade dos motivos que conduziram os aqueus ao morticínio de Troia, e por consequência uma crítica mordaz ao contexto político experienciado pelos atenienses em 412 a.C. Em *Íon*, trata-se do lugar da violência sexual cometida pelo deus Apolo contra a mortal Creúsa e também do local de exposição de Íon, filho originado desta união. Constitui-se no espaço configurador da memória aflitiva de Creúsa, a mulher violada e abandonada por um deus, e de Íon, o filho abandonado por mãe e pai a princípio desconhecidos. Já em *Andrômeda*, a gruta, mencionada no fragmento 118, configura-se como local da relação entre a ninfa Eco, que responde aos lamentos de Andrômeda apenas com a repetição da voz da jovem presa a uma rocha em cena, artifício dramático parodiado por Aristófanes em *As Tesmoforiantes*.²⁶

²⁶ Pagano (2010: 221) sugere “che una grotta fosse visibile sullo sfondo” e apresenta bibliografia para corroborar sua hipótese. A edição de Collard, Cropp & Gilbert (2004: 158) defende que Eco “was represented only by an off-stage voice”. Independente da existência cenográfica da gruta, a sua importância enquanto elemento diegético é central para a economia dramática da peça.

A figura de Eco reaparece no párodo de *Helena*, em que o coro estabelece uma associação entre sofrimentos de Helena e a figura desta ninfa, apresentando a sua relação com o deus Pã. O papel persecutório e assediador desempenhado pelo deus nesta peça assemelha-se muito ao de Teoclímeno.

ἔνθεν οἰκτρὸν ἀνεβόασεν,
 ὄμαδον ἔκλυον, ἄλυρον ἔλεγον,
 ὅτι ποτ' ἔλακεν αἰάγμα σι στένουσα,
 Νύμφα τις οἶα Ναῖς
 ὄρεσι φυγάδα νόμον ἰεῖσα γοερὸν, ὑπὸ δὲ
 πέτρινα γάλα κλαγγαῖσι
 Πανὸς ἀναβοᾷ γάμους.
 Aí escutei um som dolente
 elegia sem lira, que então ecoa
 entre gemidos e lamentos,
 uma Ninfa, uma Náíade, retirada nas montanhas,
 e espalha, triste, um canto de núpcias,
 e do fundo das pétreas grutas, com gritos agudos,
 celebra o violento abraço de Pã (vv. 184-190).

Para Helena, Andrômeda e Creúsa, as três mulheres que protagonizam essa eventual trilogia,²⁷ a gruta representa um espaço de ilusão, violência e abandono, configurando um elemento cenográfico que sintetiza a relação entre essas mortais e o seu passado, a materialização da violência sempre presente nas relações entre deuses e mortais. Neste contexto, o recurso dramático presente em *Andrômeda* parece-me muito interessante, pois o que é um trauma, uma memória aflitiva, senão uma voz do passado que insiste em ecoar no presente?

É difícil analisar a configuração do coro em *Andrômeda*, devido à exiguidade dos fragmentos atribuídos aos agentes corais e à ausência de referências quanto à sua constituição. Duas hipóteses principais foram colocadas: uma, a de se tratar de um coro de Nereidas, outra, de um coro de amigas. Ambas as conjecturas apresentam problemas, pois foi um ultraje cometido contra as Nereidas que ocasionou o envio do monstro marinho, e é difícil, no caso da segunda hipótese, conceber a presença de amigas de

²⁷ Em seu estudo sobre o tema da autoctonia no *Íon*, Nicole Loraux (1992) defende que Creúsa seja a principal personagem desta peça, não obstante Eurípides atribuir o título ao seu filho.

Andrômeda em local tão distante. Porém, o fragmento 117 demonstra a proximidade entre Andrômeda e o coro, o que não seria coerente com presença das Nereidas no coro.

117 (5 JVL)

(AN. ad Chorum) φίλαι παρθένοι, φίλαι μοι

ANDRÔMEDA (*ao coro*) jovens queridas, minhas amadas.

Embora os fragmentos remanescentes não permitam estabelecer nada além de conjecturas sobre o papel do coro, podemos supor que este tenha tido importância no plano de fuga de Andrômeda e Perseu, contribuindo no engano de Cefeu. Em *Helena*, também temos a presença ativa do coro no desenvolvimento da ação dramática, pois as integrantes do coro mentem para o rei Teoclímeno e auxiliam no plano de fuga elaborado por Helena. No *Íon* o coro participa da ação dramática da peça, posicionando-se ao lado de Creúsa e contribuindo na trama que pretendia matar Íon, apesar da ameaça de Xuto, que ordena que elas fiquem em silêncio após o falso reconhecimento de Íon como seu filho (vv. 666-67).

Um aspecto central no enredo de *Íon*, e que também está presente em *Andrômeda*, é o estatuto dos filhos bastardos. Embora a paixão despertada em Perseu por Andrômeda seja um dos motivos do sucesso desta peça euripideana, o estatuto da união entre ambos era problemático, e foi um dos motivos utilizados para tentar dissuadir os apaixonados de sua união, após Perseu derrotar o monstro marinho e libertar Andrômeda.

141 (27 JVL)

ΚΑΣΣΙΠΕΙΑ

ἐγὼ δὲ ἐπαῖδας οὐκ ἐὼνόθους λαβεῖν·

τῶν γνησίων γὰρ οὐδὲν ὄντες ἐνδεεῖς

νόμι φνοσοῦσιν· ὅσε φυλάξασθαι χρεών.

Não deixarei que tenhas filhos bastardos,

Pois se estes não são inferiores aos legítimos,

A lei os faz sofrer. É preciso que te guardes disso!

Em *Íon*, é o temor de que Xuto traga para casa um filho ilegítimo que leva Creúsa a arquitetar, com a ajuda do coro e de um velho servo, um plano para matar Íon, que ela não sabe ser seu próprio filho. O tema do ódio entre madrastas

e enteados é central para o enredo da peça. Após o reconhecimento entre Xuto e Íon (vv. 585-679), este apresenta as razões do receio sobre a nova vida vislumbrada pela proposta do pai recém-descoberto de levá-lo de Delfos para Atenas:

εἶναί φασι τὰς αὐτόχθονας
κλεινὰς Ἀθήνας οὐκ ἐπέισακτον γένος,
ἴν' ἐσπεσοῦμαι δύο νόσω κεκτημένος,
πατρός τ' ἐπακτο ὑκαῦτος ὦν νοθαγενής.
Dizem que o povo da autóctone
e gloriosa Atenas é uma raça livre de sangue estrangeiro,
e é lá que eu, detentor de duas desgraças, vou cair,
filho de pai estrangeiro e eu próprio de nascimento ilegítimo.

A situação temida por Íon é idêntica à que se apresenta para Andrômeda ao abandonar a Etiópia e ir para Argos com Perseu, ou seja, a de se tornar uma estrangeira, com filhos ilegítimos, já que na peça de Eurípides, aparentemente, não há o consentimento de Cefeu em relação à união entre os apaixonados.²⁸

A temática do estrangeiro também é central em *Helena*, pois o rei Teoclímeneo tem por hábito assassinar todo estrangeiro que aporte na região do Egito, como sintetiza Helena em sua fala a Menelau, ainda antes de reconhecê-lo:

πλοῦς, ὄξέν', αὐτὸς σημαεῖ· σ' ὕδ' ἐκλιπὼν
γῆν τήνδε φεῦγε, πρὶν σε παῖδα Πρωτέως
ιδεῖν, ὃς ἄρχει τῆσδε γῆς· ἄπεστι δ' ἐ
κυσὶν πεποιθὼς ἐν φοναῖς θηροκτόνοις·
κτείνει γὰρ Ἑλλήν' ὄντιν' ἂν λάβῃ ξένον.
A própria travessia, estrangeiro, revelará o caminho. Mas tu, deixa
esta terra e foge, antes que o filho de Proteu
te veja; é ele que governa este país. Agora está ausente,
com seus cães, em caçadas e carnificinas de animais selvagens.
Mata todo o estrangeiro grego a que lance mãos (vv. 150-155).

Outro aspecto ressaltado naquela fala de Íon é uma relativização do valor dos bens materiais (vv. 625-646). Ao contrapor sua vida no templo, dedicado ao serviço de Apolo, ao seu futuro opulento no palácio de Xuto, Íon mostra predileção pela vida simples. Em *Andrômeda*, os fragmentos atribuídos a Cefeu

²⁸ Pagano (2010: 195-200), no comentário ao fragmento 114, analisa com pormenores a situação legal dos filhos ilegítimos no século V a.C.

na peça estão todos relacionados à importância da riqueza, enquanto o coro contrapõe à riqueza material o valor do amor verdadeiro, e apresenta a união de um homem com uma mulher nobre o maior dos bens a que os mortais podem aspirar (fr. 137). Vejamos dois exemplos desta oposição:

138

ΧΟΡΟΣ

ὅσοι γὰρ εἰς ἔρωτα πίπτουσιν βροτῶν,
ἐσθλῶν ὅταν τύχῳσι τῶν ἐρωμένων,
οὐκ ἔσθ' ὅποι' αἰσ λείπεται τόδ' ἡδονῆς.

CORO

Para os mortais que se apaixonam,
Quando encontram amantes nobres,
Não há prazer superior.

142

ΚΗΦΕΥΣ

χρυσὸν μάλιστα βούλομαι δόμοις ἔχειν·
κα ἰδοῦλος ὦν γὰρ τίμιος πλουτῶν ἀνήρ,
ἐλεύθερος δ' ἐχρεῖος ὦν οὐδὲν σθένει.
χρυσὸ ὕνόμιζε σαυτὸν εἶνεκ' εὐτυχεῖν.

CEFEU

Acima de tudo, quero ter ouro em casa.
Um homem rico, mesmo se é escravo, tem honra.
Já um homem livre em necessidade não tem força.
Considere-se feliz por causa de sua fortuna.

O *agón* entre Cefeu e Perseu, que segundo a maioria dos comentadores ocuparia o quarto episódio de *Andrômeda*, apresenta a contraposição entre riqueza e o amor, conflito que parece ter sido reforçado também em um *agón* entre Andrômeda e sua mãe, Cassiopeia. Tanto Íon quanto o casal Perseu-Andrômeda apresentam uma dicotomia entre a devoção aos desígnios das divindades (Apolo em *Íon* e Eros em *Andrômeda*) e a busca de riqueza, mostrando em ambas as peças um questionamento sobre o valor dos bens materiais.

Um estudo mais aprofundado das hipóteses de Webster (1967), Segal (1985) e Zacharia (2003), autores que defendem que o *Íon* tenha sido representado na trilogia de 412 a.C. nas Grandes Dionísias, juntamente com *Helena* e *Andrômeda*, demandaria uma pesquisa de maior fôlego, como o realizado por Mathew Wright em sua defesa da *Ifigênia entre os Tauros* como a

terceira peça integrante da trilogia representada nesse ano, tarefa que ultrapassa os limites desta tese. Embora essas hipóteses tratem de uma trilogia que não apresentava aparentes conexões mitológicas ou temáticas, a abordagem dos métodos composicionais de Eurípides relacionados ao contexto de performance de trilogias pode apresentar novas perspectivas para a análise de sua dramaturgia.

CAPÍTULO 2 - O QUE É HÉCUBA PARA NÓS: BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE AS APROPRIAÇÕES DO LEGADO TEATRAL DA ANTIGUIDADE NA ARTE CONTEMPORÂNEA

As fronteiras entre tradução e adaptação são de difícil estabelecimento, parecendo não haver critérios conceitualmente sólidos que distingam essas duas atividades. Embora pareça haver um acordo tácito sobre as especificidades e as diferenças entre cada uma destas áreas, a fragilidade dos critérios de distinção entre essas atividades parece permear boa parte da bibliografia existente sobre o tema.

Tal como as considerações de Agostinho sobre o tempo em suas *Confissões*,²⁹ a diferença entre essas áreas parece tão clara que ao buscarmos explicitá-la nos enredamos em problemas terminológicos de difícil resolução. O critério distintivo entre adaptação e tradução parece estar pautado em uma liberdade maior que os adaptadores teriam em relação ao texto fonte, enquanto os tradutores estariam limitados, por uma postura ética do ato tradutório, a uma pretensa fidelidade ao texto traduzido.

No caso específico da tradução dos textos da antiguidade clássica para o teatro, os teóricos costumam aproximar as instâncias da tradução e da adaptação como uma necessidade para que a recepção teatral se concretize. Anne Ubersfeld, por exemplo, define o texto clássico da seguinte maneira: “Poderíamos, de modo geral, considerar clássico tudo aquilo que, não tendo sido escrito para nós, reclama uma 'adaptação' aos nossos ouvidos” (Ubersfeld, 2002: p. 9). Patrice Pavis, talvez o mais influente teórico dos estudos teatrais em atividade, compartilha de postura semelhante: “Qualquer tradução – e sobretudo aquela para o teatro, que deve ser compreendida imediata e claramente pelo

²⁹ "O que é, por conseguinte, o tempo? (...) Se ninguém me perguntar, eu sei; porém, se quiser explicar a quem me perguntar, já não sei" (*Conf.*, XI, 14, 17).

público – é uma adaptação e uma apropriação ao nosso presente” (Pavis, 2008: 128).

Na história das artes, esse processo de adaptação/tradução do imaginário grego sempre esteve presente. Os mitos e narrativas literárias provenientes da Grécia antiga foram uma fonte inesgotável para a criação artística em todas as épocas. No teatro contemporâneo, por exemplo, constata-se um crescimento, nas últimas décadas, do interesse de dramaturgos e encenadores pelos mitos e textos gregos, e diversos estudiosos vêm analisando as relações entre a cena contemporânea e o imaginário grego. Os textos e mitos gregos têm se mostrado um importante elemento para a criação teatral nas últimas décadas, e alguns dos principais encenadores do período têm dialogado com esse universo, como Peter Stein, Ariane Mnouchkine, Peter Hall, Peter Sellars, Jan Fabre, Richard Schechner, Romeo Castellucci e os brasileiros Antunes Filho, José Celso Martinez Corrêa, Bia Lessa, Marcio Aurelio e Roberto Alvim, dentre outros. O mesmo fenômeno pode ser encontrado na dramaturgia teatral contemporânea, em que autores como Sarah Kane, Martin Crimp, Caryl Churchill, Michel Vinaver e Neil LaBute, dentre outros, utilizam-se das narrativas míticas oriundas da Grécia antiga para a criação de novas narrativas dramáticas.

O que se tem notado a partir das décadas de 1980 e 1990 é uma crescente tendência – de caráter mundial – de remontar os textos gregos, o que legitima a ideia de uma revivificação da tragédia grega no contexto da pós-modernidade. (Motta, 2011: 3)

Essa constante atualidade do mito deve-se a uma característica estrutural da narrativa mítica: a sua capacidade de adquirir novos sentidos em contextos sociais diversos, de adquirir novas significações, de ser relido à luz de novas conjunturas políticas e sociais. O mito é uma estrutura maleável, que pode ser plasmada segundo concepções estéticas, políticas, filosóficas ou ideológicas distintas, como se demonstra no teatro das últimas décadas do século XX e início do XXI, em que os mitos e dramas gregos serviram de ferramenta para se pensar questões como a identidade pós-moderna, o feminismo, o holocausto, a AIDS, a

violência dos grandes centros urbanos, dentre outros temas da pauta de discussões políticas e sociais contemporâneas.

Neste capítulo, busco apresentar algumas reflexões sobre a relação entre o *corpus* da literatura da antiguidade clássica e a arte contemporânea, mostrando alguns exemplos que tomo como referência para a parte prática deste trabalho, que consiste em um trabalho artístico a ser realizado por um conjunto de artistas sob a minha orientação. Como tradutor, não acredito em traições ou fidelidades. Creio na tradução, ao menos a tradução em que se escolhe o texto a ser traduzido, como um ato de amor. E creio no amor como um espaço de liberdade. A escolha da multiplicidade dos artistas analisados neste capítulo talvez seja um ato de poliamor tradutório. Vejamos.

2.1 A relação texto-performance

Ao analisar as razões da ausência, nos palcos contemporâneos, de representações teatrais dos textos provenientes da comédia latina, Florence Dupont encontra a chave para essa exclusão no textocentrismo derivado das concepções aristotélicas. Segundo a autora, Aristóteles substitui o teatro como evento por um teatro como textualidade, dissociando a tragédia de seu contexto enunciativo e centrando no *mythos* derivado de uma textualidade a abordagem de um fenômeno que em sua origem estava ligado à *mousiké*, termo grego que designa a união entre palavra, música e dança. Se os textos da comédia latina não são encenados, é porque, nesse teatro,

o texto e a história eram somente materiais a serviço do espetáculo lúdico. Uma comédia romana não era, portanto, um texto encenado, mas uma performance; e seu texto não era isolável do ritual para cuja celebração contribuía. Um texto que hoje não é legível.³⁰

A mesma reflexão pode ser estendida às encenações de tragédia: as obras da fase tardia de Eurípides raramente são encenadas devido a uma percepção essencialista de tragédia como uma textualidade dissociada do seu contexto enunciativo.

O predomínio da textualidade (especialmente da fábula) em relação aos demais componentes da cena foi uma constante na história do teatro ocidental, fato que se deve muito às concepções expostas na *Poética* de Aristóteles. Denis Guénoun (2003:16) sintetiza bem o modo como o pensamento sobre teatro sempre foi marcado pela centralidade da textualidade, ao afirmar que a história do teatro “poderia ser contada como o desenvolvimento de um esquecimento da representação em proveito da atenção dispensada ao representado, ao conteúdo”.

Essa postura logocêntrica foi predominante nos palcos ocidentais até o século XIX, quando a relação texto/performance passou a ser problematizada e o estatuto da encenação revisto. A partir do início do século XX, surge nas artes cênicas uma forte tendência de contestação a esse logocentrismo, com a busca de exploração não hierárquica de todos os elementos constitutivos da encenação. 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.

³⁰ Dupont, 2018, pp. 8-9. Original: “Le texte et l’histoire n’étaient que des matériaux au service du spectacle ludique. Une comédie romaine n’était donc pas un texte mis en scène, mais une performance dont le texte n’était pas isolable du rituel qu’il contribuait à célébrer. Un texte qui aujourd’hui n’est pas lisible”.

Em síntese: a relação texto-cena na história do teatro sempre foi conflitiva, com diferentes tradições teatrais operando essa relação de maneira diversa. Na história do teatro dito ocidental, podemos perceber um predomínio do texto como princípio organizador da cena até o final do século XIX, um questionamento deste predomínio a partir das vanguardas do início do século XX e, neste início do século XXI, um entendimento do texto como um dos vários elementos que compõem um espetáculo teatral, buscando-se uma relação horizontal e não-hierarquizada entre os elementos constituintes da cena.

Embora não se possa estabelecer uma relação causal entre os dois fenômenos, a problematização do estatuto do texto teve reflexos também na forma como o teatro antigo passou a ser encarado na área dos estudos clássicos. Depois dos anos 70 do último século, a importância da performance no teatro antigo passou a ser redimensionada. Conforme nos mostra Simon Goldhill (1997: 336). “nos últimos vinte anos houve um notável movimento no sentido de ver os textos trágicos como roteiros para performances dramáticas no teatro”. Pode-se falar, portanto, da constituição de um novo paradigma interpretativo na análise dos textos dramáticos atenienses. No entanto, apesar desse 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 e de suas encenações, ao menos no Brasil.

Se partirmos do pressuposto de que “o texto, que é inevitavelmente tudo que nós temos, não é mais que um roteiro” (Taplin, 1978: 1), faz-se necessário um olhar atento para fatores que estão além da textualidade, como a música, 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).

Além da tradução de gestualidades proposta por Pavis, que implica no estudo do design visual do espetáculo, no caso dos textos da tragédia ática faz-se necessário levar em conta a dimensão aural dessa textualidade, com o estudo e a explicitação das distinções articulatórias entre partes cantadas e faladas e a busca de entendimento do uso dos metros como recurso dramático-musical constitutivo da composição dramatúrgica. A afirmação de Torrano (2004: 14), que considera o verso livre como “o mais apto, dentro das possibilidades de nossas poéticas contemporâneas, para a transposição da riqueza rítmica e semântica do verso grego em português”, pode servir de apoio metodológico a (ou desculpa para) uma prática tradutória, recorrente nas traduções brasileiras de tragédia, que desconsidera a importância da métrica na dramaturgia clássica ateniense. Distanciando-se dessa postura, nesta tese a métrica receberá especial atenção. A abordagem métrica a ser utilizada terá como orientação metodológica e teórica a noção de que o metro não é uma organização sonora anterior ao evento de performance, pois “os registros métricos são registros de performances: os padrões rítmicos presentes nos textos são articulados fisicamente pelos corpos dos agentes dramáticos” (Mota, 2011). A concepção de que a textualidade e seu design sonoro apresentam registros de eventos performativos³¹ apresenta uma nova possibilidade metodológica para uma tradução em versos, já que a sonoridade derivada dos eventos performanciais pode influir diretamente na escolha das soluções métricas vernáculas, o que permite a fuga de uma concepção racionalista dos metros que dissocie a relação entre métrica e performance.

Cabe ressaltar, no entanto, que o design sonoro estabelecido pelo metro será um ponto de partida, e não um elemento que obrigatoriamente tenha que estar presente no texto resultante. Entender a dramaturgia como um processo musical e não literário implica a aceitação das diferenças entre o horizonte de expectativas do espectador da Atenas do século V a.C. e o do Brasil contemporâneo. Penso que o metro, assim como os demais elementos constitutivos da poesia dramática da tragédia ática, são recursos a serem estudados e aproveitados para a criação, não um objeto a ser mimetizado (ou

³¹ Hipótese que teve como marco metodológico os estudos de Milman Parry (1971) sobre a épica homérica. Lord (1981), Nagy (1996) e David (2006) são alguns dos autores que exploram as premissas das ideias de Parry para o desenvolvimento dos estudos da poesia grega antiga.

ao menos não obrigatoriamente) pela textualidade resultante da tradução. Importa a este trabalho a potência do metro de reverberar em materialidade cênica, e não a tentativa de reproduzir o metro original. Acredito que o metro tenha uma função performativa, essencialmente ligada às possibilidades do design métrico em ser explorado no trabalho com os atores. Nesta perspectiva, penso que as reflexões de Henri Meschonnic sobre o ritmo servem-nos como uma perspectiva teórica interessante, já que este autor dissocia as instâncias do ritmo e da métrica, associando ritmo à cadeia discursiva.

Eu defino o ritmo na linguagem como a organização de marcas pelas quais os significantes, linguísticos e extralinguísticos (no caso da comunicação oral sobretudo) produzem uma semântica específica, distinta do senso lexical, e que eu chamo de significação, ou seja, os valores específicos de um discurso e apenas dele.³²

A tradução proposta neste trabalho busca distanciar-se de uma concepção constativa do ato tradutório e aproximar-se da noção de tradução performativa, conforme distinção proposta por Douglas Robinson. O tradutor, de quem se espera a postura de um “servo invisível do texto original” (Robinson, 2003: 18), encontra em uma tradução performativa um espaço para marcar a sua presença. A tradução performativa é uma alternativa à noção de “tradução como apagamento” que Henri Meschonnic mostrou ser o paradigma predominante na história da tradução ocidental, já que “a tradução bem sucedida é uma escritura, não uma transparência anônima, o apagamento e a modéstia do tradutor que o ensinamento dos profissionais preconiza” (Meschonnic, 2010: 28).

A abordagem tradutória que leva em conta o aspecto pragmático das textualidades performativas deve atentar para elementos 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

³² Meschonnic, 1982: 216-217. “Je définis le rythme dans le langage comme l’organisation des marques par lesquelles les signifiants, linguistiques et extralinguistiques (dans le cas de la communication orale surtout) produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, et que j’appelle la signifiante: c’est-à-dire les valeurs, propres à un discours et à un seul. “

performances desses textos. Trata-se, além de uma atividade tradutória, de uma 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).

Compreender o tradutor de textos teatrais como um dramaturgo situa o exercício tradutório de textos dramáticos da antiguidade clássica em um panorama complexo, semelhante ao exigido por Haroldo de Campos do tradutor de textos poéticos:

De qualquer modo, se o poeta-tradutor, em seu estoque mobilizável de formas significantes, não estiver ao nível curricular da melhor e mais avançada poesia do seu tempo, não poderá reconfigurar, síncrono-diacronicamente, a melhor poesia do passado (Campos, 1981: 184-5).

Assim, explorando a relação entre performance e textualidade no *Íon* de Eurípedes, busco uma tradução que leve em conta os variados elementos performativos presentes nessa textualidade, explorando as potencialidades da reperformance de textos teatrais da antiguidade como recurso hermenêutico para a compreensão do teatro ático em seu contexto enunciativo. Vários estudiosos defendem a necessidade de uma contextualização de textos antigos para que a concretização receptiva possa ser efetivada. Então, como adaptar os elementos religiosos, políticos e antropológicos presentes no *Íon*, como por exemplo o tema da autoctonia e as relações conflituosas com as divindades, para o contexto de uma recepção brasileira do século XXI? Penso que, ao invés de tentar responder essas e muitas outras questões de maneira prévia, uma alternativa possa ser tentar respondê-las pela própria performance, pelo embate sempre conflitivo entre a estruturação cênica de um espetáculo e a sua recepção. Tradução e performatividade: unir esses dois elementos em uma tradução performativa implica um espaço para os trânsitos entre palco e texto, deixando que o "fator performance" contamine a textualidade e vice-versa. Ao pensar o tradutor como dramaturgo, como um escritor que organiza as ações dramáticas de um espetáculo teatral, faz-se necessário levar em conta as mudanças ocorridas no papel do dramaturgo na contemporaneidade, pois o

autor teatral deixou de ser um agente distante do processo de encenação, passando a contribuir ativamente na criação do espetáculo, na maior parte das vezes escrevendo a dramaturgia durante o processo de montagem do espetáculo. Penso que esse possa ser um interessante caminho a ser trilhado também pelo tradutor de textos teatrais da antiguidade clássica, dividindo o tempo de trabalho realizado seu gabinete repleto de pesados dicionários e gramáticas de grego e latim com a dinâmica enriquecedora que só um sala de ensaio com performers em relação com a textualidade a ser reescrita/ traduzida pode proporcionar.

2.2 Martin Crimp (1956-) e a tradução como atividade dramática

Um dos grandes problemas envolvidos em uma tradução de um texto dramático proveniente da antiguidade clássica destinado a uma encenação contemporânea talvez seja a necessária relação de mediação entre uma textualidade antiga e uma recepção contemporânea. Independente das concepções tradutórias ou teatrais envolvidas no processo, toda encenação de um texto clássico lida com esse problema, ao qual Simon Goldhill dedicou um capítulo em seu livro sobre as encenações contemporâneas de textos da tragédia ática.³³ Como exemplo dessa relação, busquei analisar a obra do dramaturgo britânico Martin Crimp (1956-), especialmente pela sua figura híbrida de tradutor e autor teatral. Além de sua reconhecida atividade como dramaturgo, que lhe rendeu diversos prêmios e o reconhecimento da crítica internacional como um dos principais autores britânicos contemporâneos, Crimp também é um dos mais requisitados tradutores teatrais britânicos, tendo traduzido autores como Molière, Genet, Marivaux, Koltés e Tchecov, dentre outros.

A reescrita de dramas clássicos é uma das facetas da produção tradutória de Crimp, em um processo em que as fronteiras entre a adaptação,

³³ Goldhill (2007: pp.152-187). O capítulo, com o título bastante sugestivo de “Translations: Finding a Script”, analisa o problema das relações entre tradução e performance a partir de exemplos concretos de traduções encomendadas para encenações contemporâneas de tragédias gregas.

a tradução e a reescrita são constantemente problematizadas. As traduções/reescrituras de textos clássicos feitas por Crimp, geralmente sob encomenda de importantes companhias britânicas, sempre apresentam, em suas textualidades, características formais de seu trabalho autoral. A atividade tradutória de Crimp pode ser lida como uma extensão de sua atividade dramatúrgica.

Uma característica das traduções de Crimp que ajuda a problematizar as fronteiras entre tradução e reescrita é a aparente oscilação entre uma postura de tradutor ‘convencional’ e a de um que trabalhe com uma perspectiva de tradução como escrita performativa, mostrada nos paratextos³⁴ de suas traduções. A sua versão de *O Misanthropo*, de Molière, que o paratexto apresenta como uma tradução, configura-se como uma reescrita bastante livre, em que Crimp, por exemplo, insere no texto elementos autobiográficos, como as críticas a eventuais plágios dos textos de Harold Pinter que recebeu no início da sua carreira.

CONVINGTON

Você não acha que isso se parece muito com Pinter?

JOHN

Longe disso. Não há nem sequer um sinal de....

ALCESTE

(Talento)

JOHN

Plágio³⁵

No ano de 2004, o diretor suíço Luc Bondy convida Crimp para traduzir uma tragédia grega para uma encenação contemporânea, sugerindo ao dramaturgo britânico duas peças: *Héracles*, de Eurípides, ou *As Traquínias* de Sófocles. Em uma entrevista, Crimp nos fala sobre a sua escolha: “A única

³⁴ Para Gerard Genette (2009), o paratexto é constituído pelo conjunto de elementos verbais e não-verbais que contribuem para orientar a recepção do leitor, sendo caracterizado como “aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público” (p.9). Segundo este autor, integram o paratexto de uma obra elementos como o título, os subtítulos, os prefácios, preâmbulos, apresentações, epígrafes, notas, etc.

³⁵ Crimp, 2005: 122. Original: You don’t think it owes too much to Pinter? / Far from it. There’s not even a hint of.../ (Talent.)/ ...plagiarism.

que eu realmente gostei foi *As Traquínias*, porque ela é tão estranha, e de alguma forma combinava com a minha mentalidade” (Sierz, 2006: 106).

A reescritura de Crimp para a peça de Sófocles intitula-se *Cruel and Tender* (2004), e foi dirigida pelo próprio Luc Bondy, com estreia em 5 de maio de 2004 pela Young Vic Theatre Company. Crimp reconstrói a tragédia de Sófocles, trazendo-a para o contexto da Guerra ao Terror pós 11 de setembro.



Figura 2: Foto da encenação de *Cruel and Tender* por Luc Bondy em 2005.

O dramaturgo britânico promove uma tradução/reescritura que recontextualiza personagens e situações dramáticas presentes na estrutura do texto-fonte: Hércules se torna o General, um cruel militar do Ocidente enviado para combater rebeldes terroristas em um país distante, provavelmente na África. Dejanira, sua esposa, se torna Amelia, a esposa à espera do retorno do herói, que custa a acreditar nas acusações de crime de guerra que pesam sobre o marido. Hilo, o filho de Dejanira e Hércules, torna-se James, filho de Amelia com o General. Jonathan e Richard fazem a função de Licas e do mensageiro, que trazem informações verdadeiras e falsas para Dejanira. E Laela agora é a amante trazida da guerra, no lugar da Íole do texto grego. Por fim, o coro das mulheres de Tráquis é transformado por Crimp nas figuras de uma criada, uma fisioterapeuta e uma esteticista, mulheres a serviço de Amelia. A figura do Centauro ferido, que dá a Dejanira o falso filtro amoroso que destruirá Hércules, é transformada na figura de Robert, um químico ativista que era apaixonado por Amelia e cuja carreira foi destruída pelo General. A droga que ele oferece para reativar o desejo do casal é, na verdade, uma arma química desenvolvida no passado para o exército. Ambos, o Centauro e Robert, não entram em cena nas respectivas peças, sendo apenas citados como fontes do veneno e da arma química, respectivamente.

Embora não possa abordar em detalhes todas as semelhanças e diferenças formais e temáticas entre os textos de Sófocles e Crimp, tentarei

mostrar alguns elementos relevantes desse processo de tradução/reescritura. O espaço em que a peça se desenvolve, que em Sófocles é o palácio no qual Herácles se obriga a morar durante o exílio ocasionado pelas consequências da guerra na Ecália, em *Cruel and Tender* também é caracterizado como um espaço temporário, um refúgio de guerra, como nos diz a rubrica inicial da peça de Crimp: “o espaço é a casa temporária do General e de Amélia, situada perto de um aeroporto internacional” (2004: 1). Em ambas as peças, o espaço em que se desenvolve a ação dramática é um espaço provisório, um espaço de exílio, e ajuda a configurar a distinção entre o espaço feminino e o masculino. Tanto em Sófocles como em Crimp, o espaço doméstico é configurado como o domínio feminino, o *óikos*, enquanto ao homem cabe cuidar dos assuntos da pólis, no caso dessas peças, a guerra. A oposição *oikos/ pólis* é central na economia dramática das duas peças, assim como a oposição feminino/masculino. Esses polos antagônicos são explorados através de um recurso formal, pois os personagens de Dejanira e Héracles em Sófocles e do General e Amélia em Crimp jamais se encontram juntos em cena. A presença no *óikos* de Iole/Laela, um espólio de guerra, um elemento pertencente ao espaço da pólis, é a causa da ruína da união entre os casais, o que irá configurar o desenlace trágico das peças. Da mesma forma, o estratagema utilizado para consumir a vingança é uma vestimenta, no caso de Sófocles, e um travesseiro, no caso de Crimp, ambos elementos pertencentes ao espaço doméstico, que ao penetrarem no mundo da guerra, acabam sendo responsáveis pela ruína dos personagens. Como notou Orlando Luiz de Araújo ao analisar os universos masculino e feminino em *As Traquínias*, “a distância entre ambos é tão grande que marido e esposa são causa da morte um do outro, sem que jamais se encontrem durante a ação” (Araújo, 2010: 177). Já no prólogo da peça, enunciado por Dejanira, essa oposição é tematizada.

Quando morava em casa de meu pai Eneu,
em Plêuron, tive angústia nupcial
mais pungente que qualquer moça etólia,
pois cortejava-me o rio Aqueloo
que a meu pai me pedia sob três formas,

ora vindo visível como touro,
 ora como irisada serpente sinuosa,
 ora como bucrânio em corpo humano-
 da densa berba, fluxos de água fontal se espargiam.
 Na expectativa de um tal pretendente,
 eu desditosa desejava a morte
 antes de me aproximar deste leito.
 No fim, para meu júbilo – antes tarde do que nunca-
 chega o ilustre filho de Zeus e Alcmena,
 trava luta com ele e me liberta.
 Não posso dizer como foi a lida,
 pois não sei; que o narre quem não tremeu
 ao assistir tal espetáculo.
 Eu quedava aturdida pelo medo
 de que minha beleza me trouxesse dor.
 No final Zeus Agônio dispôs bem...
 Bem? Desde o dia em que me uni a Héracles,
 cōnjuge eleita, nutro medo atrás de medo,
 preocupada com ele: noite após noite.
 Tormento vem, tormento vai...
 Tivemos filhos – que ele só vê
 como o campônio que trabalha a terra ao longe:
 só quando semeia e quando colhe.
 A vida trazia o homem e a casa
 e sempre o tirava de casa, para servir alguém. ³⁶

³⁶ vv. 7-35, tradução de Flávio Ribeiro de Oliveira (2009: 15-16). Texto grego: ἦτις πατὴρ μὲν ἐν δόμοισιν Οἰνέως / ναίουσ' <ἔτ> ἐν Πλευρῶνι νυμφείων ὄκνον / ἄλγιστον ἔσχον, εἴ τις Αἰτωλῆς γυνή. / Μνηστὴρ γὰρ ἦν μοι ποταμός, Ἀχελῷον λέγω, / ὅς μ' ἐν τρισὶν μορφαῖσιν ἐξήτει πατὴρ, / φοιτῶν ἐναργῆς ταῦρος, ἄλλοτ' αἰόλος / δράκων ἐλικτός, ἄλλοτ' ἀνδρεί φτύπ ω/βούκρανος, ἐκ δ' ἐδασκίου γενειάδος / κρουνοῖο ἰδιερραίνοντο κρηναίου ποτοῦ. / Τοιόνδ' ἐγὼ μνηστῆρα προσδεδεγμένη / δύστηνος αἰεὶ ἱκαθθανεῖν ἐπιηχόμην, / πρὶν τῆσδε κοίτης ἐμπελασθῆναί ποτε. / Χρόν φδ' ἐν ὑστέρ φμὲν, ἀσμέν ηδὲ μοι, / ὀκλεινὸς ἦλθε Ζηνὸς Ἀλκμήνης τε παῖς, / ὅς εἰς ἀγῶνα τῷδε συμπεσῶν μάχης / ἐκλύεται με· καὶ ἰτρόπον μὲν ἂν πόνων / οὐκ ἂν διεῖποιμ', οὐ γὰρ οἶδ', ἀλλ' ὅστις ἦν / θακῶν ἀταρβῆς τῆς θεάς, ὅδ' ἂν λέγοι· / ἐγὼ γὰρ ἤμην ἐκπεπληγμένη φόβῳ / μή μοι τὸ κάλλος ἄλγος ἐξεύροι ποτέ. / Τέλος δ' ἔθηκε Ζεὺς Ἀγώνιος καλῶς, / εἰς ἡ καλῶς· λέχος γὰρ Ἡρακλεὶ ἱκριτὸν / ξυστᾶσ' ἀεί τιν' ἐκ φόβου φόβον τρέφω, / κείνου προκηραίνουσα· νύξ γὰρ εἰσάγει / καὶ ἰνὺξ ἀπῶθε ἰδιαδεδεγμένη πόνον. / Κάφύσαμεν δ' ἠπαῖδα, οὐς κείνός ποτε, / γῆτης ὄπως

O prólogo de Sófocles situa o leitor/ espectador com relação aos antecedentes diegéticos, enfatizando o papel de Herácles como o herói que salva Dejanira de um casamento com uma criatura monstruosa. Porém, o casamento com Hércules acaba sendo causa de mais infelicidades, pois Dejanira permanece sozinha durante os atribulados trabalhos de Hércules. O casamento, que pode ser lido na peça como a fusão entre o feminino e o masculino, é o elemento desagregador, a causa de todos os males, tematizando a impossibilidade de aproximação entre essas duas esferas. As relações de Hércules com Dejanira, sua esposa, e com Íole, sua amante, são funestas, como se o feminino e o masculino fossem polos antagônicos cuja tentativa de aproximação sempre desencadeará infortúnios. Crimp soube encontrar equivalentes contemporâneos para essa distância entre o feminino e o masculino, traduzindo-a para o século XXI, em que a pauta das discussões sobre gênero alteraram-se significativamente, como podemos ver neste excerto do prólogo de *Cruel and Tender*:

AMELIA

Há mulheres que acreditam/ que os homens são todos estupradores./ Eu não acredito nisso/ pois se eu acreditasse nisso/ como – sendo mulher – /eu poderia viver/ com o rótulo de vítima?/ Pois eu não sou uma vítima – ah não – não é o papel que eu gostaria de representar – acredite em mim./ Eu tinha apenas quinze anos/ vivia com meu pai/ vivia muito muito tranquilamente com meu pai/ quando o primeiro homem veio ao meu pai/ me procurando. Ele descrevia ao pai/ de muitas maneiras porque me queria/ enquanto eu ouvia do outro lado da porta com uma minissaia/ e saltos altos bastante apertados/ Eu pedi e pedi para que me deixassem vestir./ Eu corri até o meu quarto/ tranquei a porta. Parei de comer./Três anos depois eu estava casada – inacreditavelmente – com um soldado –/com o único homem/ que já se lembrou da cor dos meus olhos/ após uma simples conversa sob uma árvore./ Eu tenho dezoito anos e tenho uma casa/ um marido e uma cama –/ uma cama com travesseiros brancos – / e um filho. /Eu abandono meu curso na universidade/ para ser a mãe de uma criança – / mesmo se ele – o pai –/ o soldado que é agora o grande general –/ apenas veja o filho em longos intervalos/ como um fazendeiro inspecionando uma colheita/ em um campo afastado./pois o meu marido foi enviado/ em uma operação depois da outra/ com o objetivo – o aparente objetivo – / de erradicar o terror (...).³⁷

ἄρουραν ἔκτοπον λαβών, /σπείρων μόνον προσεῖδε κάξαμῶν ἄπαξ· /τοιούτος αἰὼν εἰς δόμους τε καὶ δόμων /ἄε ἰτὸν ἄνδρ' ἐπεμπε λατρεύοντά τω.

³⁷ Crimp, 2004: 1-2. Original: There are women who believe/ all men are rapists./ I don't believe that/ because if I did believe that/ how -as a woman- could I go on living/ with the label 'victim'?/ Because I am not a victim – oh no-/ that's not a part I'm willing to play – believe me./ I was just fifteen/ living with my father/ living very very quietly with my father/ when the first man came to my father/ wanting me. He described to him/ the various ways he wanted me/ while I listened outside

Podemos ver, na comparação entre esses prólogos, um pouco das estratégias de reescritura de Crimp. Hércules, no imaginário grego e na peça sofocliana, é um herói que apresenta, como sua característica principal, o papel de destruidor de monstros, elemento encontrado em alguns dos seus doze trabalhos. Em *As Traquínias*, Sófocles é apresentado como o herói que limpa os perigos do mar e dos bosques (v. 1012), como o herói que viaja para terras distantes para purificar o mundo de seus monstros (vv. 1058-61), como o homem que venceu o leão de Nemeia, a Hidra de Lerna, a besta de Herimanto, o cão do Hades e o dragão protetor dos pomos de ouro localizados nos confins do mundo.³⁸ Crimp traduz esse aspecto “civilizatório” de forma irônica, criando um equivalente contemporâneo na figura de um general cuja função é “erradicar o terror”, apropriando-se de muitos dos discursos dos governantes britânicos e norte-americanos da época para justificar suas ações no Oriente Médio.

Como nos mostra Simon Goldhill (2007), uma das maiores dificuldades de traduzir o mundo antigo para os palcos de hoje reside na abordagem das relações entre o humano e o divino, entre mortais e imortais, relações centrais na arte grega antiga, para o contexto contemporâneo. Como vimos no prólogo de *Dejanira*, o rio Aqueloo e o centauro Nesso tentaram seduzi-la, sendo mortos por Hércules. Crimp funde esses dois seres mitológicos na figura de um químico que pesquisa a produção de armas químicas, após ser um militante pacifista no seu tempo de juventude. Amelia relata o seu encontro com Robert em um espaço idílico, às margens de um rio situado no interior de um parque, em que ela diz ter feito “as coisas previsíveis que ele

the door in the very short skirt/ and the very high- heeled agonising shoes/ I had begged and begged to be allowed to wear/. I ran up to my room. Locked the door. Stopped eating./ Three years later and I'm married - / incredibly – to a soldier - / to the only man/ who has ever remembered the color of my eyes/ after a single conversation under a tree./ I am eighteen years old and I have a house/ a husband and a bed- / a bed with White pillows -/ and a child./ I abandon my course at university/ to become the mother of a child-/ even if he – the father/ the soldier who is by now of course the great general-/ only sees this child at distant intervals/ like a farmer inspecting a crop/ in a remote field./ Because my husband is sent out/ on one operation after other/ with the aim – the apparent aim – of eradicating terror.

³⁸ Sobre o papel civilizatório de Hércules e sua função de destruidor de monstros, ver Araújo (2010).

queria exceto – porque eu estava grávida – deixar que ele me tocasse”³⁹. Após essa traição (ou tentativa de, pois o relato que Amelia faz do seu encontro com Robert é ambíguo), o químico dá a ela um tubo com um líquido em seu interior.

Ele me deu isso/ que ele chamou de 'seu bebê'. E ele me disse que esta/ seja lá o que for/ química/ esta química/ o 'seu bebê'/ tira o desejo de lutar de um soldado/, fazendo o soldado desejar um lugar calmo/ uma necessidade absoluta/ de amor e de tranquilidade/ da pessoa de que ele é mais próximo. (Crimp, 2004: 29-30)⁴⁰

O elemento irônico reside no fato de que o elixir de Robert realmente acende esse desejo por amor, mas o objeto desse amor acaba sendo outro, pois a primeira ação do General ao retornar da guerra é procurar desesperadamente por Laela, a sua amante, quando Amelia já cometera o suicídio. Em *As Traquínias*, o amor, divinizado na figura de Eros, rege as ações da peça, conduzindo também os personagens à ruína. O veneno utilizado para a vingança feminina, nas duas peças, está relacionado ao amor, aos aspectos trágicos do amor, e as palavras utilizadas para descrever o sofrimento causado pelo veneno estão todas ligadas ao campo semântico do fogo. Como ressalta Franciscato (2010: 186), em *As Traquínias*

há relação entre o calor do desejo ardente que Hércules sente por Íole (v. 369) e a força destrutiva do veneno do Centauro, que se torna potente quando aquecido (v. 697). O suposto filtro amoroso produz espasmos de transtorno (v.1082) e esquentam/ queima Hércules.

O amor, “esse fogo que arde sem se ver”, faz com que o Herácles de Sófocles e o General de Crimp destruam as cidades das quais raptam o objeto desse amor, e essa destruição é concretizada pelo fogo.

³⁹ Crimp, 2004: 29. Original: “I did the predictable things he wanted/ except – because I was pregnant now/ let him touch me”.

⁴⁰ idem: 29-30. Original: “He gave me this/ wich he Said was his 'baby'./ He told me that this/ whatever it is/ chemical/ that is chemical/ his baby/ took the will to fight out of a soldier/ by making the soldier yearn for a safe place/ making him feel the need of a safe place/ an absolute need/ for the Love and the reassurance/ of the person he was closest to”.

Jonathan: Então o que você faz? Eu vou dizer o que você faz, Amelia, você envia o General. Você diz a ele para esquecer os cartões azuis. Você diz a ele para esquecer as regras convencionais de combate. Porque, se você quer cortar o terror pela raiz – e eu creio que todos nós queremos cortar o terror pela raiz – há somente uma regra: mate. Nós queríamos aquela cidade pulverizada – e eu quero dizer literalmente pulverizada – as lojas, as escolas, os hospitais, as bibliotecas, as padarias, redes de repuxos, avenidas arborizadas, museus – nós queríamos aquela tão falada cidade transformada – como, de fato, agora está irreversivelmente em poeira.⁴¹

Outro aspecto complexo da transposição da tragédia grega para o palco contemporâneo é o coro, pois a sensibilidade hodierna parece estranhar bastante esse que era talvez o principal elemento da performance cênica na tragédia ática. Crimp dilui as funções corais nas figuras da Governanta, da Esteticista e de uma Fisioterapeuta, mulheres que dialogam com Amelia sobre seus infortúnios e ajudam a configurar o espaço provisório em que se situa a peça em um espaço presidido por mulheres. A principal função do coro, que na tragédia grega estava ligada à *mousikê*, em Crimp é explorada pela voz de Billie Holiday, que é um elemento constitutivo da dramaturgia, sendo a letra da música *I Can't Give You Anything But Love* da cantora americana reproduzida no texto da peça.⁴²

A reescritura de Crimp em *Cruel and Tender* opera uma série de concretizações dramáticas sobre o texto fonte, que podem ser sintetizadas no esquema proposto por Pavis (2008: 126):

⁴¹ Crimp, 2004: 13. Original: So what do you do? I'll tell you what you do, Amelia, you send in the General. You tell him to forget blue cards. You tell him to forget the conventional rules of engagement. Because if you want to root out terror - and I believe we all of us want to root out terror - there is only one rule: kill. We wanted that city pulverised - and I mean literally pulverised - the shops, the schools, the hospitals, the libraries, the bakeries, networks of fountains, avenues of trees, museums - we wanted that so-called city turned - as indeed it now has been - irreversibly to dust.

⁴² Ao aproximar jazz e tragédia, Crimp retoma uma associação já apontada por Pasolini, que em seu filme *Anotações para uma Oresteia Africana* (*Appunti per un'Orestide africana*, 1970) colocou um grupo de músicos negros americanos de jazz para performarem a poesia de Ésquilo.

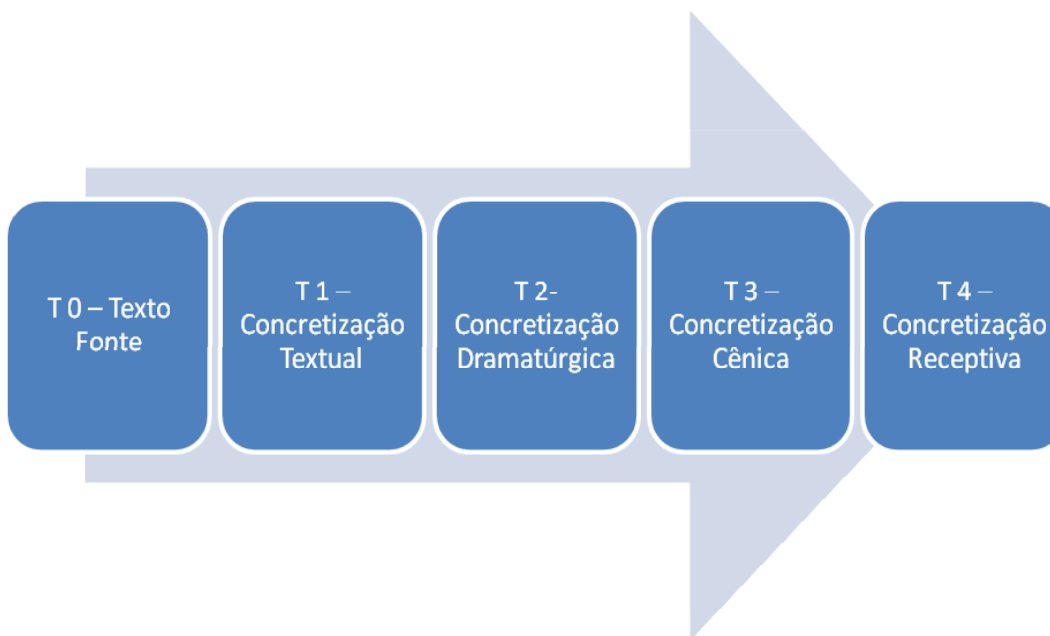


Figura 3: Patrice Pavis e a série de concretizações dramáticas.

Ao propor a reescrita de uma textualidade proveniente de uma cultura fonte (T0) tão distanciada da nossa Crimp preocupa-se não apenas em traduzir as palavras, a narrativa de Sófocles, mas em encontrar equivalentes contemporâneos para as complexas relações implícitas no texto de Sófocles, possibilitando que o processo que culmine em T4, com a recepção do espectador contemporâneo, resulte em uma tradução que dialogue com a sensibilidade estética do espectador do século XXI.

2.3 Traduções performativas audiovisuais: as Medeias de Pier Paolo Pasolini e Lars von Trier

As narrativas provenientes da literatura e da mitologia gregas sempre foram fonte de criação para as artes em todas as épocas. Neste longo processo de reescrituras das obras e mitos gregos, a tradução teve um papel preponderante na apropriação do imaginário grego e na sua adequação para os diferentes contextos de recepção para os quais foi adaptado. A literatura latina, por exemplo, pode ser entendida como um processo de tradução e adaptação da literatura grega, iniciando-se com uma tradução da *Odisseia* de Homero em língua latina, realizada por volta de 240 a.C. por Lívio Andrônico. Plauto (c.254-184 a.C.) e Terêncio (195/185-159 a.C.), os maiores nomes do teatro latino,

escreveram as comédias que vieram a constituir o gênero dramático chamado de Comédia Nova romana ou, ainda, *comoedia palliata*, “comédia apresentada com o pálio (vestimenta tipicamente grega)”, em que as vestimentas, o nome dos personagens e os esquemas narrativos eram provenientes da Comédia Nova Grega, em um processo de reescrita do teatro ático para os palcos romanos.

As adaptações, reescritas e traduções da dramaturgia grega antiga podem ser consideradas um capítulo à parte da história das artes, pois praticamente em todas as épocas o repertório dramático grego esteve presente nas narrativas de escritores, compositores, coreógrafos e dramaturgos. No teatro, as reescrituras de Sêneca, Shakespeare, Racine, Corneille, Goethe, Jean Anouilh, Giradoux, Brecht, Heiner Müller, Sarah Kane são apenas alguns exemplos em uma lista substancial de importantes autores que se apropriaram de esquemas narrativos oriundos do teatro grego para comporem suas obras.

No panorama das adaptações das tragédias gregas, a *Medeia*, de Eurípedes, ocupa um lugar central, inspirando várias obras literárias e artísticas ao longo da história da arte ocidental. Pertencente à primeira fase da produção eurípideana,⁴³ essa peça foi apresentada em 431 a.C. no festival das Grandes Dionísias, em Atenas, evento cívico, religioso e artístico em que as competições dramáticas ocupavam um lugar central. Nesse festival, os poetas apresentavam tetralogias compostas por três tragédias e um drama satírico, havendo então um julgamento que selecionava o vencedor do certame. Embora seja uma das tragédias mais conhecidas e apreciadas atualmente, a *Medeia* de Eurípedes não gozou de muito sucesso no momento de sua performance inicial, obtendo o modesto terceiro lugar no festival ateniense.⁴⁴

O mito abordado por Eurípedes pode ser assim resumido: Pélias se apossa do trono de Iolco, região da Tessália, que por direito pertenceria ao seu irmão Éson. Jasão, filho de Éson, reivindica o trono a Pélias, e este promete entregá-lo se Jasão reestabelecer o velocino de ouro, que se encontra na

⁴³ Das obras supérstites de Eurípedes, apenas a *Alceste*, de 438 a.C., é mais antiga que *Medeia*.

⁴⁴ Essa informação está presente no argumento da tragédia, escrito por volta do ano 200 a.C. pelo gramático alexandrino Aristófanes de Bizâncio: “Euforião foi o primeiro colocado; Sófocles foi o segundo; o terceiro foi Eurípedes com *Medeia*, *Filoctetes*, *Dictis* e o drama satírico *Os Ceifeiros*, que não foi preservado” (Oliveira, 2006: 27).

Cólquida. Jasão parte com seus amigos no navio Argo, e por isso sua expedição ficou conhecida como a dos Argonautas. Após passarem por uma série de aventuras, os Argonautas chegam à Cólquida, e a filha do rei Eetes, a feiticeira Medeia, se apaixona por Jasão, ajudando-o a furtar o velocino e matando seu próprio irmão ao fugir com o amado para Iolco. Pélias descumpra sua promessa e não entrega o trono a Jasão. Para vingar-se, Medeia enfeitiça as filhas do rei, convencendo-as de que o pai rejuvenesceria se elas o cozinhassem. O rei morre e o casal foge para Corinto, governada pelo rei Creonte, onde se passa a ação da peça euripideana. O drama de Eurípides inicia-se após a traição de Jasão, que resolve casar-se com Glauce, a filha do rei. Temeroso do que possa acontecer com a filha, Creonte ordena que Medeia seja exilada. Para vingar-se, esta mata seus próprios filhos, além do rei Creonte e Glauce, e parte para Atenas, então governada por Egeu, que lhe dá abrigo.

No século XX, essa narrativa recebeu várias adaptações cinematográficas. Em 1978, Jules Dassin baseou-se no mito de Medeia para compor *A Dream of Passion*, em que uma atriz grega radicada nos Estados Unidos retorna ao seu país natal para interpretar o papel de Medeia no teatro, e acaba entrando em contato com uma prisioneira americana presa na Grécia por matar seus filhos em vingança contra a traição do marido. *Asi es la vida (A vida é assim, 2000)*, de Arturo Ripstein, situa os conflitos da vingadora Medeia na Cidade do México.⁴⁵ Em 2005, o cineasta sérvio Danis Tanovic lança *L'enfer*, filme baseado na *Divina Comédia* de Dante e na *Medeia* euripideana, um projeto que o cineasta polonês Krzysztof Kielowski não finalizou por ter falecido antes de sua conclusão. Em 2007, o diretor italiano Tonino de Bernardi traz o mito de Medeia para a França contemporânea, no filme *Medée Miracle*, com Isabelle Huppert interpretando Irene, uma estrangeira de um país não nomeado que sofre as consequências da xenofobia. No Brasil, temos uma famosa adaptação da obra feita para a televisão, em roteiro de Oduvaldo Vianna Filho filmado por Fabio Sabag em 1973.⁴⁶

⁴⁵ Este filme baseia-se na *Medeia* de Sêneca, uma reescrita da tragédia de Eurípides.

⁴⁶ Esse trabalho inspirou Chico Buarque e Paulo Pontes na criação de *Gota d'Água*, transposição do mito de Medeia para a realidade urbana brasileira, encenada pela primeira vez em 1975, sob direção de Gianni Ratto (Cf. Motta, 2011: 174)



Figura 4: cartaz de *O Milagre de Medeia* (*Medée Miracle*, 2007), de Tonino de Bernardi.

2.3.1 *Medea* (1968) de Pier Paolo Pasolini: a tragédia contra o fascismo

As relações intertextuais com a literatura clássica sempre estiveram presentes na criação do dramaturgo, cineasta, romancista e poeta italiano Pier Paolo Pasolini (1922-1975). A tragédia grega foi fundamental para o estabelecimento do seu *teatro di Parola* (teatro da Palavra), em obras como *Pilade* (1967), *Affabulazione* (1969), *Calderón* (1973) e *Bestia da stile* (1975), as quais trazem temas ou personagens áticos reinterpretados sob a influência de suas leituras freudianas.⁴⁷ Pasolini também se dedicou a traduções de peças clássicas, vertendo para o italiano a *Eneida*, de Virgílio, a *Oresteia*, de Ésquilo

⁴⁷ Acometido por uma úlcera em 1966, Pasolini ficou um mês de cama, período em que leu as obras de Platão e iniciou estas e outras peças concluídas em anos posteriores.

(1960), *O Soldado Fanrarrão*, de Plauto (*Il Vantone*, 1963), além de fragmentos de Safo para o dialeto friulano.

Foi no cinema, no entanto, que a relação de Pasolini com o mundo antigo ficou mais conhecida, com suas adaptações da tragédia grega: *Édipo Rei* (*Edipo re*, 1967), de Sófocles; *Medeia* (*Medea*, 1969) de Eurípides; e *Anotações para uma Oresteia africana* (*Appunti per un'Orestide africana*, 1970). Essa incursão do cineasta pelo mundo grego representa uma ruptura em sua produção cinematográfica, que em suas primeiras obras mostrou-se profundamente influenciada pelo neorrealismo italiano. *Accattone* (1961) e *Mamma Roma* (1962) colocaram nas telas personagens marginais pertencentes ao subproletariado de Roma, o que causou a reação da crítica de esquerda, que esperava ver retratados nas telas os proletários trabalhadores e não “o subproletário, que perambulava pelas ruas, roubando aqui e ali, numa existência de marginalidade” (Amoroso, 2002: 30). Esse fascínio pela cultura popular e pelos marginalizados italianos é logo abandonado, pois Pasolini vê no advento de um novo fascismo a destruição dos valores mais importantes do povo italiano. Para Pasolini, havia duas formas distintas de fascismo: uma, denominada de “clérigo-fascismo”, corresponderia a uma aliança entre o estado capitalista e a igreja, gerando um totalitarismo agrário, artesanal e conservador; cujos exemplos históricos seriam o salazarismo, o franquismo e o regime de Mussolini. A segunda forma seria o “Novo fascismo”, uma aliança entre o capital e o estado, gerando um totalitarismo tecnológico, industrial e progressista, representado pela sociedade de consumo. “Este seria um fascismo ‘profundo’, penetrando até a alma dos indivíduos, roubando-lhes a humanidade” (Nazário, 1986: 44-45). O novo fascismo criado pela sociedade de consumo representa, para Pasolini, um genocídio cultural, “a eliminação sumária do velho mundo popular e sua diversidade cultural, substituídos por uma cultura única de massa” (Amoroso, 2002: 46). Os valores humanistas do Renascimento, período histórico pelo qual Pasolini era fascinado, estavam mortos. A partir da década de 1960, o seu interesse pelas classes populares deixa de fazer sentido, pois a burguesia constitui-se em classe única:

A burguesia está se tornando a condição humana. Quem nasceu nesta entropia não pode, de nenhum modo, metafisicamente, estar fora. Acabou. Por isto provoco os jovens:

esta é, presumivelmente, a última geração que vê os operários e os camponeses: a próxima geração não verá ao seu redor senão a entropia burguesa (Pasolini *apud* Nazário, 1986: 45).

As obras de Pasolini inspiradas nas tragédias gregas inserem-se nesse contexto de luta contra o fascismo da sociedade de consumo. São filmes difíceis, não consumíveis. Descrente do humanismo, Pasolini volta-se para a religiosidade arcaica, para valores antigos, totalmente diversos dos preconizados pela histeria de consumo da sociedade de seu tempo.

Nessa altura, conheceu-se na Itália o que seria depois denominado cultura de massa, e seus instrumentos, os *mass media*; foi nesse momento que fiquei assustado e incomodado e não quis continuar fazendo filmes simples, populares (...). E então fiz filmes difíceis, começando por *Gaviões e passarinhos*, *Édipo rei*, *Teorema*, *Pocilga*, *Medeia*, filmes mais aristocráticos e difíceis, que seriam, portanto, dificilmente desfrutáveis. (Pasolini *apud* Amoroso: 68)

O filme *Medea* (*Medeia*, 1969), rodado em locações na Turquia, Síria e Itália, foi a segunda incursão de Pasolini pelo universo da tragédia grega, realizado após *Edipo Re* (*Édipo Rei*, 1968), o mais autobiográfico dos filmes de Pasolini, em que o cineasta utiliza-se da obra de Sófocles para abordar a sua conturbada relação com o pai. A *Medeia* pasoliniana é protagonizada pela cantora lírica Maria Callas, que já havia interpretado a personagem, em uma montagem da ópera *Medea* (1797), de Luigi Cherubini, em 1953, sob direção de Leonard Bernstein.

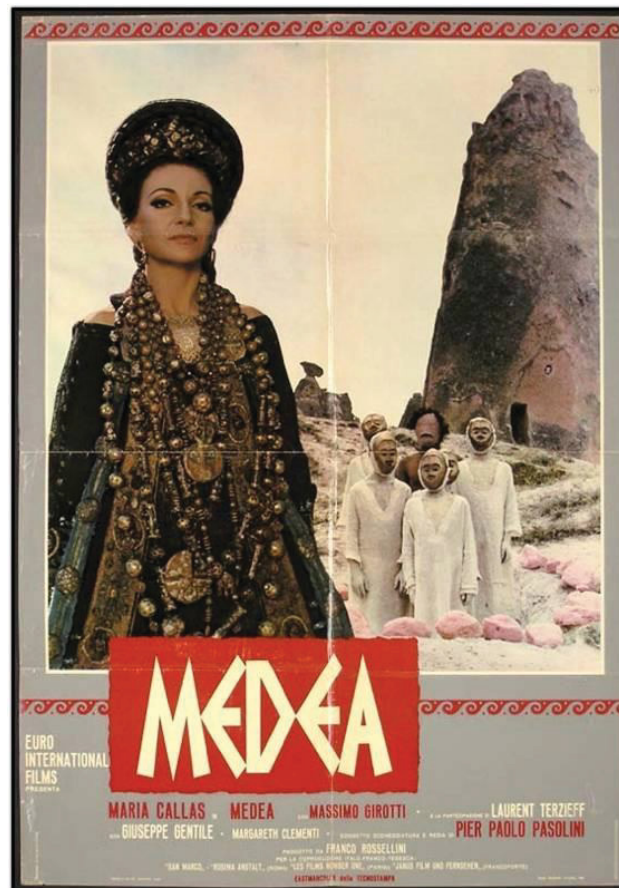


Figura 5: cartaz de *Medea* (1969), de Pier Paolo Pasolini

O filme tem início com um diálogo entre Jasão e o Centauro Quíron, que segundo lendas tessálicas e versões de mitógrafos antigos teria sido o responsável pela educação do filho do rei de Iolco. A relação entre os dois não aparece na tragédia euripideana, sendo uma das várias inovações que a reescritura de Pasolini apresenta. Nesta preleção inicial de Quíron, este explica a Jasão a sacralidade da natureza, o caráter ambíguo dos deuses, a santidade do mundo arcaico. As lições de Quíron transcorrem durante a infância, adolescência e juventude de Jasão, culminando com a visão desencantada do Centauro apresentada a Jasão no início de sua fase adulta, com o mestre ensinando ao discípulo que a magia do mundo arcaico dera lugar ao racionalismo. As três idades de Jasão apresentadas nesta cena inicial são uma metáfora da obsolescência do sagrado no mundo moderno. A fala final do Centauro nesta parte inicial sintetiza esse processo de dessacralização do mundo: “Com efeito, não existe nenhum deus”.

Ao mundo de Jasão, que aprendera com Quíron a perda de sentido do sagrado do mundo, Pasolini contrapõe na sequência do filme o mundo de Medeia, através de um longo ritual de sacrifício humano em honra ao deus Sol, pai mítico da feiticeira da Cólquida. Jasão e Medeia representam, portanto, duas visões de mundo opostas:

ela – grande personagem trágico, até na caracterização física, mulher e divindade ao mesmo tempo, descendente e sacerdotisa do Sol, portanto uma grande força do passado, telúrica – e ele, representante da nova civilização toda voltada para o futuro, para novas conquistas, para novas técnicas (Fabris, 2009: 135).

O sacrifício humano como ritual de fertilidade caracteriza o tom arcaico da primeira parte do filme. Mariarosaria Fabris (2009: 133-134) tem razão ao afirmar que a *Medeia* pasoliniana é mais arcaica que a de Eurípides, pois os sacrifícios humanos já haviam sido substituídos por sacrifícios com animais no século V a.C., e o sacrifício humano, quando tematizado em Eurípides, era geralmente caracterizado como pertencente ao mundo bárbaro, como em *Ifigênia entre os Tauros*, ou então um ato voluntário de abnegação em prol de um bem coletivo, como em *Ifigênia em Áulis* ou *Alceste*. Além disso, outro aspecto importante que separa as Medeias de Eurípides e a de Pasolini é que, na obra deste, o papel das divindades parece ser mais significativo do que na tragédia euripideana: além da importância dos elementos rituais da primeira metade do filme, é o deus Sol, avô de Medeia, que instila forças na heroína para que esta perpetre a sua vingança, recurso que se assemelha ao papel desempenhado pelo *deus ex machina* das tragédias euripideanas.⁴⁸

Toda a primeira metade do filme pode ser considerada como uma reescrita audiovisual de Pasolini, pois apresenta elementos ausentes na peça de Eurípides, como a presença de Quíron e dos ritos sacrificiais. O cineasta, “embora respeitando Eurípides, imprimiu sua marca autoral” (Fabris, 2009: 134). A adaptação pasoliniana, mais do que uma transposição de uma mídia a outra, torna-se uma obra autônoma:

⁴⁸ A *Medeia* é uma das poucas peças de Eurípides em que uma divindade não aparece como personagem da peça.

Assim como a proferição literária cria a situação à qual ela se refere – mais do que meramente imitar o velho estado de coisas pré-existente – poder-se-ia dizer que a adaptação cinematográfica cria uma nova situação áudio-visual-verbal, mais do que meramente imitar o velho estado de coisas como representado pelo romance original. A adaptação molda novos mundos mais do que simplesmente retrata mundos antigos. (Stam, 2006: 26).

A segunda parte do filme de Pasolini aproxima-se da estrutura narrativa da peça de Eurípides, sendo apresentada a situação de Medeia após o anúncio do casamento de Jasão com Glauce, filha do rei de Corinto. O cineasta respeita bastante, nesta segunda parte do filme, alguns elementos formais da tragédia grega. Temos a presença do coro, que discute coreograficamente com Medeia a sua decisão de matar os filhos; o assassinato dos filhos sendo sugerido, mas não mostrado, retomando a convenção da tragédia ática de nunca representar assassinatos em cena; a presença constante da música, inclusive com a inserção de instrumentos antigos como a lira.

Os figurinos utilizados no filme de Pasolini, elaborados por Piero Tosi, destacam-se por não procurar reproduzir a indumentária grega, apresentando, ao invés, um aspecto orientalizante. Além de atuarem como elementos de caracterização, os figurinos têm, nessa obra, importância diegética. Em cada um dos espaços representados no filme (a Cólquida, Iolco e Corinto) temos uma configuração diferente de figurinos, que contribuem para estabelecer a situação das personagens. Exemplo disso é a cerimônia realizada em Iolco, após o a expedição de captura do velocino de ouro, quando as servas da região trocam as roupas de Medeia, simbolizando o abandono de seu passado e o início de uma nova vida ao lado de Jasão. As roupas de Medeia, retiradas em Iolco, são oferecidas à princesa de Corinto como uma falsa prova de reconciliação, sendo, na verdade, a arma utilizada para concretizar a vingança da feiticeira.⁴⁹ O paralelismo entre os dois rituais (o casamento ritual de Medeia em Iolco e o de Glauce em Corinto) é bastante significativo na economia dramática do filme, ainda mais pelo fato de Pasolini reiterar este último ritual, apresentando-o duas vezes, com duas versões diferentes da morte de Glauce: em uma, as vestes de

⁴⁹ Na peça de Eurípides, os presentes dados por Medeia a Glauce são uma túnica e uma grinalda (v. 786)

Medeia incendiam o corpo de Glauce; em outra, a levam a suicidar-se. Tanto para Medeia quanto para Glauce, o casamento com Jasão, simbolizado pelo ritual de troca de indumentária, significa a ruína.



Figura 6: Glauce veste as roupas de Medeia.

Pasolini imprime uma marca bastante pessoal em seu filme, apropriando-se do drama eurípideano para criar uma obra autônoma, centrando-se nos recursos cinematográficos. Diferente de adaptações cinematográficas anteriores da obra de Eurípides, como a *Electra* de Michael Cacoyannis (1962), em que a narrativa verbal é preponderante, no filme de Pasolini a narrativa visual ganha destaque. O filme, especialmente em sua primeira metade, é bastante silencioso, centrado na narrativa visual, demonstrando a preocupação do cineasta italiano em utilizar os recursos cinematográficos em sua transposição. Mais do que apresentar as palavras de Eurípides, o cineasta italiano se interessa pela potência que a personagem-título do drama eurípideano tem em configurar o universo arcaico no plano audiovisual, sendo coerente com a sua proposição política de embate contra o fascismo do seu tempo. O cinema, indústria voltada para o consumo das massas, também pode ser um espaço de luta contra a extinção do humano que Pasolini via como consequência da sociedade de consumo.

2.3.2 *Medea* (1988) de Lars von Trier : uma tragédia cristã?

Em 1988, Lars von Trier, então um cineasta praticamente desconhecido fora da Dinamarca, filma uma adaptação da *Medeia* de Eurípides para a TV dinamarquesa, utilizando-se do roteiro escrito por Carl T. Dreyer em 1965 para um projeto que este não conseguira filmar por falta de recursos.

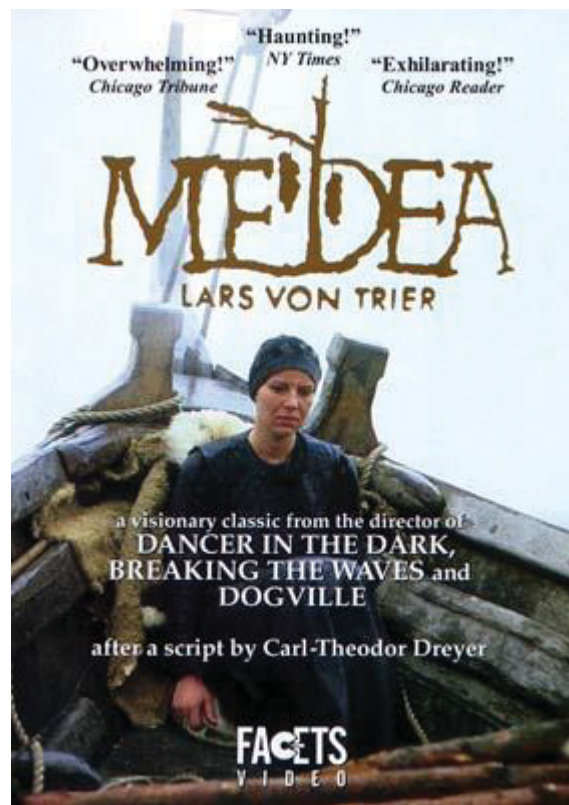


Figura 7: cartaz de *Medea*, de Lars von Trier

No único filme de sua carreira feito a partir de um roteiro escrito por outra pessoa, von Trier aproxima-se bastante de características do universo cinematográfico de Dreyer, uma influência declarada em toda a sua cinematografia: a exploração do universo feminino; a investigação metafísica sobre temas como o mal, a fé, as relações entre o ser humano e a divindade; o sacrifício como fonte de sentido para a vida humana. Além dessas proximidades temáticas, von Trier fez questão de marcar as relações intertextuais com o

cinema de Dreyer também no aspecto estético:

O roteiro indica que Dreyer pretendia fazer um filme em cores, e von Trier comentou que achava isso fascinante, o que influenciou na sua decisão em fazer o filme em vídeo, transferi-lo para película e depois regravá-lo em vídeo, para obter um “caráter arcaico, algo como um antigo filme mudo em homenagem à obra de Dreyer.”⁵⁰

A relação com Dreyer é assinalada no letreiro inicial que abre o filme, onde von Trier informa que o filme é baseado no roteiro de Dreyer, embora ressalte que não pretenda fazer um filme dreyeriano, mas uma “interpretação pessoal em homenagem ao mestre”.

Na primeira cena do filme, vemos Medeia deitada na praia, em uma situação de completo abandono. Em termos narrativos, o filme de von Trier inicia-se no mesmo ponto da peça de Eurípides, ou seja, quando Medeia descobre que Jasão irá se casar com Glauce. Após essa imagem inicial de abandono, aparecem os créditos iniciais do filme: sobre um fundo negro, surge o título escrito em letras brancas, e da letra D uma árvore em que estão enforcados os dois filhos de Medeia.

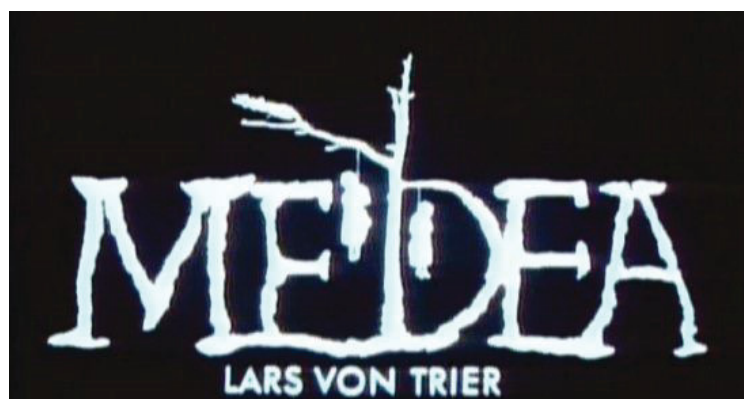


Figura 8: fotograma dos créditos iniciais de *Medea*, de Lars von Trier.

⁵⁰ Bainbridge, 2007: 25. The script indicates that Dreyer was intending to make this film in colour, and von Trier has commented that he found this fascinating, influencing his decision to shoot the film on video, transfer it to film and then back again to video in order to achieve ‘an almost archaic character, like an old silent film in homage to Dreyer work’s (Bainbridge, 2007: 25).

Como nos mostra Iratxe Delgado (2013: 62), os créditos iniciais do filme tem duas importantes significações:

De um lado, von Trier se situa dentro de seu relato, o torna de alguma maneira seu, incluindo sua assinatura nos títulos do crédito. “Esta é a minha história”, nos diz. Por outro lado, mediante a presentificação do enforcamento nos títulos, o realizador dinamarquês anuncia o que já é conhecido para o espectador.

Assim como ocorria nas tragédias gregas, os acontecimentos a serem apresentados na performance audiovisual já são de conhecimento dos espectadores, sendo mais importante a estruturação do evento performativo do que o *mythos* em si. Além disso, os créditos enfatizam a questão da autoria: o que o espectador assistirá será a *Medeia* de von Trier, não a de Eurípides ou de Dreyer.

Além de Dreyer, outras relações intertextuais estão presentes no filme, especialmente nas referências visuais a pintores românticos como John William Waterhouse (cuja *Ophelia* (1889) é aludida na cena em que aparece o leito vegetal de Glauce) e principalmente Caspar David Friedrich (1774-1840), a principal influência para a narrativa visual do filme.

Em *Medeia*, o autor apresenta uma nova visão do arquétipo de Medeia, unindo-se à tradição pictórica do Romantismo nas obras posteriores de Lars von Trier, onde a paisagem, a natureza, se constitui em elemento catalisador das pulsões humanas, em seu cúmplice e testemunho. Isso guarda relação com a pintura de distintos autores vinculados a esse movimento, entre eles Caspar David Friedrich, fonte de inspiração de muitas obras de von Trier (Delgado, 2013: 57).

O *agón* entre Medeia e Creonte, em que este anuncia que a feiticeira da Cólquida terá que abandonar Corinto, se passa em uma região pantanosa, envolta em muita neblina. O rei Creonte, o homem mais poderoso da região, chafurda no lodo, demonstrando sua impotência diante das forças da natureza.

Toda a configuração espacial da cena remete ao quadro *A manhã* (1821), de Caspar David Friedrich.



Figura 9: *Manhã* (1821), de Caspar David Friedrich.

Tal como na obra pictórica de Friedrich, a natureza tem, neste filme de von Trier, uma natureza metafórica, contrapondo a pequenez e impotência do ser humano à imensidão do divino. Em várias cenas externas do filme, os personagens são mostrados em paisagens naturais amplas, mostrando o ser humano como um pequeno ponto em meio à magnitude das forças naturais.

O estar frente a frente com o imenso, que nada pode ser além do divino, desperta o sentimento de pequenez e insignificância em relação àquilo que nos amedronta. Essa insignificância da humanidade diante do divino e da natureza se reflete nas pinturas românticas, que vão representar a imensidão da natureza em contraste com personagens ou construções humanas ínfimas, insignificantes, que se rendem a uma força muito maior com a qual não podem competir (Favero, 2012: 208).

Outra obra de Caspar David Friedrich que tematiza essa relação entre o humano e o divino, e que é mencionada visualmente em várias cenas do filme, é o *Monge à beira-mar* (1809), um dos mais conhecidos quadros da pintura romântica.



Figura 10: *Monge à beira-mar* (1809), de Caspar David Friedrich.

Nesse quadro, a desproporção entre a fragilidade do ser humano diante da amplitude da natureza é um símbolo das relações entre o humano e o divino. Na *Medeia* de von Trier, embora o plano divino não seja mencionado verbalmente pelas personagens e os deuses não se apresentem, como ocorre no filme de Pasolini, a onipresença da natureza em praticamente todas as cenas caracteriza a presença do sagrado na obra.



Figura 11: Fotograma de *Medea*, de Lars von Trier.

A configuração do sagrado no filme aproxima duas tradições religiosas distintas, a grega antiga e a cristã. A coroa utilizada para consumir a vingança de Medeia contra Glauce associa-se à coroa de espinhos utilizada por Cristo na sua *via crucis*. Na cena do infanticídio, von Trier acrescenta a tematização do sacrifício, ausente da peça de Eurípides, pois nessa obra cinematográfica o filho mais velho entrega-se voluntariamente à morte e ajuda a mãe a sacrificar o irmão mais novo.

O que podemos dizer sobre sacrifício? Eu não paro de pensar, ao menos umas dez vezes por dia, o quão sem sentido é a vida. Você faz sua aparição e então faz uma reverência e depois torna a desaparecer. Mas alguém que sacrifica a si mesmo está ao menos dotando sua vida de algum tipo de significado – se você pode ver significado em fazer algo pelos outros, por uma ideia, uma crença. Os personagens de meus filmes estão lutando por dar significado ao seu tempo sobre a terra. Pode parecer mais fácil morrer se você faz isso por algo em que você acredita.⁵¹

⁵¹ Von Trier *apud* Bainbridge, 2007: 15. Original: “So what can we say about sacrifice? I can’t stop myself thinking at least ten times a day about how pointless life is. You make your entrance and then bow and disappear again... But someone who sacrifices himself or herself is at least giving their existence some kind of meaning – if you can see a meaning in doing something for others, for an idea, a belief. The characters in my films are struggling to being meaning to their time on earth. It must feel easier to die if you are doing it for something you believe in.”

Distanciando-se das versões de Eurípides, de Pasolini e mesmo do roteiro de Dreyer, nas quais o infanticídio não é mostrado, von Trier faz questão de apresentá-lo visualmente, possibilitando assim a exploração do tema do sacrifício, um elemento que estará presente em toda a sua cinematografia posterior. Tal como na tragédia grega, na *Medeia* de von Trier a ação humana encontra-se limitada pela esfera da ação divina, representada no filme pela grandiloquência das imagens da natureza. Assim como os personagens trágicos se defrontam com os desígnios dos deuses ou da fortuna (*tykhe*, fortuna ou destino, é um termo essencial na obra euripideana), a *Medeia* de von Trier luta inutilmente contra as forças da natureza. As cenas finais, em que Jasão, após visualizar os filhos enforcados na árvore, vaga por amplas paisagens naturais agitadas pela ventania, é uma poderosa síntese visual para a concepção de von Trier, reiterada pelos créditos finais do filme: “A vida é uma jornada na escuridão, onde apenas um deus pode achar o caminho. Aquilo em que ninguém ousa acreditar, Deus pode fazer acontecer”.⁵² A união entre o trágico e a concepção cristã, que muitos teóricos da tragédia grega julgaram ser impossível, encontra no filme do cineasta dinamarquês uma inquietante realização.

Assim, partindo do mesmo texto-fonte, a *Medeia* de Eurípides, Pasolini e von Trier criaram obras completamente distintas, imprimindo as suas vozes autorais e produzindo filmes que podem ser apreciados mesmo por espectadores que não tenham conhecimento da obra original.

Se compararmos as duas obras, podemos perceber que Pasolini seguiu certas convenções da composição e performance da tragédia ática, como a presença do coro, da lira, dos deuses e o caráter ritual adotado em seu filme. Já von Trier concebeu uma adaptação centrada na essência do conflito da personagem-título, atribuindo-lhe uma significação metafísica e introduzindo o temática do sacrifício, central em sua produção cinematográfica.

⁵² Versos que relembram muito os versos finais (1415-1419) da *Medeia* de Eurípides: “Muitas coisas dá Zeus no Olimpo,/ muitas súbito obram os deuses:/ e o previsto não se perfaz,/ mas o imprevisto avia deus./Assim terminou essa ação.” Tradução de Flávio Ribeiro de Oliveira (2006: 193).

Baseado na tipologia elaborada por Jack J. Jorgens (1977) para os filmes baseados nas tragédias shakespearianas, Kenneth MacKinnon (1986: 19-20) estabeleceu quatro categorias ou modos para análise das adaptações fílmicas de tragédias: o modo teatral, em que o filme é usado como mero recurso para a gravação de uma performance cênica; o modo realista, em que a ação procura reproduzir as relações espaciais e temporais da tragédia, tentando reproduzir figurinos, cenários e adereços da Grécia antiga, como na trilogia eurípideana de Michael Cacoyannis; o modo fílmico, em que o cineasta se apropria da narrativa da tragédia, adaptando-a e criando uma obra autoral, situando-a em uma relação espaço-temporal distinta do texto-fonte; a meta-tragédia, que “pretende transmitir a impressão de que esses filmes constituam tentativas de tragédias modernas enquanto são simultaneamente meditações sobre o significado das tragédias antigas com as quais os filmes reivindicam uma relação”⁵³

Essa categorização é útil para pensarmos as diferenças entre as duas obras. O filme de Pasolini, como o próprio Mackinnon afirma, poderia ser situado na categoria meta-tragédia, pois temos uma apropriação da tragédia concomitante a um comentário sobre o sentido do trágico e sobre as origens da tragédia, como é demonstrado na importância dos elementos rituais e religiosos no filme. Já o filme de von Trier pode ser enquadrado no modo fílmico,⁵⁴ pois o cineasta distancia a obra do seu contexto original, situando-a em um ambiente medieval e utilizando-se, além das referências à obra de Eurípides, de uma série de outras relações intertextuais para aproximar a tragédia grega de sua visão de mundo, criando uma espécie de tragédia cristã.

A narrativa da vingança de Medeia é reescrita por Pasolini e von Trier em duas versões bastante distintas, mas que se situam entre as mais bem sucedidas recriações audiovisuais baseadas no imaginário grego. A tragédia grega, como um amplo e rico mosaico de textualidades à espera de novas recriações

⁵³ Mackinnon, 1986: 126. Original: “was intended to convey the impression that these films constitute attempts at modern tragedies while being simultaneously meditations on the significance of the ancient tragedies to which the films claim a relation”.

⁵⁴ O filme de von Trier é posterior ao livro de MacKinnon. Embora o autor não analise, por essa razão, o filme do cineasta dinamarquês, julgo apropriada essa categorização para o filme de von Trier.

audiovisuais, tem nas adaptações desses dois importantes cineastas exemplos para pensarmos a tragédia grega como um campo bastante promissor para a exploração audiovisual.

2.4 Traduzir, adaptar ou reescrever o *Íon*, de Eurípides?

Após a introdução do problema da relação entre texto clássico e arte contemporânea, e de algumas análises de artistas que problematizaram essa relação na arte contemporânea, algumas questões podem ser colocadas: as proposições dramatúrgicas de Martin Crimp, Alfonso Sastre, Lars von Trier e Pier Paolo Pasolini podem ser entendidas como traduções, ou seriam melhor denominadas como adaptações ou reescritas de textos clássicos? Qual o limite teórico entre essas instâncias? Ao analisar as obras de referência sobre o tema da adaptação, como a de Robert Stam, essas fronteiras sempre me pareceram bastante fluidas, e os limites teóricos entre essas formas de escrita definidos de forma superficial. Aparentemente, há limites que separam uma adaptação de uma tradução, mas não consegui estabelecê-los nesta pesquisa. Em última instância, “tradução é aquilo que seu criador chamar de tradução, como conto é aquilo que ele chama de conto etc.: é o discurso por trás da obra que dá também o sentido ao leitor”. (Flores, 2014: 452).

Uma questão temática predominante no *Íon* de Eurípides é o tema da autoctonia, ao ponto de Nicole Loraux (1992: 168), em estudo sobre a peça, afirmar que a autoctonia é o seu único assunto. Como tratar cenicamente da temática da autoctonia de Atenas, elemento central da economia dramática do *Íon*, e despertar interesse sobre esse assunto em uma recepção contemporânea?

Outra questão que se coloca é a abordagem com relação à métrica: embora este seja um dos princípios básicos da composição poética do drama grego, penso que se faz necessário levar em conta, em uma tradução para a cena, a relação complexa do espectador/ leitor contemporâneo com o verso.

O verso não se manteve mais no centro do discurso comunicativo. Não era mais, como fora de Homero a Milton, o repositório natural do conhecimento e sentimento natural. (...) A condição da própria linguagem no nosso tempo é tal que talvez torne quase impossível um renascimento do verso dramático (Steiner, 2006: 177-178)

A constatação do estudioso tcheco Jirí Levy (*apud* Tápia, 2014: 214), que se questiona se os leitores contemporâneos não poderiam identificar estruturas métricas complexas como os versos sáfico e o alcaico como versos livres, torna complexo o problema do trabalho com a métrica grega em sua relação com uma performance específica. Porém, penso ser possível solucionar estes problemas na relação estabelecida em sala de ensaio entre o design métrico presente no texto grego e o texto traduzido, criando uma estruturação rítmica que leve em conta a dimensão rítmica do texto grego e a utilize como um ponto de partida para a criação de novas sonoridades.

Como traduzir os elementos religiosos, políticos e antropológicos presentes no *Íon*, como por exemplo o tema da autoctonia e as relações conflituosas com as divindades, para o contexto de uma recepção brasileira do século XXI? Como explorar a dimensão rítmica da dramaturgia ática para o contexto de uma recepção em que o verso tornou-se um elemento quase não perceptível? Penso que, ao invés de tentar responder essas e muitas outras questões de maneira prévia, uma alternativa possa ser tentar respondê-las pela própria prática, pela imprevisibilidade própria do processo de criação em sala de ensaio. Tradução e performatividade: unir esses dois elementos em uma tradução performativa implica um espaço para os trânsitos entre palco e texto, deixando que o efeito performance contamine a textualidade e vice-versa. Ao pensar o tradutor como dramaturgo, como um escritor que organiza as ações dramáticas de um espetáculo teatral, faz-se necessário levar em conta as mudanças ocorridas no papel do dramaturgo na contemporaneidade, pois o autor teatral deixou de ser um agente distante do processo de encenação, passando a contribuir ativamente na criação do espetáculo, muitas vezes escrevendo a dramaturgia durante o processo de montagem do espetáculo. A

substituição do chamado "autor de gabinete"⁵⁵ pelo autor inserido no processo de composição cênica, característica predominante dos processos criativos cênicos a partir dos anos 1990, pode ser um interessante caminho a ser seguido pelo tradutor de textos teatrais da antiguidade clássica, aproximando assim a sua atividade do lugar originário de produção do texto cênico contemporâneo, ou seja, o espaço criativo da cena. Proponho, portanto, que a resposta a estas questões sobre performance sejam dadas a partir de um evento performativo.

2.5 Patrice Pavis e os modos de apropriação do texto clássico na cena contemporânea

Como já vimos, a relação entre os artistas contemporâneos e o legado clássico se dá segundo uma multiplicidade de projetos estéticos, contextos políticos e perspectivas teóricas. No contexto do teatro europeu, a encenação de um texto clássico por um diretor é uma das etapas constitutivas de sua carreira, e enfrentar esse *tour de force*. Assim como fez Kenneth MacKinnon com as traduções fílmicas da tragédia, Patrice Pavis, em estudo sobre a encenação contemporânea (Pavis, 2010) estabelece categorizações sobre a abordagem dos clássicos na cena atual que me parecem bastante profícuas para pensar na abordagem cênica que pretendo dar ao *Íon*, pois embora o seu objeto de análise sejam as encenações francesas, a tipologia estabelecida por este teórico parece-me bastante útil para pensar as múltiplas possibilidades de abordagens do texto clássico na cena contemporânea brasileira.

Pavis estabelece dois momentos cronológicos para a sua análise, que para esse autor caracterizam concepções diferentes da abordagem dos

⁵⁵ As experiências teatrais das últimas décadas do século 20 tornaram cada vez mais comum a presença do dramaturgo na sala de ensaio, tornando cada vez mais raro que esse profissional desenvolva seu trabalho à margem do processo criativo da cena. Nelson Rodrigues (1912-1980), considerado por muitos como o maior dos autores da história do nosso teatro, pode ser citado como um exemplo do chamado "dramaturgo de gabinete", o que nos mostra que não há um aspecto pejorativo nesta classificação.

clássicos. O primeiro momento se dá até os anos 80 do século passado, em que Pavis elabora os seguintes tipos de abordagem do texto clássico:

1) A reconstituição arqueológica. Trata-se da tentativa de reconstrução do contexto de produção e recepção originais do texto. Pavis nos alerta que essa perspectiva é ilusória, resultando numa experiência teatral cujo único atrativo acaba sendo o exotismo, por não levar em conta a mudança da recepção. Embora Pavis saliente que essa perspectiva tenha sido abandonada na cena francesa, essa perspectiva ainda encontra fortes ressonâncias na relação entre estudos clássicos e performance.

2) A historicização. O oposto da reconstituição, trata-se de mostrar as situações, personagens e conflitos à luz de sua relatividade histórica, fazendo com que o passado seja recontextualizado sob a perspectiva das temáticas presentes. Bastante recorrente nos encenadores de influência brechtiana, como o francês Roger Planchon.

3) A recuperação do texto. O texto é utilizado como cenografia verbal, em que a materialidade textual é mais importante que o seu aspecto semântico, uma perspectiva em que “a imagem sonorizada substituiu a dramaturgia da palavra” (Pavis, 2010: 278). Abordagem recorrente na obra do encenador estadunidense Robert Wilson.

4) A prática significativa. Utiliza a pluralidade de sentidos possíveis do texto, utilizando-se principalmente do recurso da multiplicidade de enunciadores cênicos (ator, música, iluminação, cenário, etc.). Recusa-se a um sentido unívoco. Prática recorrente nas montagens shakespearianas de Peter Brook.

5) O despedaçamento. Práticas de desconstrução e fragmentação da dramaturgia clássica.

6) O retorno ao mito. Bastante recorrente nas experiências de Grotowski e seus discípulos, que procuravam “nos clássicos o mito esquecido e a lembrança esquecida do ser humano” (Pavis, 2010: 280).

7) A denegação. A tentativa da encenação de se fazer invisível, confiando aos atores e sua enunciação do texto clássico a busca por uma leitura neutra, o que Pavis, acertadamente, aponta como uma tentativa ilusória.

Essa tipologia, que Pavis reconhece ser problemática, foi radicalmente abandonada a partir dos anos 1990, momento em que as abordagens cênicas dos textos clássicos exploraram uma busca pela presentificação. O paradigma da performance assaltou a cena e o seu pressuposto básico, o predomínio da função enunciativa em detrimento da função narrativa, tornou-se um aspecto central na relação entre os criadores cênicos e o texto clássico. Pavis aponta que o autor, o encenador e o espectador contemporâneos estão imersos no que eu chamaria de um “paradigma da presença”, em que não importam mais o prestígio do texto clássico, a reconstituição arqueológica de modelos estéticos antigos ou mesmo, no caso dos textos gregos, uma suposta busca pelas origens arcaicas do teatro que tanto fascinou artistas no século passado.

Neste panorama, Pavis apresenta uma distinção entre práticas contemporâneas com os textos clássicos, diferenciando encenações com intuito restitutivo e com intuito projetivo, ou, retomando uma classificação do encenador francês Stéphane Braunschweig, que diagnostica no tratamento contemporâneo dos clássicos uma “fratura entre os encenadores que encaram o texto como texto e aqueles que o encaram como material” (Braunschweig *apud* Pavis, 2010, p. 312). Essas distinções parecem-me mais profícuas que a antiga querela entre adaptação e tradução, que sempre esbarra na problemática noção de fidelidade da tradução. A distinção conceitual proposta por Pavis encara esses dois modos de tratamento estético dos clássicos como abordagens diferenciadas, mas que não guardam entre si distinções hierárquicas. Reconstituição ou projeção são abordagens possíveis tanto no campo da encenação quanto no da tradução, e penso que não faça mais sentido estabelecer estatutos ontológicos diferenciados entre as práticas de escritura criativa e tradutória. O que importa, independente da perspectiva que adotemos, é a consciência da temporalidade e da efemeridade do fenômeno teatral e que o tradutor ou encenador tenham em mente que o texto clássico tem uma potencialidade performativa que apenas se concretizará se estabelecer uma relação estética com o leitor ou o espectador contemporâneo. Isso não significa que todo clássico precise ser adaptado, mas que a concepção de que existam traduções e encenações mais fiéis ao original do que outras é bastante problemática. A emblemática encenação da *Medeia*, de Eurípidés, realizada pelo

diretor Andrei Serban em 1974 com textos em grego antigo e latim clássico, não pode ser considerada mais próxima ou fiel ao mundo antigo que a encenação da diretora búlgara Diana Dobрева, que em 2006 encenou a mesma peça praticamente sem o uso de textos.

Nesta perspectiva, não se pode esquecer que o horizonte de produção e de recepção teatrais encontram-se coetaneamente em um contexto pós-Artaud, pós-Grotowski, pós-Stanislawski, pós-Eugênio Barba, pós-Cinema, ou, como pretende Hans-Thies Lehmann, em um contexto pós-dramático, e que criadores e público estão imersos em uma sensibilidade teatral que nada tem a ver, no caso de textos da tragédia ática, com o do ateniense do século V a.C.

2.6 Tradução constativa e tradução performativa.

O teórico da tradução e tradutor estadunidense Douglas Robinson, em seu livro *Performative Linguistics: speaking and translating as doing things with words* (2003), apresenta uma distinção entre o que ele denomina de linguística constativa, que seria uma linguística “interessada em padrões, estruturas e regras estáveis” e outra denominada linguística performativa, “interessada no uso atual da linguagem no mundo real, nos relacionamentos entre falantes e escritores e intérpretes reais, especificamente em como os humanos realizam ações verbais e reagem às ações verbais realizadas pelos outros”.⁵⁶

Partindo desta distinção, Robinson amplia essa perspectiva, apresentando a proposta da existência de duas visadas tradutórias: a primeira seria a constativa, preocupada em tentar ater-se o máximo possível a um suposto sentido original do texto, tentando reconstruir este sentido em seus múltiplos aspectos, como o semântico, o sintático, o sonoro, etc. Trata-se de um olhar sobre o trabalho de tradução que enfatiza a invisibilidade do tradutor, a tão propalada exigência ética de humildade do tradutor em relação ao autor original,

⁵⁶ Robinson, 2003: 4. Original: “interested in stable (“constatic”) patterns, structures, rules” [...] “interested in actual language use in real-world contexts, in the relationships between actual speakers and writers and actual interpreters, specifically in how humans perform verbal actions and respond to the verbal actions performed by others”.

o seu desaparecimento na textualidade resultante do trabalho tradutório. Ao contestar essa visada, Robinson propõe um questionamento a todos os envolvidos com a atividade da tradução: “Porque se espera de nós que apaguemos todos os traços de nossas próprias vozes, ou nossa contribuição interpretativa para a tradução, nossa própria situacionalidade no tempo e no espaço de leitor-alvo”.⁵⁷

A outra visada proposta por Robinson seria a perspectiva performativa, em que aproxima a escrita tradutória de uma situação de performance, questionando-se sobre a possibilidade de compreender o tradutor como um performer, ao tentar responder a questão que, penso, pode ser também a síntese do que busco investigar neste trabalho: “pode o tradutor ser pensado como enunciando um enunciado performativo no sentido proposto por Austin?”⁵⁸

Como já ficou claro nos exemplos de atividade tradutória que mencionei até aqui, inclino-me a entender essa atividade como um ato performativo, como um ato de criação, a colocar-me como um performer que não oblitera a sua subjetividade, a sua condição existencial, o tempo e o espaço em que se localiza a sua leitura e interpretação do texto euripideano, as leituras anteriores da dramaturgia desse autor, e a enfatizar, no meu trabalho, dois aspectos centrais à noção de performance: a implicação política do trabalho do performer e a iterabilidade discursiva de sua prática.

Toda performance é um ato político, é um convite para que um grupo de pessoas se reúna e experiencie uma proposição estética que terá reverberações concretas no seu modo de agir no mundo, independente dos pressupostos em questão no trabalho apresentado.⁵⁹ Mesmo peças vinculadas ao chamado “teatrão”, a um teatro que não pretenda nenhum tipo de reflexão estética ou política, que não opere nenhuma inovação formal no campo da arte, mesmo

⁵⁷ Robinson, 2003: 154. Original. Why are we expected to erase all traces of our own voices, our own interpretive contribution to the translation, our own situatedness in the time and place of the target reader?.

⁵⁸ Robinson, 2003: 41. Original: “can the translator ever be thought of as uttering a performative utterance in Austin’s sense?”

⁵⁹ Denis Guénon (2003) apresenta uma importante discussão sobre essa característica eminentemente política da arte teatral.

neste tipo de trabalho há uma decisão política dos artistas e do público envolvido nesta experiência. O teatro de Miguel Falabella e o de José Celso Martinez Corrêa, para citar dois exemplos de artistas brasileiros em atividade, são proposições de experiência política calcadas nas visões de mundo destes autores, atuando performativamente sobre a realidade dos seus espectadores e dos artistas envolvidos em seus processos artísticos. A performance, mais do que uma situação hermenêutica, em que se busca apreender o sentido do que está sendo proposto, é uma situação de criação de presença, espaço para a vivência de uma experiência, que no fim sempre resultará em uma proposição política.

A performance configura uma experiência, mas ao mesmo tempo é a própria experiência. Enquanto ela dura, suspende a ação do julgamento. O texto que se propõe, no ponto de convergência dos elementos desse espetáculo vivido, não provoca a interpretação. A voz que o pronuncia não se projeta nele (como o faria a fala na escrita): ela se faz, no texto e com o texto, toda-presente; entretanto, não mais que a voz. Ele não se fecha. Até se colocado por escrito, ou seja, ser exposto à morte, ele se recusa à exegese. *Seu sentido não é tal que uma hermenêutica "literária" possa servir para explicitá-lo, porque, essencialmente e na acepção mais ampla do termo, ele é político.* Proclama a existência do grupo social, reivindica para este (sem lhe pedir opinião) o direito de falar, o direito de viver. (Zumthor, 2010: 264, itálico meu).

Além disso, toda situação performativa tem como característica a noção de iterabilidade, a característica do signo repetir-se como sendo sempre outro em sua identidade, ou seja, embora uma situação de performance possa ser repetida, embora uma peça teatral ou um concerto musical possam ter diversas sessões, cada uma destas é sempre outra, pois o que podemos denominar de "fator performance" faz com que cada nova apresentação seja única, diversa, irrepitível.

Se pensarmos a tradução como um ato de performance, temos que levar em conta esta característica, o fato de que cada tradução se dá em um *hic et nunc* semelhante a uma situação de performance, que é praticamente impossível que um tradutor produza enunciados performativos idênticos em situações distintas, que cada momento de tradução está imerso em novo fluxo heraclítico que produzirá textualidades distintas conforme o contexto social, político e as circunstâncias de vida do tradutor.

Alguns tradutores promovem, a meu ver, uma apropriação e uma radicalização desse aspecto performativo, o que os leva a retraduzir a mesma obra segundo perspectivas tradutórias diversas, operando, em alguns casos, uma hipertrofia da situação enunciativa da tradução ao chamarem a atenção para a infinita possibilidade de enunciados diversos resultantes do ato tradutório.

Guilherme Gontijo Flores (2011) apresenta, por exemplo, um instigante trabalho em que propõe diversas traduções para o mesmo epigrama de Tibulo (3.20). O autor, ao adotar distintas opções métricas para reconstruir a mesma textualidade, mostra-nos como cada uma destas abordagens promove uma nova chave interpretativa para o poema. Gontijo Flores não se propõe a buscar a melhor forma de reconstruir o dístico elegíaco de Tibulo, mas divertir-se⁶⁰ com as infinitas possibilidades tradutórias que cada texto possui. Flores se distancia da noção tão propalada de que a o texto traduzido represente uma condição de perda em relação ao texto original. Trabalhando contra esse estigma da falta, esse autor defende que a tarefa de tradução implica a noção de excesso: “quando digo excesso, penso fundamentalmente na capacidade que todo texto poético tem de receber inúmeras, talvez infinitas traduções capazes de conviver” (Flores, 2011: 142). Todo tradutor, no eixo das infinitas possibilidades, opta por uma e, muitas vezes, utiliza notas de rodapé para defender essa escolha como a “melhor” dentre todas as possíveis. Mas essa perspectiva tem mais a ver com imposições externas à atividade criativa da tradução, como a necessidade editorial de apresentar uma única tradução ao leitor ou mesmo a limitação humana que nos obriga, pelos nossos limites temporais, a optarmos por uma dentre as infinitas possibilidades que o texto a ser traduzido apresenta. “Afinal, o que se deve sempre lembrar é que a monotradução é uma escolha nossa, e os limites da tradução, como de quase tudo, são os limites do humano” (Flores, 2011: 149).

Uma publicação recente que exemplifica essa “metafísica do excesso” em tradução é o livro “*L'Égal des dieux*” (1998), em que o tradutor e performer francês Philippe Brunet colige cem diferentes traduções para um mesmo poema

⁶⁰ No posfácio de sua tradução das elegias de Sexto Propércio (Flores, 2011, pp. 441-513), Gontijo explora a noção de “diversão tradutória” implicada em seu projeto como tradutor.

de Safo. Fazendo coabitar em um mesmo opúsculo esses múltiplos olhares sobre um mesmo texto, sem apresentar nenhum comentário sobre os textos e nem defender uma hierarquia valorativa entre as múltiplas reescrituras realizadas durante a história, Brunet apresenta um inclassificável trabalho, que não pode ser definido propriamente como uma coletânea de traduções, mas talvez como uma proposição de “exercícios de estilo” ao modelo de Raymond Queneau, em que apresentando o mesmo (original) sob a perspectiva do múltiplo, Brunet praticamente instiga o leitor a continuar esse exercício tradutório propondo a sua própria versão do texto de Safo, tornando o texto um moto-contínuo tradutório aberto a novas reescrituras.

Um exemplo ainda mais recente é o de um texto publicado no site Escamandro em 2016, em que o jovem tradutor brasileiro Rafael Zacca propõe nove diferentes traduções para o poema “I am vertical”, de Silvy Plath. A radicalidade da proposta de Zacca se dá em vários níveis, iniciando pelo fato desse poeta/tradutor apresentar o “original” de Sylvia Plath como uma tradução para o inglês. Além de borrar as fronteiras entre original e tradução, Zacca cria um interessante jogo linguístico ao criar “novas línguas!” para realizar a sua tradução, vertendo o poema de Plath para, dentre outros registros linguísticos fictícios, “a carta de suicídio de Torquato Neto” ou a “lei antiterrorismo brasileira”.

Seguindo o mote de Flores de que as limitações da tradução são as limitações do humano (e no caso dessa tese acrescentam-se às limitações do tradutor também as limitações de paciência dos eventuais leitores/espectadores) limito-me a apresentar neste trabalho apenas duas versões para o mesmo texto: uma, que poderia ser denominada de constativa, trabalho que muito se assemelha ao padrão das traduções de textos clássicos no âmbito acadêmico brasileiro, com o texto grego, a tradução e os comentários. Outra que denomino de tradução performativa, cuja textualidade resultante será o percurso final de um caminho a ser trilhado os agentes criativos de uma leitura cênica dirigida por mim.⁶¹

⁶¹ Josette Féral (2015: 245-267), partindo dos estudos de Richard Schechner, estabelece uma distinção semelhante a esta que aqui proponho, definindo a existência de três instâncias do texto teatral: o texto, o texto performativo e o texto espetacular.

CAPÍTULO 3 – TRADUÇÃO E NOTAS

No século IV, especialmente na região da Magna Grécia, uma série de reapresentações do cânone dramático ateniense começou a acontecer, e cópias dos textos dramáticos circulavam e sofriam uma série de interpolações pelos envolvidos com essas reperformances.⁶² 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 *Íon* 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 o *Íon*), foi copiado por volta 1320-1325, e tem

⁶² Sobre interpolações de atores nos textos supérstites da tragédia, ver o estudo de Denys L. Page, *Actors' Interpolations in Greek Tragedy* (Clarendon Press, 1934), em que o autor analisa principalmente a Ifigênia em Áulis, de Eurípides.

sua importância por esclarecer passagens de leitura problemática em L e apontar alterações de Triclínio neste manuscrito.

ÍON, de Eurípides

ARGUMENTO

Apolo, tendo seduzido Creúsa, filha de Erecteu, engravidou-a em Atenas. Ela expôs a criança na Acrópole, fazendo do lugar a testemunha de sua injúria e a nutriz de seu filho. Hermes, tomando a criança, conduziu-a a Delfos, entregando-a nas mãos da profetisa. Creúsa tornou-se esposa de Xuto, que recebeu o reinado e sua esposa como paga por ter guerreado ao lado dos atenienses. O casal não gerou filhos, e os délfios tornaram guardião do templo o rapaz criado pela profetisa. Sem saber, serviu àquele que era seu pai.

São personagens da peça: Hermes, Íon, Coro de servas de Creúsa, Creúsa, Xuto, um velho, o Servo de Creúsa, a profetisa Pítia e a deusa Atena.

A ação ocorre em Delfos.

PRÓLOGO

HERMES

Atlas, que com brônzeo dorso o céu,
 morada antiga dos deuses, desgasta,
 gerou Maia, que para o majestoso Zeus
 gerou a mim, Hermes, servo dos deuses.

Venho para esta terra délfica onde Febo, 5
 sentado no centro da terra, vaticina
 e sempre profetiza o que é e o que virá.

Foi na cidade não desconhecida dos Helenos,
 - que de Palas lança de ouro recebeu o seu nome -,
 que Creúsa, a filha de Erecteu, foi estuprada 10
 por Febo, nas rochas ao norte sob o monte
 de Palas, lugar da terra dos atenienses
 ao qual os áticos chamaram de Longas.

Sem revelar a seu pai (assim era o desejo divino)
 levou a carga em seu ventre. O tempo passa 15
 e Creúsa gerou em casa um filho, que levou
 para a mesma gruta onde com o deus se deitara,
 abandonando a criança para que morresse

no berço côncavo de formosas rodas,
 mantendo um costume dos seus antepassados 20

e do autóctone Erictônio. A filha de Zeus
colocou como guardas serpentes duplas,
as virginais Aglaurides, para cuidar dele.

Daí vem o costume dos Erectidas

de com serpentes forjadas a ouro

25

ornarem seus filhos. Então, a moça

expôs o seu filho cobrindo-o de jóias.

Febo, meu irmão, assim rogou-me:

“Irmão, vá ao povo autóctone

dos nobres atenienses, na cidade da deusa,

30

e pegue o recém-nascido da côncava gruta,

e levando o berço e as coisas infantis

conduza-o para o meu oráculo em Delfos

e coloque-o na entrada do meu templo.

Quanto ao resto (o garoto, saiba, é meu),

35

eu cuidarei disso”. E eu, um favor prestando

a Lóxias, meu irmão, tomei a cesta trançada

e a trouxe, colocando a criança no chão

deste templo, descobrindo o berço

para que a criança pudesse ser vista.

40

E então, quando trotava o disco do sol,

a profetisa entrou no trono oracular e,

lançando o olhar sobre o infante,

admirou-se de que alguma moça délfica ousasse
deixar no templo a paga de suas dores secretas,
e estava decidida a tirá-lo do santuário.

45

A compaixão superou a crueldade, e com o deus
como cúmplice não tirou o menino do templo.

Tomando o menino o alimenta, sem saber
que era Febo o pai e de que mãe fora gerado,
e nem mesmo o garoto conhecia os pais.

50

Quando criança, em volta dos altares nutrizes
brincava, e quando tornou-se um homem,
os délfios o fizeram guarda do ouro divino
e fiel administrador de tudo, e no templo
do deus até agora viveu uma vida honrada.

55

E Creúsa, a que gerou o rapaz,
casou-se com Xuto nas seguintes circunstâncias:

havia entre os atenienses e os calcôntidas
da região da Eubéia uma onda de guerra.

60

Lutando e vencendo com os atenienses
recebeu como prêmio as núpcias de Creúsa,
pois embora não fosse nativo, era aqueu,
filho de Éolo e neto de Zeus. Semeia o leito
por muito tempo e Creúsa permanece estéril,
então vêm a este oráculo de Apolo por conta

65

do desejo de filhos. Lóxias dirige a fortuna,
de nada esquecendo, como parece.

Pois, quando Xuto entrar neste templo, o deus

dará a ele seu filho e lhe dirá ser do mortal,

70

para que no lar materno Creúsa o reconheça,

o enlace com o deus permaneça oculto

e o rapaz receba o que lhe é de direito.

Íon será o nome que em toda a Hélade

se dará a ele, o fundador da terra asiática.

75

Mas neste vale ornado de loureiros entrarei

para saber tudo sobre o garoto.

Vejo saindo o filho de Lóxias

a limpar as soleiras reluzentes do templo

com ramos de loureiro. O nome que lhe cabe,

80

Íon, sou o primeiro dentre os deuses a lhe dar.

ÍON

Eis a fúlgida quadriga,

o sol a brilhar sobre a terra

e com o fogo do éter os astros

fogem para a sacra noite.

85

Os intangíveis cumes do Parnaso

resplandecem, acolhendo

para os mortais o ciclo do dia.

O fumo da seca mirra aos tetos

de Febo evola-se.

90

Na trípode sacra senta-se a mulher

délfica, cantando aos helenos

os brados ressonantes de Apolo.

Mas ide, servidores délfios de Febo,

e na fonte Castália de argênteos

95

redemoinhos purificados

com sacros orvalhos dirige-vos ao templo.

Vigiai a vossa boca, dando

sentenças boas

aos que consultam o oráculo e

100

proclamando-lhes uma fala pura.

Eu fico com os trabalhos dos quais desde menino

sempre me ocupei: com ramos de loureiro

e guirlandas sacras limparei a entrada do templo

e lançarei águas sagradas ao solo

105

para umedecê-lo. E os bandos de pássaros

que perturbam os adornos sacros

espantarei com meu arco.

Sem mãe nem pai criado

cuido dos tróficos

110

altares de Febo.

ESTROFE

Vamos, jovens ramos

de formoso loureiro,

com que limpo o altar

no interior do templo,

115

viestes dos jardins imortais

onde os orvalhos sacros

com as semprecorrentes

fontes umedecem os

sacros ramos de mirtilo,

120

com os quais varro o chão do templo

dia a dia servindo ao deus

sob as lépidas asas do sol.

Peã, Peã,

125

louvado, louvado

sejas, ó filho de Leto.

ANTÍSTROFE

Que bela tarefa,

Febo, a que presto no templo

honrando o seu trono oracular: 130

gloriosa tarefa para mim

é ter nas mãos o serviço aos deuses,

não a mortais, mas imortais.

Benditas tarefas

que não me canso de cumprir. 135

Febo é meu pai genitor,

ao meu nutridor eu bendigo

e ao meu benfeitor chamo de pai,

a Febo, o deus deste templo. 140

Peã, Peã

louvado, louvado

sejas ó filho de Leto.

Mas cessarei os labores

com a vassoura de loureiro 145

e verterei dos vasos de ouro,

das fontes da terra,

água espargida

da burbulhante Castália,

lançando úmido líquido, 150

eu, virgem de alcova.

E que eu possa sempre a Febo
não deixar de servir
ou deixar só por moira benfazeja.

Eia, Eia,

os pássaros já vagueiam por aqui
deixando seus ninhos no Parnaso.

155

Ordeno que se afastem das cornijas
e do templo de ouro.

Te apanharei com meu arco, ó arauto

de Zeus, tu que superas pela força

os demais pássaros.

160

E aqui, outro a remar em direção aos altares,

um cisne: por que não moves tuas patas

rubras e brilhantes para outro lugar?

Nem a forminge de Febo que acompanha

teu canto te salvará do meu arco.

165

Afaste daqui tuas asas

e parta para o lago de Delos.

Lamentarás, com teus belos cantos,

se não me ouvires.

Eia, Eia,

que novo pássaro é este que se acerca?

170

Acaso sob o teto fará

um ninho de palha aos seus filhotes?

O trinado do meu arco irá te afastar.

Não me obedeces? Vá aos redemoinhos

de Alfeu ou aos bosques de Istmo

175

gerar teus filhos

para que não profane as oferendas

e o templo de Febo < >.

Mas tenho receio de matá-los,

mensageiros das palavras dos deuses

180

aos mortais. Permaneço nos trabalhos,

servindo a Febo, não deixando

de servir aos que me nutrem.

PÁRODO

CORO

<->Não só na Atenas sagrada

havia moradas dos deuses

185

com belos pilares nem o

culto a Agieiu,

mas também junto a Lóxias,

filho de Leto, há luz

no templo de dupla fachada.

ESTROFE

- Eis aqui, vede isto: 190

O filho de Zeus mata

com foice de ouro a Hidra de Lerna.

Amiga, olhar atento!

ANTÍSTROFE

- Olho, e perto dele outro

ergue uma tocha flamejante. 195

Não seria a história que

me contaram junto ao tear,

a do belicoso lolau,

que junto ao filho de Zeus

suportou trabalhos comuns? 200

< - > E então olhe este,

que sobre um cavalo alado

mata a forte criatura,

corpo triplo a respirar fogo!

SEGUNDA ESTROFE

< - > Para todos os lados lanço
o olhar. Examinem a luta 206
dos gigantes nos pétreos muros.

- † Olhemos aqui, amigas! †

- Vês então contra Encélado
ela brandir o escudo de gorgônio aspecto? 210

- Vejo Palas, minha deusa.

- Que mais? Vês o potente raio
flamejante nas certeiras
mãos de Zeus?

< - > Vejo. Ele reduz, pelo fogo,
a cinzas o nefando Mimas. 215

< - > Também o brômio Baco e seu bastão
de hera não belicoso
mata outros filhos da terra.

< - > A ti, junto ao templo,

falo. É permitido transpor

220

com pés nus o limiar destes recintos?

<ÍON>

Não é permitido, estrangeiras.

< - > E poderíamos perguntar-te algo?

ÍON

O que queres?

< - > É verdade que o templo de Febo

encerra o umbigo da terra?

ÍON

Sim, revestido de guirlandas e ladeado por Górgonas.

< - > Assim anunciam os rumores.

225

ÍON

Se oferecetes o sacro bolo no templo

e de Febo quereis saber algo

aproximai-vos dos altares. Mas sem ovelhas
degoladas não entreis no interior do templo.

< - > Sabemos disso e a lei do deus

230

não transgrediremos.

O exterior do templo deleitará nosso olhar.

ÍON

Contemplai tudo o que for permitido.

< - > Nossos senhores me deixaram

contemplar os recintos do deus.

ÍON

Servas de que casa sois chamadas?

< - > Um teto comum nutre Palas

235

e meus senhores. Mas está

aqui aquela de quem perguntas.

PRIMEIRO EPISÓDIO

ÍON

< >

És bem nascida, como mostra

a sua aparência, quem quer que sejas, mulher!

Muitas vezes é vendo a face que se descobre,

entre os mortais, se nasceram nobres.

240

Me admiro que tenha cerrado os olhos

e umedecido com lágrimas seu nobre rosto

quando viste os sacros oráculos de Lóxias.

Quando te veio tanta preocupação, mulher?

Onde todos os outros se alegram ao ver o templo

245

do deus, neste lugar teus olhos vertem lágrimas?

CREÚSA

Estrangeiro, teu espanto com minhas

lágrimas mostra que não és rude.

Quando vi este templo de Apolo

recordei-me de antigas memórias.

250

Estando aqui, meu espírito estava lá.

Ó infelizes mulheres! Ó ignomínia dos deuses!

O que fazer? Onde clamaremos por justiça

se a injustiça dos que governam nos arruina?

ÍON

Que coisas insondáveis te angustiam, mulher?

255

CREÚSA

Nada. Disse tudo o que queria. Sobre isso eu me calo. E tu, não penses mais nisso.

ÍON

Quem és? De que terra vens? Que pátria te gerou? Com que nome devemos chamar-te?

CREÚSA

Creúsa é meu nome, gerada por Erecteu,
e a cidade dos Atenienses é minha pátria.

260

ÍON

Ó mulher, como te admiro por habitares
tão ilustre cidade, criada por pais tão nobres.

Esticomitia

CREÚSA

Tive boa Fortuna, estrangeiro, nada mais.

ÍON

Pelos deuses, é verdade o que dizem os mortais?

265

CREÚSA

Que coisas perguntas e queres saber, estrangeiro?

ÍON

Da terra brotou o progenitor de teu pai?

CREÚSA

Sim, Erictônio, mas essa origem não me ajudou.

ÍON

E Atena realmente o tirou da terra?

CREÚSA

Com mãos virginais, sem o parir.

270

ÍON

E o entregou, como se vê nas pinturas?

CREÚSA

Para as filhas de Cécrops criarem sem o ver.

ÍON

Ouvi que as jovens abriram o cesto da deusa.

CREÚSA

Por isso morreram e tingiram a rocha de sangue.

ÍON

E a outra história, é verdade ou devaneio?

275

CREÚSA

O que perguntas? Tenho tempo, não me cansas.

ÍON

Erecteu, teu pai, sacrificou tuas irmãs?

CREÚSA

Como sacrifício pátrio matou as jovens.

ÍON

E foste tu a única das irmãs que se salvou?

CREÚSA

Era um bebê recém-nascido nos braços maternos.

280

ÍON

É verdade que uma cavidade na terra esconde teu pai?

CREÚSA

Os golpes do tridente marinho o mataram.

ÍON

No lugar que chamam de Longas?

CREÚSA

Por que me perguntas isso? Tu me lembras de algo.

ÍON

† Pítio†, com seus píticos relâmpagos, honra o lugar.

285

CREÚSA

† Honra, honra† ! Antes nunca o tivesse visto.

ÍON

O quê? Odeias as coisas mais amadas pelo deus?

CREÚSA

Não. É que sei algo vergonhoso dessas grutas!

ÍON

E quem dentre os atenienses te desposou?

CREÚSA

Não um cidadão, mas alguém de outras terras.

290

ÍON

Quem? Por certo é alguém de nobre nascimento.

CREÚSA

Xuto, gerado por Éolo, filho de Zeus.

ÍON

E como um estrangeiro desposou uma nativa?

CREÚSA

A Eubeia é uma cidade vizinha dos atenienses.

ÍON

Separada por fronteiras líquidas, segundo dizem.

295

CREÚSA

Ele a destruiu com a ajuda das armas cecrópidas.

ÍON

Vindo como aliado, obtive o seu leito nupcial?

CREÚSA

Recebeu-me como dote e espólio de guerra.

ÍON

Vieste ao oráculo só ou com o seu marido?

CREÚSA

Com meu marido, que se demora no templo de Trofônio.

300

ÍON

Para ver algo ou por causa de um oráculo?

CREÚSA

Querendo uma palavra dele ou de Febo.

ÍON

Sobre a colheita ou sobre filhos?

CREÚSA

Não temos filhos, mesmo casados há tempos.

ÍON

Geraste alguma vez ou sempre foste estéril?

305

CREÚSA

Febo conhece minha falta de filhos.

ÍON

Ó desventurada, tu que em outras coisas és feliz.

CREÚSA

E tu quem és? Como deve ser feliz tua genitora.

ÍON

Sou chamado servo do deus, mulher. Sou isso.

CREÚSA

Oferenda da cidade ou vendido por alguém?

310

ÍON

Nada sei exceto isso: dizem que sou de Lóxias.

CREÚSA

Então lamento por ti novamente, ó estrangeiro.

ÍON

Não conheço nem minha mãe nem meu pai.

CREÚSA

Habitas neste templo ou em casa?

ÍON

Toda casa para mim é divina, quando me vem o sono.

315

CREÚSA

Chegaste ao templo quando eras criança ou jovem?

ÍON

Os que parecem saber dizem que quando criança.

CREÚSA

E quem dos délfios te amamentou?

ÍON

Nunca soube de seio. A que me...

CREÚSA

Quem? Sofrimentos sobre sofrimentos encontro.

320

ÍON

A sacerdotisa de Febo, que tenho por mãe.

CREÚSA

E que alimento tomaste para tornar-te adulto?

ÍON

Os altares e os constantes estrangeiros me alimentaram. 323

CREÚSA

Deves ter posses, já que estás bem vestido. 326

ÍON

Me visto com as roupas do deus que sirvo.

CREÚSA

E não te lançaste na busca de suas origens?

ÍON

Não tenho, mulher, nenhuma marca. 329

CREÚSA

Infeliz a que te gerou, quem quer que seja. 324

ÍON

Provavelmente nasci do crime de alguma mulher.

325

CREÚSA

Ai! Outra mulher sofre o mesmo que sua mãe.

ÍON

Quem? Se ela compartilhasse suas penas comigo, seria feliz.

330

CREÚSA

Por ela vim até aqui antes do meu marido.

ÍON

Do que necessitas? Eu te ajudarei, mulher.

CREÚSA

Vim precisando ouvir de Febo um oráculo secreto.

ÍON

Diga, serei teu anfitrião e cuidarei de tudo.

335

CREÚSA

Ouça, então, a história. Não, tenho vergonha.

ÍON

Assim nada obterás. A vergonha é divindade frágil.

CREÚSA

Uma amiga minha diz ter tido relações com Febo.

ÍON

Febo com uma mulher? Não digas nada, estrangeira.

CREÚSA

E gerou um filho para o deus às ocultas do pai.

340

ÍON

Não creio: a injustiça de um homem a desonra.

CREÚSA

Ela diz que não e que ainda sofre desventuras.

ÍON

Mas como, se ela se uniu com um deus?

CREÚSA

O filho gerado foi criado fora de casa.

ÍON

Onde está a criança exposta? Vive ainda?

345

CREÚSA

Ninguém sabe. Foi isso o que perguntei ao oráculo.

ÍON

Se já não existe, de que modo pereceu?

CREÚSA

Teme que feras tenham matado a pobre criança.

ÍON

E que indício ela encontrou para saber disso?

CREÚSA

Voltando onde o deixou não mais o encontrou.

350

ÍON

E havia algum gotejar de sangue no caminho?

CREÚSA

Ela diz que não: muitas vezes retornou à região.

ÍON

Quanto tempo faz do desaparecimento do menino?

CREÚSA

Seria um jovem da tua idade, se vivo estivesse. 354

ÍON

E se Febo o tomou e o alimentou em segredo? 357

CREÚSA

Não é justo que goze sozinho o bem de ambos. 358

ÍON

Um deus injusto e uma mãe desventurada. 355

CREÚSA

E por certo não teve outro filho depois. 356

ÍON

Ai de mim! A fortuna dela se harmoniza com a minha. 359

CREÚSA

Também tu, estrangeiro, espera por tua desventurada mãe. 360

ÍON

Ah, não me faça lamentar o que já havia esquecido.

CREÚSA

Calo-me, mas conclua o que te perguntei.

ÍON

Sabes o mais aflitivo no teu relato?

CREÚSA

E o que não aflige aquela infeliz?

ÍON

Como o deus profetizará o que quer ocultar?

365

CREÚSA

Sentando-se na trípole comum dos helenos.

ÍON

O assunto o envergonha: não o questione.

CREÚSA

Mas ainda sofre a que padeceu desta sorte.

Fim da esticomitia

ÍON

Não há quem te profetize isto.

Pois se em seu próprio lar Febo parecesse 370

mau, justamente a quem a ti profetizasse

daria um castigo. Afasta-te, mulher.

Não se deve pedir um oráculo contrário ao deus.

[Nós chegaríamos ao cúmulo da estupidez

se pedíssemos aos deuses que, contra a vontade, 375

nos dissessem o que não querem nos altares,]

seja pelo sacrifício de ovelhas ou pelo voo de pássaros.

Pois as benesses que procuramos obter dos deuses

contra a vontade deles tornam-se vãs, mulher.

Já as concedidas de bom grado são proveitosas. 380

CORO

Muitos infortúnios há para muitos mortais

de diferentes formas: com dificuldade

se encontraria uma vida feliz entre os humanos.

CREÚSA

Ó Febo, tanto antes como agora não foste justo

com a ausente cujas palavras são presentes. 385

Pois não salvaste quem era mister salvar
 nem respondes às perguntas maternas
 sobre aquele que, se morto, merece uma tumba,
 e se vivo, contemplar a presença materna.

† Mas devo resignar-me†, já que pelo deus 390
 sou impedida de saber o que desejo.

Mas, ó estrangeiro, vejo aqui perto Xuto,
 meu nobre marido, deixando o Trofônio
 templo. Sobre as palavras que te disse
 silêncio, que eu não seja tomada em vergonha 395

por proferir segredos, e não caminhe nosso discurso
 diferente da forma como nós o desenvolvemos.

Os assuntos das mulheres são irritantes aos homens
 e como estamos misturadas as boas e as más, todas
 somos odiadas. Então já nascemos no infortúnio. 400

XUTO

Inicialmente, que o Deus tomando como saudações
 as minhas primícias alegre-se, e também tu, mulher.

Meu atraso não te deixou aflita?

CREÚSA

Não, embora a angústia já me assaltasse. Mas

diga-me, que oráculos trazes de Trofônio?

405

De que forma misturar a semente da nossa prole?

XUTO

Ele não quis antecipar o oráculo do deus.

Mas disse uma coisa: que nem eu nem

tu voltaremos sem filhos do santuário ao lar.

CREÚSA

Ó augusta mãe de Febo, que auspiciosa

410

seja nossa chegada, e que as relações precedentes

com teu filho mudem para melhor.

XUTO

Assim será. Mas quem aqui profetiza pelo deus?

ÍON

Aqui fora sou eu, dentro outros se ocupam,

sentados perto da Trípode, ó estrangeiro,

415

os melhores de Delfos, selecionados pela sorte.

XUTO

Bom. Já tenho o que precisava.

Adentro ao templo, pois como ouvi,
 os estrangeiros já deitaram ao solo
 do templo a vítima sacrificial comum. Hoje
 (belo dia) desejo receber o oráculo divino.
 E você, mulher, portando uma coroa de
 loureiro junto aos altares, peça aos deuses
 do templo délfico oráculos de fausta prole.

420

CREÚSA

Assim será, será. E Lóxias, se quiser
 reparar seu antigo erro, não será de todo
 meu amigo, mas o que ele quiser,
 aceitarei, visto que é um deus.

425

ÍON

Por que esta estrangeira palavras
 misteriosas e vis contra o deus proclama?
 Pela amiga por quem o oráculo consulta
 ou por calar algo que precisa ser calado?
 Mas o que a filha de Erecteu
 me importa? Ela nada é para mim. Mas
 com vasos de ouro lançarei água pura
 nos jarros libatórios. É preciso que

430

435

eu censure Apolo. O que se passa? Violentar
 uma moça à força, e ao engendrar em segredo
 filhos dar-lhes morte solitária? Tu não! Sendo forte,
 procura a virtude! Qualquer um dentre os mortais 440
 que age errado, é punido pelos deuses.
 Pois como será justo que tu, que escreveste as
 leis para os mortais, sejas acusado de viola-leis?
 Mesmo não sendo possível, eu te direi: seria
 justo que vós que violastes os mortais, 445
 tu e Posídon e Zeus que os céus governa,
 pagassem com os templos vazios a vossa injustiça.
 Pois sois injustos na busca imprudente de prazeres,
 Não é justo recriminar aos mortais,
 se imitamos nos deuses o que julgamos 450
 ser bom neles, nossos mestres.

PRIMEIRO ESTÁSIMO

CORO

A ti, nascida sem o labor

de Ilítia Atena

minha, eu suplico!

Gerada da cabeça 455

de Zeus pelo Titã
Prometeu, abençoada Vitória,
vá ao templo Pítio,
dos tálamos dourados do Olimpo
voando às ruas
da cidade em que o lar de Febo,
umbigo da terra,
na trípole ladeada de coros
vaticina oráculos.

460

Tu e a filha de Leto
duas deusas, duas virgens,
irmãs veneráveis de Febo,
Suplicai, ó jovens,
que a antiga raça de Erecteu
encontre abençoados oráculos
do desejo antigo de prole.

465

470

Antístrofe

Capital constante
de felicidade insuperável
para os mortais
ter filhos portafrutos

brilhando em seus lares, 475

jovens que em seu vigor

transmitem a riqueza herdada

de seus antepassados

para sua própria prole. 480

Proteção nos infortúnios,

amizade nas alegrias,

e na guerra traz a ajuda

salvadora à terra pátria.

Nem riquezas, nem palácios, 485

que eu tenha antes

† a labuta de nutrir filhos amados. †

A vida sem filhos eu abomino,

e a quem isso agrada eu censuro!

Que eu tenha uma vida modesta,

mas com belos filhos!

Epodo

Ó trono de Pã,

ó gruta vizinha

das cavernosas Longas,

onde as três filhas de Aglauro 495

pousam seus pés nos coros

em frente aos verdejantes templos
 de Palas, com os agudos
 sons dos cantos que tu
 † entoas†, ó Pã, com tua siringe 500
 nos teus antros sem sol,
 onde uma jovem infeliz
 deu à luz um filho
 de Febo, expondo-o como festim
 de pássaros e comida de feras 505
 sangrentas, ultraje de amargas núpcias.
 Nem junto aos teares nem nas histórias
 soube de filhos felizes entre deuses e mortais.

SEGUNDO EPISÓDIO

ÍON

Mulheres servas, que junto às colunas do templo 510
 sacrificial mantêm vigília esperando sua senhora:
 Xuto já deixou a sagrada trípode e os oráculos
 Ou lá permanece perguntando sobre a sua infertilidade?

CORO

Está no templo, ó estrangeiro, de lá ainda não saiu.

Mas está prestes a sair, e já ouvimos os fragores
da porta e já vemos nosso senhor sair.

515

XUTO

Que estejas bem, meu amado! Assim convém te falar.

ÍON

Se você estiver em teu juízo, ficaremos bem!

XUTO

Deixe-me beijar tuas mãos e abraçar seu corpo!

ÍON

Estás sóbrio, ou algum deus te entorpeceu?

520

XUTO

Não é sóbrio encontrar o amado e abraçá-lo?

ÍON

Pare, tire tuas mãos de mim, eu pertenço ao deus!

XUTO

Te tocarei sem dolo, pois encontrei o que amo!

ÍON

Não te afastarás antes que eu atire em teu peito?

XUTO

Como foges de mim ao reconheceres o teu amado?

525

ÍON

Não costumo ajuizar estrangeiros rudes e loucos!

XUTO

Mate, queime, mas se me matares, serás parricida!

ÍON

Tu, meu pai? Ouvir isso me faz rir!

XUTO

Não! No decorrer da história tudo ficará claro!

ÍON

Que história?

XUTO

Eu sou teu pai e tu és meu filho! 530

ÍON

Quem te disse?

XUTO

Lóxias, que te criou, meu filho!

ÍON

Testemunhas em interesse próprio.

XUTO

O que digo foi o oráculo do deus.

ÍON

Foste enganado por enigmas.

XUTO

Não. O que ouvi era claro.

ÍON

E que palavras disse Febo?

XUTO

Que aquele que eu encontrasse

ÍON

Encontrar?

XUTO

Ao sair do templo do deus 535

ÍON

O que aconteceria?

XUTO

Este se tornaria meu filho.

ÍON

Tua prole ou presente de outros?

XUTO

Presente, embora seja meu!

ÍON

Sou o primeiro que teus passos encontram?

XUTO

Nenhum outro, filho!

ÍON

E de onde vem esta fortuna?

XUTO

Uma só coisa espanta a nós dois.

ÍON

E de que mãe fui gerado?

XUTO

Isto eu não saberia dizer. 540

ÍON

Febo não te disse?

XUTO

Fiquei tão feliz que não perguntei!

ÍON

Então a terra é minha mãe?

XUTO

O solo não gera filhos!

ÍON

Como então poderia ser teu?

XUTO

Não sei, deixo isso com o deus.

ÍON

Tomemos o assunto de outra forma.

XUTO

É melhor, filho!

ÍON

Visitaste algum leito ilegítimo?

XUTO

Na insânia da juventude.

545

ÍON

Antes de se casar com Creúsa?

XUTO

Sim, depois disso nunca.

ÍON

Então foi aí que me geraste?

XUTO

O tempo coincide.

ÍON

E como cheguei até aqui?

XUTO

Não sei responder.

ÍON

Viajando um longo caminho.

XUTO

Também isso me desorienta.

ÍON

Vieste antes à pétrea Delfos?

XUTO

Nas procissões para Dioniso. 550

ÍON

E foste hóspede de quem?

XUTO

Que às jovens de Delfos me...

ÍON

Introduziram nos rituais?

XUTO

Sim, das bacantes do deus.

ÍON

Sóbrio ou embriagado pelo vinho?

XUTO

Entregue aos prazeres báquicos.

ÍON

E assim fui concebido.

XUTO

O destino foi encontrado, filho.

ÍON

E como cheguei ao templo?

XUTO

Talvez exposto pela jovem.

555

ÍON

Escapei da escravidão.

XUTO

Agora, filho, abraça teu pai.

ÍON

Não convém descrer do deus.

XUTO

Belo pensamento!

ÍON

Que mais eu poderia querer...

XUTO

Agora vês o que é preciso ver.

ÍON

Que sou filho do filho de Zeus?

XUTO

É isso o que és!

ÍON

Posso tocar aquele que me gerou?

XUTO

É preciso confiar no deus!

560

ÍON

Eu te saúdo, pai

XUTO

Que palavras amáveis estas!

ÍON

e também este dia...

XUTO

Que me fez tão feliz.

ÍON

Ó amável mãe, quando verei teu corpo?

Agora desejo mais do que antes te ver.

Ou estás morta e nem em sonhos te verei?

565

CORO

As boas coisas da casa nos são comuns.

Desejamos que a nossa chefe e o clã dos

Erectidas encontrem a felicidade de gerar filhos.

XUTO

Ó filho, o deus foi propício na tua descoberta

unido-te a mim e fazendo-te conhecer

570

os seres queridos que antes desconhecias.

O teu e o meu desejos são o mesmo,

e quero como tu, ó filho, encontrar tua mãe,

saber que tipo de mulher para mim te gerou.

Se esperarmos talvez a encontraremos.

575

Mas deixe o solo do deus e tua vida errante

e venha para Atenas,

[onde o cetro feliz de teu pai te aguarda,

com muitas riquezas. Ali não terás outros males,

e nem serás chamado de pobre e mal nascido,

580

– dupla infâmia – mas de nobre e rico].

Te calas? Por que lanças o olhar ao chão e

permaneces pensativo? Por que te afastas
outra vez da alegria e lanças temor sobre teu pai?

ÍON

As coisas vistas de perto não são 585

as mesmas quando vistas ao longe!

Acolhi bem os acontecimentos,

encontrando em ti um pai. Mas ouça, pai,

o que sei: dizem que a autóctone e ilustre

Atenas é raça não miscigenada, 590

onde cairei vítima de dois males:

bastardo e filho de pai estrangeiro!

Com esta sina permanecerai, débil,

† nada sendo, “ninguém” † serei chamado.

Pois se eu tentar ocupar os principais postos 595

da cidade e tentar ser alguém, serei odiado

pelos incapazes. A superioridade ofende.

E aos que, capazes e valiosos, sendo sábios

silenciam e não mexem com as coisas práticas,

por estes serei tomado por louco e ridículo, ao não 600

permanecer quieto na cidade plena de medo.

† Os oradores† e os que governam a cidade,

se eu atingisse uma boa posição, iriam me banir

pelo voto. As coisas costumam acontecer assim, pai:

aqueles que chegam às altas posições na cidade
são os mais cheios de rivalidade com os inimigos. 605

Ao chegar como estrangeiro ao lar hostil
de uma mulher sem filhos, a qual compartilhou
dos antigos fardos contigo e agora suportará
só as amargas agruras da fortuna, 610
como ela não irá me odiar quando
eu aproximar meus passos aos teus?

E sendo infértil, ela verá com desdém o que amas,
e então me trairás por tua mulher ou,
se me honrares, arruinarás o teu lar. 615

Quantos assassinatos com venenos mortais
não terão urdido as mulheres aos seus maridos?

Mas eu lamento, pai, que tua esposa
envelheça sem filhos. Pois não é justo vir
de pais nobres e padecer da falta de filhos. 620

A realeza, que em vão é elogiada,
apresenta face agradável, mas nos palácios
causa dor. Quem é abençoado, quem é feliz,
se prolonga sua vida vigiando e temendo a 625

violência? Prefiro ser um cidadão feliz
do que viver como um tirano

para quem ter amigos vis é um prazer,
e despreza os justos por medo da morte!
Poderás dizer que o ouro supera tudo isso,
que é um prazer ser rico: não quero censura 630
por ter bens nas mãos, nem quero preocupações.
Que eu tenha uma vida regrada, sem tormentos!
Ouça sobre os bens que eu tinha aqui, pai:
Primeiro, tempo livre, desejo mor dos mortais,
e visitas moderadas. Nenhum vilão me tirou 635
do caminho: coisa insuportável é deixar o
caminho aos que são piores que nós!
Nas preces aos deuses ou orações aos homens
servi com alegria e não com lamentos.
Quando me despedia de uns, outros vinham, 640
sempre um novo prazer para novos estrangeiros.
O melhor para os mortais, mesmo que não o queiram,
é que eu aja com justiça, quer pela lei ou pela natureza,
oferenda ao deus. Pensando nisso, julgo
ser melhor a vida aqui do que a de lá, pai! 645
Deixe-me viver aqui. Prazer idêntico é
regozijar-se nas grandes ou pequenas coisas.

CORO

Belas palavras, se aqueles que eu amo
gozarem da boa sorte de terem a ti como amigos.

XUTO

Deixe deste discurso e aprenda a ser feliz! 650

Quero iniciar, filho, neste lugar de reencontro
uma mesa comum, em um comum banquete,
com os sacrifícios não sacrificados em teu nascer.

Agora te levarei, como hóspede, para gozar em casa
de um banquete, como se fosses um visitante na 655
terra ateniense, e não meu filho.

Eu não quero causar dor à minha mulher,
sendo ela infértil e eu feliz.

Mais tarde, no tempo oportuno, convencerei
minha esposa e te darei o cetro da terra! 660

Íon, assim te chamarei, de acordo com a fortuna,
pois quando saí do templo do deus fostes o
primeiro a cruzar meu caminho. Mas reúne
o grupo de amigos e no deleite com o gado ofertado
despede-te, já que estás prestes a deixar a cidade de Delfos. 665

E para vós, servas, ordeno silêncio sobre essas coisas,
ou é a morte para quem delas falar para minha esposa.

ÍON

Eu vou, mas uma coisa falta à minha sorte:

não encontrar aquela que me gerou, pai,

é insuportável! Se eu puder fazer uma prece, 670

que seja ateniense a mulher que me gerou

e da mãe receba o direito à fala livre.

Se um estrangeiro cai em uma cidade pura,

embora seja nominado cidadão, terá a boca

escrava e não terá a fala livre. 675

SEGUNDO ESTÁSIMO

CORO

Vejo lágrimas e gritos de

lamento e gemidos

quando minha dona souber

que o marido tem filhos

e ela é estéril, sem filhos. 680

Que hino, ó filho de Leto,

proclamou o teu oráculo?

Donde vem este filho que do teu templo

se alimenta? De que mulher?

Esse oráculo não me alegra, que não seja um dolo. 685

Temo os infortúnios,

seja lá o que acontecer.

A estranha fala do deus

transmite-me estas

estranhas palavras. 690

Um dolo, uma artimanha tece o rapaz

nascido de sangue estrangeiro.

Quem não estará de acordo?

ANTÍSTROFE

Amigas, aos ouvidos de nossa rainha

faremos chegar com clareza isso, 696

† ela que com o miserável marido

tantas esperanças partilhou? †

Ela está perdida em seus infortúnios, ele feliz,

ela em gris velhice, o marido 700

a desonrar os seus.

Infeliz, como forasteiro entrou nos palácios

opulento e não soube igualar-se à sua sorte.

Que morra, morra quem enganou minha senhora, 705

Que não tenha sucesso quando aos deuses

oferecer o pélano em sacrifício

sobre a bela pira. Esse infeliz saberá

<

> fiel aos meus senhores.

710

Já estão perto de coisas terríveis

o novo pai e o novo filho.

EPODO

Ó cumes rochosos do Parnaso

sede do promontório celeste,

715

onde Dioniso ergue suas tochas

e salta lépido com suas noctívagas bacantes.

Que esse jovem nunca chegue à minha cidade,

que morra abandonando seus jovens dias!

720

A cidade de Atenas poderia ter um pretexto

para repelir a invasão estrangeira <

>

† reunindo † como outrora fez o ancestral

Erecteu quando era nosso governante.

TERCEIRO EPISÓDIO

CREÚSA

Ó ancião, que foste pedagogo de Erecteu,

725

meu pai, quando ele a luz dos dias ainda via,
tu mesmo suba até o divino templo,
para compartilhar minha alegria, se o soberano
Lóxias profetizou sobre o nascer de meus filhos.

Com os amigos é bom compartilhar as benesses! 730

Que não suceda, mas se ocorrer alguma mal,
que eu possa ver o doce olhar de um amigo.
Eu, apesar de tua rainha, como pai te prezo,
tal qual outrora do meu pai tu zelaste.

VELHO

Ó filha, com honra honras os teus genitores 735

e guardas os costumes e não desonras os teus
antigos ancestrais nascidos da terra.

Leve-me, leve-me ao templo e me acompanhe,
pra mim o oráculo é muito alto! Cuide dos meus
membros senis, sendo médica da minha velhice. 740

CREÚSA

Pois eu te digo: cuide-se e olhe por onde vai.

VELHO

Vamos lá!

Os pés são lentos, mas a mente veloz!

CREÚSA

Apoie-te em teu bastão e siga o sinuoso caminho!

VELHO

Também este é cego, já que eu enxergo pouco.

CREÚSA

Falas bem, mas não te entregues à fadiga.

745

VELHO

Não é por gosto, não controlo o que não tenho!

CREÚSA

Mulheres, fiéis servas na lançadeira e
teares, o que a sorte destina ao meu marido
quanto aos filhos que aqui viemos buscar?

Tu, mostre-me. Se boas novas me informar,
não lançará teus favores a amos infiéis.

750

CORO

Ó, destino!

CREÚSA

O prólogo das tuas palavras não é feliz!

CORO

Ó, infeliz!

CREÚSA

Algun dos oráculos dos teus senhores te aflige?

755

CORO

Ai ai! O que faremos quando jaz sobre nós a morte?

CREÚSA

Que canto é este, o que temeis?

CORO

Falar, calar: o que fazer?

CREÚSA

Fale! Tens algum infortúnio a me contar?

CORO

Falarei, mesmo que morra duas vezes!

760

Não poderás, senhora, tomar um filho nos braços
e nem apertá-lo contra teu peito.

CREÚSA

Ai de mim! Que eu morra!

<VELHO>

Filha.

<CREÚSA>

Ai, infeliz de mim
pelo infortúnio, recebi e sofri
uma dor insuportável, amigas!
Estou acabada!

VELHO

Minha criança!

765

CREÚSA

Ahhhhhhhh!

Uma dor traspassa o

meu peito!

VELHO

Ainda não te lamentes

CREÚSA

Eis aqui os gemidos!

VELHO

antes que saibamos

CREÚSA

que notícias me aguardam? 770

VELHO

Se deste infortúnio o meu senhor

compartilha ou se só tu és infeliz.

CORO

A ele, ó ancião, Lóxias deu um filho,

felicidade que goza sem ela!

775

CREÚSA

Sobre este mal um mais agudo anuncias

<anuncias> para que eu me lamente.

VELHO

Deve nascer de alguma mulher o filho
de que falas ou já foi gerado?

CORO

Já nascido. Um filho crescido Lóxias
deu a ele. Eu estava presente.

780

CREÚSA

O que dizes? † Inomináveis, inomináveis †,
impronunciáveis as palavras que enuncias.

VELHO

Também acho! Mas me diga mais claramente
como se cumpriu o oráculo e quem é o filho?

CORO

O primeiro que teu marido encontrasse ao sair
do templo divino seria dado pelo deus como filho.

CREÚSA

ahhhhhhhhhh! Sem filhos, sem filhos ele prevê
a minha vida, habitarei um lar órfão,

790

deserto de filhos.

VELHO

O que foi dito? Quem foi que cruzou com os passos
do marido desta infeliz? Como, onde o viu?

CORO

Lembras, senhora, do jovem que varria
o templo? Pois este é o filho.

795

CREÚSA

Pudesse eu voar pelo úmido eter e me afastar
da terra grega em direção à estrela vespertina,
que dor, que dor eu sinto, amigas!

VELHO

Que nome lhe deu o pai?
Sabes, ou no silêncio incerto isso jaz?

800

CORO

Íon, já que indo encontrou o pai.
A sua mãe eu não sei indicar.
Para que saibas tudo de mim, senhor,

o marido partiu em segredo para as tendas sagradas, 805
para oferecer sacrifícios pelo nascimento e acolhida do filho
e com o novo filho partilhar de um banquete.

VELHO

Senhora, fomos traídos (sofro junto contigo)
pelo teu homem, por estratagemas
ludibriados e da casa de Erecteu 810
expulsos. Digo isso não por ódio ao teu
marido, embora goste mais de ti do que dele,
este estrangeiro que te desposou e veio à cidade
recebendo tua casa e herança e em segredo,
de outra mulher, filhos concebe.
Sim, em segredo. Te mostrarei como.
Quando te soube estéril, não quis ser
igual a ti e portar sorte semelhante,
num covil de escrava, em coito secreto
um filho gerou, o banuiu e entregou a um 820
dos de Delfos para que o alimentasse. Este
como servo é criado, oculto, no templo do deus.
Quando soube que o filho era crescido,
convenceu-te a vir aqui por seres estéril.
O deus não mentiu, mas ele mentiu 825

criando há tempos um filho, urdindo ardis
 como estes. Se descoberto, culparia o deus,
 † desejando evitar as agruras do tempo e dando†
 o poder sobre esta terra que cabia ao filho.
 [E o novo nome plasmou no tempo propício,
 Íon indo do templo encontrou o pai].

830

CORO

Ai de mim. Como odeio os perversos homens
 que sempre criam ações perversas e as adornam
 com ardis! Prefiro ter um honesto tolo
 como amigo do que um sábio vil.

835

VELHO

Mas o pior de todos os males está por vir:
 um bastardo, de mãe desconhecida, uma
 escrava qualquer, como senhor vem à casa.
 Um mal menor seria se de uma mãe nobre,
 te convencendo de tua esterilidade, trouxesse
 um filho ao lar. E se isto te fosse amargo,
 ele que buscasse um casamento como o de Eólo.
 É preciso que tomes uma atitude feminina:
 [Tomando da espada, usando algum ardil

840

ou veneno, matar seu marido e seu filho, 845
antes que te venha a morte pelas mãos deles.

Mas se cederes nisto, tu que perderás a vida.

Pois quando dois inimigos se unem no mesmo lar
ou este ou estoutro precisa sofrer.

Eu quero te ajudar nos teus trabalhos 850
e entrando na casa matar o rapaz que
prepara o banquete, morrer ou seguir vivendo
em tributo aos senhores que me nutriram.

Só uma coisa desonra um escravo:

o nome. Em todo o resto, se for nobre, 855
ele não é pior que um homem livre.

CORO

Também eu, senhora, esta sorte quero
compartilhar: vida honrada ou morte!]

CREÚSA

Ó minh'alma, como calar?

E como de leito sombrio 860

falar, esquecer a vergonha?

Quantas pedras em meu caminho?

Quem na virtude comigo é rival?

Meu marido não é um traidor?

Sem lar, sem filho gerar, 865

esperanças em ruínas,

sem as poder realizar,

em silêncio as núpcias,

em silêncio o pluriplangente parto.

Mas não, pelo trono multiestrelado de Zeus, 870

pela deusa de minhas rochas,

pelas veneráveis margens

do aquoso lago Tritón,

não mais esconderei minhas núpcias

e serei livre deste peso em meu peito. 875

Meus olhos vertem lágrimas,

minh'alma sofre enganada

por homens e imortais,

os quais mostrarei

como traidores infames das núpcias. 880

Ó tu que entoas

da septissonante cítara a voz,

a qual em agrestes cornos sem vida

ecoa os hinos harmoniosos das musas,

sua vergonha, ó filho de Leto, 885

à luz do dia proclamarei!

Com tuas brilhantes e áureas

melenas vieste, quando eu colhia

pétalas em meu vestido açafão

† para tecer grinaldas† de brilho áureo.

890

Cravaste tuas mãos em meus alvos

punhos e me levaste para o leito

numa gruta, eu a gritar MÃE,

eu, amante do deus,

que sem vergonha

895

honrava Afrodite.

Miserável, para ti gerei

um filho, que por medo

de minha mãe em tua cama lancei,

nos infelizes leitos a que infeliz

900

jugo a mim, uma miserável, forçaste.

Ai de mim! Agora se foi

arrebatado por aves para um festim,

o meu e teu filho,

enquanto tu, desgraçado,

905

na cítara entoas peãs.

Ei, a ti invoco, o filho de Leto

que dá respostas pela sorte

† no trono dourado †
e no assento no centro da terra. 910
Entoarei meu canto à luz do sol!
Ei, ei, amante vil,
que ao meu marido entrega um filho,
sem receber favor algum,
para que habite a casa, 915
enquanto o nosso filho , † desconhecido †
pereceu, afastado das fraldas e
da mãe pelas aves de rapina.
Delos odeia a ti e aos ramos de louro
da palmeira de luxuriosas folhas, 920
onde Leto gerou-te
nos jardins de Zeus.

CORO

Ai de mim! Abriu-se um vasto tesouro
de males, que faria a todos chorar!

VELHO

Ó filha, inundo-me de tristeza ao ver 925
teu rosto, fico fora de minha razão!
Recém inundou-me a alma uma onda de males,

da popa com tuas palavras outra onda me banha,
a qual tu lanças a partir dos males presentes
e segues para um caminho de outras misérias.

930

Que dizes? Que palavras de Lóxias recriminas?
Que filhos deste à luz? Em que canto da cidade
o enterraste? Reconte-me a tua história.

CREÚSA

Sinto vergonha, senhor, mas falarei!

VELHO

Sei bem prantear as dores com os amigos.

935

CREÚSA

Escute então: conheces a gruta ao norte
das rochas de Cécrops, chamadas Longas?

VELHO

Conheço. Perto dos templos e altares de Pã.

CREÚSA

Foi ali que eu batalhei terrível batalha.

VELHO

Diga-me e meu pranto se unirá à tua palavra

940

CREÚSA

Febo forçou-me a infelizes núpcias.

VELHO

Filha, seria isso o que eu suspeitava?

CREÚSA

Não sei, mas diga a verdade e eu confirmarei!

VELHO

Quando lamentavas males ocultos às escondidas...

CREÚSA

Era este o mal que agora te digo claramente.

945

VELHO

E como ocultaste sua união com Apolo?

CREÚSA

Dei à luz. Contenha-se e me escute!

VELHO

Onde? Quem te ajudou no parto? Ou sofreste só?

CREÚSA

Só, na gruta em que fui forçada ao coito.

VELHO

E onde está a criança? Não és mais estéril.

950

CREÚSA

Morreu, senhor, exposta às feras.

VELHO

Morreu? E Apolo nada fez?

CREÚSA

Nada. A criança foi criada no Hades.

VELHO

E quem o abandonou? Não foi você.

CREÚSA

Eu, na noite, embrulhado em um manto.

955

VELHO

Mas alguém te ajudou a expor a criança?

CREÚSA

Só as mazelas e o esquecimento.

VELHO

E como deixaste teu filho na gruta?

CREÚSA

Com uma torrente de palavras e lamentos.

VELHO

ahh!

Tua ousadia foi atrevida, mas a do deus foi mais.

960

CREÚSA

Se tivesses visto o menino me estendendo as mãos...

VELHO

Buscando teus seios ou teu abraço?

CREÚSA

O lugar em que eu não estava, a sofrer por minha injustiça.

VELHO

E como te veio a ideia de expor a criança?

CREÚSA

Pensava que o deus salvaria o filho.

965

VELHO

Ai, a felicidade de teu lar é gélida!

CREÚSA

Por que, senhor, cobres a cabeça e choras?

VELHO

Por ver os infortúnios teus e do teu pai.

CREÚSA

Para os mortais, nada permanece o mesmo.

VELHO

Chega de lamentos, filha!

970

CREÚSA

O que eu devo fazer? Ruína sem rumo!

VELHO

Primeiro vinga-te das injustiças do deus.

CREÚSA

E como uma mortal pode superar os mais fortes?

VELHO

Incendeie o sagrado templo de Apolo.

CREÚSA

Tenho medo. Já tenho muitos males.

975

VELHO

Ouse e faça o possível: mate teu marido.

CREÚSA

Tenho respeito pelo bom leito de outrora.

VELHO

Então mate o filho que surgiu contra ti.

CREÚSA

Como? Se isso fosse possível, adoraria!

VELHO

Arme teus amigos com espadas.

980

CREÚSA

Avante! Mas onde isso acontecerá?

VELHO

Nas sacras tendas onde festeja com amigos.

CREÚSA

O crime é visível e os escravos são fracos.

VELHO

Ai, te acovardas! Então vá e decidas o que fazer.

CREÚSA

Já tenho um plano ardiloso e eficaz.

985

VELHO

Quero ser teu servo neste plano.

CREÚSA

Então ouça: conheces a luta dos nascidos da terra?

VELHO

Sim, a que os gigantes e deuses travaram em Flegra.

CREÚSA

Lá a Terra gerou a Górgona, terrível monstro

VELHO

Para ajudar seus filhos na luta com os deuses. 990

CREÚSA

Sim. A deusa Palas, filha de Zeus, a matou. 991

VELHO

Essa é a história que ouvi outrora? 994

CREÚSA

Sim, que Atena carrega no peito a pele do monstro. 995

VELHO

A chamada égide, armamento de Palas?

CREÚSA

Nome cunhado após combate com deuses. 997

VELHO

E qual a forma de seu semblante selvagem? 992

CREÚSA

Uma couraça circulada por víboras. 993

VELHO

Que dano, filha, isso pode trazer aos teus rivais? 998

CREÚSA

Conheces Erictônio? Como não o conhecer, senhor?

VELHO

Teu ancestral, o primeiro a brotar da terra? 1000

CREÚSA

A ele deu Palas quando recém-nascido...

VELHO

O quê? Sua fala é muito † pausada† .

CREÚSA

duas gotas do sangue da Górgona.

VELHO

Que poder têm sobre a natureza humana?

CREÚSA

Uma é mortífera, a outra curativa.

1005

VELHO

Como a fixou no corpo do garoto?

CREÚSA

Num bracelete de ouro, dado ao meu pai.

VELHO

E após a morte dele, tornou-se tua posse?

CREÚSA

Sim, este que carrego em meu pulso.

VELHO

Como se completam os duplos dons da deusa?

1010

CREÚSA

O sangue vertido da veia cava...

VELHO

Para que serve? Que poder tem?

CREÚSA

Afasta doenças e alimenta a vida.

VELHO

E o segundo item, para que serve?

CREÚSA

Matar, veneno das serpentes da Górgona.

1015

VELHO

E as leva juntas ou separadas?

CREÚSA

Separadas. O bem e o mal não se misturam.

VELHO

Filha amada, tens tudo o que é preciso.

CREÚSA

Assim morrerá o garoto. Tu serás o assassino.

VELHO

Como e onde? Tu deves falar, eu ousar.

1020

CREÚSA

Em Atenas, quando ao meu lar chegares.

VELHO

Não aprovo o que dizes, pois tu me censuraste.

CREÚSA

Como? Suspeitas do que me vem à mente?

VELHO

Serás julgada assassina, mesmo sem matá-lo.

CREÚSA

Certo. Dizem que as madrastas têm ciúmes das crianças.

1025

VELHO

Mate-o aqui, para que possas negar o crime.

CREÚSA

Assim receberei o prazer por antecipação.

VELHO

E esconderás do marido o que ele quer esconder de ti.

CREÚSA

Sabes o que fazer. Receba de minhas mãos este

objeto de ouro de Atena, antiga ferramenta, 1030

e vai aonde o meu marido sacrifica bois às ocultas.

Quando acabarem de comer e estiverem prontas

as libações aos deuses, jogue isto, oculto

em sua roupa, apenas na bebida do jovem,

só na dele, separando-a dos demais, 1035

e entrega ao futuro senhor da minha casa.

Se atravessar sua garganta, jamais alcançará

a ilustre Atenas, tombando morto ali mesmo.

VELHO

Agora caminha em direção aos próximos.

Eu cumprirei com o que me foi ordenado. 1040

Vamos, meu velho pé, faz-te jovem

na ação já que não o podes na idade.

Avance contra o inimigo com os teus senhores
e os ajude a matá-lo e expulsá-lo do palácio.

Aos afortunados é belo honrar a piedade, 1045
mas quando alguém quer fazer algum mal
aos inimigos não há lei em seu caminho!

TERCEIRO ESTÁSIMO

Primeira estrofe

CORO

Einódia, filha de Deméter, que
reinas sobre os acessos notívagos,
de dia também 1050

conduz a mortal
taça cheia que
minha senhora, senhora minha enviou,
sangue que goteja da garganta das Górgonas

nascidas da terra, 1055
contra os que aspiram
ao palácio de Erecteu.

Que nunca outro venha
a governar minha cidade,
exceto um dos nobres Erectidas. 1060

Primeira Antístrofe

Se a morte e os esforços de minha senhora
 incompletos restarem e o bom tempo da astúcia
 que criava a esperança se for,
 com afiado punhal na garganta
 ou com corda sobre o pescoço
 findará com sofrimentos seu sofrer,
 descendo para outra forma de vida.

1065

Que ela nunca tolere em seu lar
 governantes estrangeiros
 enquanto viver sob a luz do sol
 ela que nasceu em lar nobre.

1070

Segunda estrofe

Sinto vergonha diante do pluricantado
 deus, se junto às fontes de Calícoro
 um archote noturno o espectador
 insone do vigésimo dia vir,
 quando mesmo o Éter estrelado
 dança em coros e
 dança também a lua
 e as cinquenta filhas
 † de Nereu que no mar

1080

e nos rios sempre correntes †
 dançam em coro pela virgem
 de coroa dourada e
 sua mãe venerável.
 É lá que espera reinar
 caindo sobre dores alheias
 <o> andarilho Febo.

1085

Segunda antístrofe

Olhai, todos os que com desafinados
 hinos cantam para as musas
 nossos leitos e núpcias
 ilegais e profanos,
 como superamos em piedade
 ao injusto semear dos homens.
 Que como retratação dirija
 à musa para os homens um canto
 † dissonante sobre seus amores.
 O filho de Zeus demonstra†
 grande ingratidão
 ao gerar filhos para sua casa
 não compartilhando da sorte
 com a minha senhora. A outro amor

1090

1095

1100

rendeu seus favores

1105

gerando um filho bastardo.

QUARTO EPISÓDIO

SERVO

Mulheres, onde encontrarei vossa ilustre
senhora, pois por toda a cidade a procurei

< >

estou farto de procurá-la sem encontrá-la.

CORO

O que foi, amigo escravo? Por que a rapidez
em seus passos? Que mensagem nos traz?

1110

SERVO

Nos perseguem! Os chefes locais desta terra
a procuram para que morra apedrejada!

CORO

Ai de mim. O que dizes? Fomos pegas
ao buscar a morte secreta do rapaz?

SERVO

Isso mesmo! E não serás a última a dividir os males.

1115

CORO

E como se descobriu nosso estratagema secreto?

SERVO

[Para que a justiça supere a injustiça]

o deus o descobriu, para não ser poluído.

CORO

Como? Te rogo como suplicante que me diga!

Se soubermos e se for preciso morrer

1120

com prazer o faremos ou vivas seguiremos.

SERVO

Quando o marido de Creúsa deixou o templo
do deus, trazendo seu novo filho para os festins

e sacrifícios aos deuses que eram preparados,

Xuto vem para onde saltam os fogos báquicos

1125

para banhar com o sangue sacrificial as duplas

rochas de Dioniso, em agradecimento ao filho,

dizendo: “Filho, permaneça aqui e monte uma

tenda segura, auxiliado pelo labor dos artífices.

Caso eu me demore nos sacrifícios aos deuses
do nascer, sirva o banquete para os seus amigos”.

E tomando os cordeiros se foi. Então o jovem
em tom solene ergueu os pilares circundantes
das tendas sem muro, protegendo-as dos raios de sol,

dos crestantes raios do dia até os do sol poente,
medindo em trinta metros a regularidade dos ângulos,
com um espaço que media trinta metros,
como diriam os especialistas, com o que poderia
convidar para a festa toda a gente de Delfos.

E retirou do tesouro sacras tapeçarias para
cobrir a tenda, visão fantástica para os mortais.
Primeiro, no teto, estendeu tecidos símiles a asas,
oferta do filho de Zeus, que Herácles dedicou ao
deus como espólios da luta com as amazonas.

Bordadas neles havia as seguintes figuras:
o céu reunindo os astros nos círculos de Éter;
os cavalos do Sol sendo guiados à última chama
diária, arrastando o brilho da estrela vespertina.

A Noite em seu negro vestido conduzia sua carruagem
sem cavalos desenhados e os astros seguiam a deusa.

A Plêiade avançava para o meio do Éter, Órion

com sua espada, e acima deles a Ursa
voltando para o polo a sua cauda dourada.

O ciclo lunar, que divide os meses, lançando 1155
de cima seus raios, e as Híades, sinal
dos mais claros aos nautas, e Aurora
porta-luz perseguindo os astros. Nos muros
colocou outras tapeçarias bárbaras:

naus de bons remos diante das helênicas, 1160
homens metade feras, cavaleiros caçando
como espólios cervos e leões selvagens.

Na entrada, Cécrops perto de suas filhas
a espalhar suas espirais, oferta de algum
ateniense, e colocando as taças douradas 1165
em meio aos comensais. Levantou-se um

arauto e anunciou que os habitantes que
quisessem poderiam ir ao festim. Cheia a tenda,
todos se adornaram com coroas e se saciaram
com farta comida. Quando o prazer lhes fastiou, 1170

< >, colocou-se no centro da tenda um velho,
que provocou riso nos convivas com as suas ações
atrapalhadas. Era ele quem vertia a água do cântaro
sobre as mãos, queimava a mirra e cuidava das taças 1175
douradas, cuidando ele mesmo dessas tarefas.

Quando chegaram o aulos e a cratera comum,
o velho disse: “É preciso afastar as jarras
pequenas de vinho e trazermos as grandes,
para rápido chegarmos aos prazeres do espírito”. 1180

Então fez-se um alvoroço entre os que traziam
as taças forjadas a prata e ouro. Tomou uma delas,
e a entregou ao seu novo amo para honrá-lo,
uma taça cheia, na qual lançou junto ao vinho,
como se conta, o poderoso veneno de sua ama, 1185
para que o jovem não mais visse a luz do sol.

Ninguém sabia disso. Com a taça de libações
nas mãos, ao filho recém-surgido um dos servos
presentes enuncia palavras de mau agouro.

Ele, que foi alimentado no templo entre 1190
nobre advinhos, viu nisso um mau presságio
e encheu uma nova taça. Lança a libação do
Deus ao solo e ordena a todos que o façam.

Faz-se o silêncio: enchemos as taças
sacras com água e vinho de Biblos. 1195

Estávamos nestes labores e um bando de pombas
aladas invade a tenda (pois não temem entrar
no lar de Lóxias). Como haviam vertido ao solo
o vinho, ávidas por um trago elas pousam

sorvendo-o com seus pescoços de belas plumas. 1200

Para todas a libação do deus foi inofensiva,
 menos para a que pousara onde o novo filho
 vertera a libação, a qual ao bebê-la agitou
 seu corpo de belas penas baquicamente,

com lamentos incompreensíveis. Todo o grupo 1205
 dos convivas ficou assustado com a agonia da ave.

Morreu em estertores, tombando com suas patas
 rubras. Desnudando seus braços de sob o manto
 o filho anunciado pelo oráculo os agita sobre a mesa

e grita: “Que homem queria me matar? 1210

Mostre-me, senhor! Tu que cuidaste
 de tudo, de tuas mãos recebi a bebida”.

Na hora prende seus cotovelos velhos
 e o interroga, para flagrá-lo na posse

< >.

Apanhado, o velho conta com relutância 1215
 a ousadia de Creúsa e o plano da bebida.

O filho nomeado pelo oráculo de Apolo reúne
 os convivas e sai às pressas da tenda,
 e pondo-se entre os magistrados píticos diz:

“Ó Terra sagrada, pela filha de Erecteu, 1220
 mulher estrangeira, estive prestes a morrer!”

Os senhores de Delfos ordenaram, por maioria
de votos, lançar minha senhora de um rochedo,
por tentar matar o jovem consagrado e poluir
com morte o templo. A cidade toda procura
a infeliz que percorreu um infeliz caminho,
pois vindo até Apolo pelo desejo de filhos,
perdeu as crianças e sua própria vida.

1225

CORO

Não há, não há da morte
fuga, desdita minha,
pois é visível, vísível
† que a libação das uvas
de Dioniso uniu-se ao veneno
mortal de víboras velozes! !

1230

Visíveis as ofertas aos inferos,
desgraças me cabem
e pedras à minha senhora.

1235

Que fuga pelos céus,
pelo imo da obscura terra tomarei
para da ruína da morte a pedradas
fugir, ou por quadriga
veloz abandonar-me ou subir

1240

na popa de um navio?

Não é possível ocultar-se quando

um deus não nos quer esconder.

1245

O que, senhora infeliz, resta

para tua alma sofrer? Será que,

desejando fazer mal ao próximo,

a justiça nos fará sofrer?

ÊXODO

CREÚSA

Servas, sou perseguida por assassinos

1250

ordenados pelo voto da Pítia. Fui traída!

CORO

Conhecemos, infeliz, teus males e tua fortuna.

CREÚSA

Para onde fugir? Foi difícil afastar-me do lar

para não morrer, fugindo pra cá oculta dos inimigos.

CORO

Para onde senão ao altar?

CREÚSA

E como isso me será útil?

CORO

Não é direito matar uma suplicante

CREÚSA

Mas é a lei que me destruirá

CORO

Só se cair em suas mãos.

CREÚSA

Eis meus piores inimigos que até aqui
me perseguem, espada em punhos.

CORO

Sente-se agora no altar.

Se morreres aqui teu sangue exigirá que teus assassinos
sejam mortos. Aguenta a sorte que te cabe!

ÍON

Ó tauriforme olho do pai Céfiso,
que víbora é esta que geraste, qual serpente
que expele de seu olhar esta chama assassina,
pois ela é toda ousadia e é tão má quanto

as gotas da Górgona que quase me mataram! 1265

Prendam-na, para que as tranças de seus cabelos
intactos sejam ceifadas pelas rochas do Parnaso,
donde será lançada como um disco pedra abaixo.

Encontrava-me sob um bom *daimon* antes de vir
a Atenas e cair nas mãos de uma madrasta. 1270

Entre meus aliados pude medir tuas intenções,
quanta miséria e inimizade geraste para mim.

Se tivesses me capturado em sua casa,
terias me lançado para sempre à casa de Hades.

[Mas nem o altar nem o templo de Apolo 1275
irão te salvar. Compaixão? Melhor senti-la
por mim ou minha mãe. Embora seu corpo
esteja ausente, seu nome está aqui].

Vede a ardilosa: como intriga pós intriga
planeja. Se aferra ao altar do deus 1280
para não pagar a pena de seus crimes.

CREÚSA

Em meu nome e pelo deus em cujo
altar me coloco, proíbo que me mates!

ÍON

E o que tens em comum com Febo?

CREÚSA

Dei meu corpo ao deus como coisa sagrada.

1285

ÍON

E irias matar com venenos o filho de deus?

CREÚSA

Já não eras de Lóxias, mas de teu pai.

ÍON

† Bem, me tornei dele! Falo do pai em essência†

CREÚSA

Eras dele, agora já não és! Eu que a ele pertenço!

ÍON

Agiste sem piedade, enquanto piedoso sempre fui.

1290

CREÚSA

Quis te matar porque eras um inimigo do meu lar.

ÍON

Eu nunca invadi teu país com armas!

CREÚSA

Pior que isto: incendiaste a casa de Erecteu.

ÍON

Com quais tochas, com quais chamas?

CREÚSA

Estavas prestes a tomar pela força o meu lar. 1295

ÍON

Então por medo do futuro me matarias? 1300

CREÚSA

Para não morrer, caso ocorresse o que pretendias. 1301

ÍON

E sendo estéril, me invejas pelo pai ter me encontrado? 1302

CREÚSA

E tomarás o lar de uma mulher sem filhos? 1303

ÍON

Sim, meu pai me dá a terra conquistada.

CREÚSA

A terra de Palas pertencia aos filhos de Éolo?

ÍON

Ele a tomou com armas, não com discursos.

CREÚSA

Mas um aliado estrangeiro não pode ser cidadão.

ÍON

Não é minha † e de meu pai† uma parte desta terra?

CREÚSA

O escudo e a lança: eis teu patrimônio!

1305

ÍON

Abandone o altar e o assento do deus.

CREÚSA

Dá conselhos à tua mãe, onde quer que ela esteja.

ÍON

Não receberás castigo por tentares me matar?

CREÚSA

Sim, caso queiras me matar neste recinto sacro.

ÍON

Que prazer há para ti a morte entre as grinaldas do deus?

1310

CREÚSA

Causarei dor a quem dor me causou.

ÍON

Feu!

É terrível que o deus não tenha estabelecido
bem e de forma sábia suas leis aos mortais!

Pois não devia assentar os injustos no templo,
mas bani-los dali! Não é certo que nos deuses

1315

toquem mãos desonradas, mas só os justos.
Mas se os injustos sentarem nos lugares sacros,
que não recebam as mesmas coisas dos deuses
os que foram bons e os que não foram.

PÍTIA

Espere, filho! Deixando a trípode oracular
transpus com meus pés os murais do templo,
eu, profetisa de Febo, protetora das antigas
leis da trípode, escolhida dentre os délfios.

1320

ÍON

Saudações, mãe amada, embora adotiva.

PÍTIA

Assim me chamam e a voz não me é amarga.

1325

ÍON

Ouviste como ela quis me matar com ardis?

PÍTIA

Ouvi. Mas sendo cruel também cometes erros!

ÍON

Não devo retribuir com a morte aos meus assassinos?

PÍTIA

As esposas são sempre hostis com os enteados.

ÍON

E nós com as madrastas, pelos males sofridos.

1330

PÍTIA

Não, deixa o templo e caminha até a pátria...

ÍON

O que devo fazer com teus conselhos?

PÍTIA

Puro, siga até Atenas sob bons augúrios.

ÍON

Puro é todo aquele que matar seus inimigos.

PÍTIA

Não faça isso! Mas ouça o que eu te digo!

1335

ÍON

Então diga, o que quer que digas será por amor.

PÍTIA

Vês este cesto que trago em minhas mãos?

ÍON

Vejo um bercinho velho ladeado de tecidos.

PÍTIA

Foi aí que te recolhi, criança recém-nascida.

ÍON

Que dizes? Uma história nova apresentas.

1340

PÍTIA

Guardei silêncio, mas agora te revelo.

ÍON

Como escondeste isto há tanto tempo?

PÍTIA

O deus te queria em casa como servo.

ÍON

E já não quer? Como saberei disso?

PÍTIA

Revelou o teu pai e desta terra te retira.

1345

ÍON

Recebeste ordens para guardar estas coisas?

PÍTIA

Na época, Lóxias colocou isto em minha mente.

ÍON

O que deverias fazer? Complete tua fala!

PÍTIA

Guardar até este tempo o que encontrei.

ÍON

E que benefício ou prejuízo isso me traz?

1350

PÍTIA

Aqui se ocultam as fraldas em que estavas envolto.

ÍON

E trazes isto para que eu encontre a minha mãe?

PÍTIA

Sim, pois o deus quer assim. Antes não queria.

ÍON

Abençoado este dia repleto de prodígios!

PÍTIA

Toma isto e procura aquela que te gerou.

1355

ÍON

Irei por toda a Ásia e confins da Europa.

PÍTIA

Descobrirás tudo! Foi graças ao deus
que eu te criei, filho, e agora te dou isto,
que como o deus quis de bom grado tomei
† e cuidei. Porque o quis, não sei dizer. †

1360

Nenhum homem mortal sabe que eu tenho
estas coisas nem onde eu as escondi.

Meu filho, como se fosse tua mãe eu te acolho!

[Comece a procurar a tua mãe onde deves:

primeiro, investigue se alguma moça délfia

1365

te gerou e te abandonou neste templo,

ou alguma grega. Da minha parte tens tudo.

E de Febo, que participou de tua fortuna.

ÍON

Ai, Ai! Dos meus olhos caem úmidas lágrimas
ao pensar no tempo em que minha mãe, após 1370

gerar-me em núpcias ocultas desfez-se de mim
sem me dar seu peito. Eu fui criado sem nome
no templo do deus levando uma vida servil.

Do deus, tive coisas boas. Do destino,
pesado fardo. Pois quando devia nos braços 1375

maternos deleitar-me e viver uma boa vida
fui afastado dos amorosos cuidados maternos.

Infeliz foi também a minha mãe, pois ao sofrer
esses males, foi privada da alegria de um filho.

Agora tomarei este cesto e oferecerei ao deus 1380
para que eu não descubra algo que não quero.

Pois se acontecer de minha mãe ser escrava,
o encontro com a mãe será pior que o silêncio.

Apolo, consagro estas coisas ao teu templo!

Mas o que acontece? Luto contra a vontade 1385
do deus, que salvou estes sinais de minha mãe.

Mas é preciso abrir isto, ter coragem é preciso!

Não posso ultrapassar o que me foi destinado.

Ó fitas sagradas, como me escondestes outrora,
e laços, como protegeram o que me é mais caro? 1390

Eis o cume do berço arredondado, em nada
envelheceu, mercê da vontade divina,
e o mofo está ausente de seus fios. E estes
tesouros já têm muito tempo.

CREÚSA

Que aparições inesperadas eu vejo?

1395

ÍON

Cale-se. Antes já me causaste dor.

CREÚSA

Não me calo. Não me condenes!

Vejo o cesto em que te expus quando,

meu filho, ainda eras recém-nascido,

nas grutas de Cécrops, nas Longas pétreas,

1400

Sairei deste altar, nem que morra por isso.

ÍON

Segurem-na! Foi enlouquecida pelo deus e salta

do altar deixando as estátuas. Prenda seus braços.

CREÚSA

Mesmo que me degoles não pararei. Ficarei agarrada
a este berço, a ti e às coisas ocultas dentro dele.

1405

ÍON

Isso é espantoso! Sou refém dos teus dolos!

CREÚSA

Não, os que te amam te encontram, meu amado!

ÍON

Eu, teu amado? E quiseste me matar em segredo.

CREÚSA

És meu filho, a coisa mais amada para as mães.

ÍON

Pare de urdir enganos. Eu mesmo irei prender-te!

1410

CREÚSA

Eis onde quero chegar, esse o meu objetivo, filho.

ÍON

Este cesto está vazio ou contém alguma coisa?

CREÚSA

As roupas que usavas quando te expus.

ÍON

E podes me dizer os seus nomes sem vê-las?

CREÚSA

Sim, e se eu não disser, consinto em morrer.

1415

ÍON

Fala! Há algo de espantoso em tua audácia.

CREÚSA

Examina o tecido que eu bordei quando jovem.

ÍON

Qual? Há muitos tecidos feitos por jovens.

CREÚSA

Não está completo, é um esboço de tear.

ÍON

Que forma tem? Não me enganarás com isso.

1420

CREÚSA

A Górgona está no meio do tecido urdido.

ÍON

Zeus, que destino me caça como um cão!

CREÚSA

Bordada com serpentes, em forma de égide.

ÍON

Eis aqui.

Este é o tecido † encontrado como oráculo†.

CREÚSA

Ó antigo tear do meu tempo de jovem.

1425

ÍON

Há outro objeto ou só isso te deu a sorte?

CREÚSA

Há duas serpentes com mandíbulas douradas,
presente de Atena, as quais ordena alimentar
a criança, imitando o ancestral Erictônio.

ÍON

Que fazer, como usar este objeto de ouro?

1430

CREÚSA

Colocar no pescoço da criança recém-nascida.

ÍON

Aqui está. Quero saber do terceiro objeto.

CREÚSA

Uma coroa de oliva que então pus sobre ti,
das primícias que Atena levou ao rochedo,
e que nunca perde seu tom verdejante,
florescendo sempre, nascida de oliveira pura.

1435

ÍON

Minha querida mãe, com alegria te vejo
e me lanço para beijar teu rosto alegre.

CREÚSA

Filho, luz melhor que a do sol para uma mãe
(que o deus me perdôe), tenho-te nos braços,
inesperado encontro, quando junto a Perséfone
e os mortos sob a terra pensei que moravas.

1440

ÍON

Minha mãe querida, em teus braços apareço,
eu, o morto não-morto, agora visível a todos.

CREÚSA

lô, lô, vastos espaços do éter brilhante,
que palavras, que grito lançar? Onde
me vem este inesperado prazer,
de onde recebo esta alegria?

1445

ÍON

Eu estava pronto para qualquer coisa,
mãe, menos para saber que sou teu.

1450

CREÚSA

Ainda tremo de medo!

ÍON

De não ser teu quando já o sou?

CREÚSA

É que as esperanças

no futuro eu já havia perdido.

Ô, <ô> mulher, donde tomaste meu

filho dos braços?

Que mão o trouxe ao templo de Lóxias?

1455

ÍON

Por ação do deus. Mas que a fortuna futura

nos seja feliz, pois infelizes fomos antes.

CREÚSA

Filho, não sem lágrimas foste gerado,

e com gemidos maternos nos separaram.

Mas agora eu respiro junto ao teu rosto,

1460

gozando da mais profunda alegria.

ÍON

Ao falares, falas também por mim.

CREÚSA

Já não sou estéril, já não sou sem filhos!

O lar foi criado, a terra tem um rei,

Erecteu voltou a ser jovem,

1465

e a casa nascida da terra já não contempla a noite,

mas visualiza a brilhante luz do sol.

ÍON

Mãe, que o meu pai venha e partilhe

deste prazer que eu te proporcionei.

CREÚSA

Ah filho,

1470

o que dizes? Como, como serei acusada?

ÍON

Como dizes?

CREÚSA

Nasceste de outro, de outro.

ÍON

Ai de mim. Sou filho bastardo de tua juventude?

CREÚSA

Nem tochas nem danças corais

havia em minhas núpcias,

1475

filho, quando te gerei.

ÍON

Ai! Nasci impuro, mãe. De onde?

CREÚSA

Que a mata-Górgona seja testemunha

ÍON

Por que dizes isso?

CREÚSA

Que sobre os meus promontórios

1480

rochosos onde brotam as olivas

se senta

ÍON

Falas coisas obscuras, não claras.

CREÚSA

Na rocha dos rouxinóis,

com Apolo

ÍON

Por que falas de Apolo?

CREÚSA

A ele uni-me em leito secreto.

ÍON

Fala, pois me dirás coisas boas e alegres.

1485

CREÚSA

No décimo ciclo mensal

te gerei em segredo para Febo.

ÍON

Que palavras amáveis, se forem verdadeiras.

CREÚSA

Com as roupas virginais †de minha mãe†

envolvi-te como fraldas, acelerei

1490

o giro do meu tear.

Nem meu leite nem meu seio de mãe

te alimentou, nem te banhei com minhas mãos,

mas foste lançado em uma gruta erma,

e como festim para as aves de rapina

1495

te lançaram ao Hades.

ÍON

Que terríveis sofrimentos, mãe!

CREÚSA

Pelo medo, filho,

fui atada, e extirpei a tua vida,

Quase te matei contra a vontade.

1500

ÍON

† E sem piedade

quase te matei† .

CREÚSA

lô, <lô>, terrível <a> sorte de antes,

e terrível a de agora. Em rodopios

giramos de lá para cá, da dita à desdita,

1505

ao sabor das mudanças dos ventos.

Que cessem os excessivos males de antes,

e que ventos agradáveis soprem sobre nós.

CORO

Em vista do ocorrido, que ninguém julgue

sem esperança nenhum fado humano.

1510

ÍON

Ó fortuna, que alterna a sorte de milhares
de mortais, fazendo-os ora felizes e ora
infelizes, a que nível cheguei, matar
minha mãe e sofrer coisas injustas!

Ai!

1515

Como é possível apreender tudo isso
no amplexo luminoso do sol de um só dia?
Te encontrei, mãe, feliz encontro,
e de nada censurável foi meu nascimento.

Sobre o resto, quero falar apenas a ti.

1520

Venha aqui. Ao ouvido quero falar-te
e cobrir de escuridão esse assunto.

Não caíste, como acontece às jovens,
nas paixões de um secreto enlace,

atribuindo depois a culpa ao deus,

1525

e para tentar me livrar da vergonha

afirmas que sou de Febo quando não sou?

CREÚSA

Por Vitória Atena que outrora em sua quadriga

lutou ao lado de Zeus contra os nascidos da terra,

teu pai não é nenhum dentre os mortais,

1530

mas aquele que te alimentou, o soberano Lóxias.

ÍON

Como entregou ele seu próprio filho a outro pai
e diz que o filho foi gerado por Xuto?

CREÚSA

Não disse que era filho dele, mas que te deu
como presente. Pois só um amigo poderia dar
seu filho a um amigo para ser chefe da casa.

1535

ÍON

O deus é verdadeiro ou em vão vaticina?
É razoável que ele me transtorne a mente.

CREÚSA

Escute agora o que me ocorreu, filho:

Lóxias foi teu benfeitor ao te colocar
em casa nobre. Se fosses considerado
filho do deus, não herdarias nem a casa
nem o nome do teu pai. Como, se mesmo eu
ocultei minha união e tentei te matar em segredo?

1540

Foi em teu benefício que ele te deu outro pai.

1545

ÍON

Eu não aceitarei isso tão facilmente,
mas entrando no templo perguntarei a Febo
se sou filho de algum mortal ou de Lóxias.

Qual dos deuses aparece sobre o templo
com seu rosto voltado para o sol? 1550

Fujamos, mãe, não podemos ver os deuses
caso não seja o tempo oportuno de vê-los.

ATENA

Não fujam! Pois não fugis de uma inimiga,
mas de alguém benevolente aqui e em Atenas.

Sou Palas, recém-chegada a esta terra à qual 1555
dei nome, em passos céleres enviada por Apolo,
que não julgou certo aparecer na vossa presença,
pois poderia ser censurado por coisas do passado,
me mandando para vos dizer estas palavras:

esta mulher te gerou de Apolo, teu pai, 1560
que te deu a quem deu, que não te gerou,
mas para que fosses criado em lar nobre.

Quando o assunto foi descoberto e anunciado,
temendo que morresses pelos planos de sua mãe
e ela por ti, os salvou usando estratagemas. 1565

O soberano pretendia manter isso em segredo
e em Atenas revelaria a ela o filho e a ti que
dela foste gerado e que Apolo é teu pai.

Para concluir minha tarefa e o oráculo do deus,
pelos quais trouxe minha quadriga, escutai!

1570

Toma o teu filho e o conduza para a terra
de Cécrops, Creúsa, e o faça sentar no trono
real. Pois já que ele descende de Erecteu,
é justo que governe sobre minha terra,

sendo afamado por toda a Hélade, e dele

1575

nascerão, de um só tronco, quatro filhos,
que darão nome à região e aos povos
das tribos, habitando minha terra rochosa.

Geleão será o primeiro. Depois virão

< >

os Hopletes e os Argades, e nomeado

1580

pela minha Égide, os Egícores. Destes
nascerão filhos que no tempo certo irão
colonizar as cidades das ilhas Cíclades

e as terras áridas, o que dará força

à minha terra. Eles habitarão também

1585

as planícies dos dois continentes, Ásia
e Europa. O nome de Iônios por causa

de Íon recebendo, conquistarão a glória.

Com Xuto receberás uma estirpe comum,

Doro, por quem se cantará a cidade dória, 1590

na terra de Pélops. O segundo, Aqueu,

que na região costeira perto de Ríon

governará, e por isso o povo da região

será assinalado para receber teu nome.

Apolo fez bem as coisas: primeiro, deu-te 1595

um parto indolor, para que os teus não notassem.

Quando gerou este filho e o envolveu

em fraldas, ordenou Hermes a trazer

até aqui o bebê em seus braços,

alimentá-lo e não deixá-lo morrer. 1600

Agora, silêncio sobre o filho ser teu,

para que Xuto mantenha a feliz ilusão,

e tu, mulher, siga um bom caminho.

Adeus! Eis que anuncio um destino feliz

depois do alívio dos vossos sofrimentos. 1605

ÍON

Palas, filha do grande Zeus, não é com descrença

que recebi as tuas palavras, mas persuadido de que

sou filho de Lóxias e desta, coisa que antes eu já cria.

CREÚSA

Ouçã: aprovo a Febo a quem antes não aprovava,
por me trazer de novo o filho até agora sem cuidados. 1610

Que bela visão estes portais e oráculos do deus,
outrora tão hostis! Com prazer eu tomo agora
estas aldravas e me despeço destes portões.

ATENA

Louvo teus elogios ao deus e tua mudança †para melhor†:
as ações divinas têm outro tempo, mas têm força. 1615

CREÚSA

Filho, vamos para casa.

ATENA

Ide e eu os acompanharei.

ÍON

Condutora de muita honra!

<CREÚSA>

E amiga da cidade.

ATENA

Toma teu lugar no antigo trono.

ÍON

Valorosa herança!

CORO

Apolo, filho de Zeus e Leto, te saudamos! Aquele que vê
sua casa sucumbir às desgraças, deve confiar nos deuses.

1620

Pois no fim os bons encontram o seu justo prêmio,
e os maus, por sua natureza, jamais terminam bem.

NOTAS

COMENTÁRIOS 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 do *Íon*, de Eurípides. As notas que apresento tiveram como fontes principais os comentários às edições de Owen (2003), Lee (2007) e Mirto (2015), além dos constantes na edição portuguesa de Lourenço (1994).

Como toda tradução pressupõe interpretações e escolhas, justifico algumas delas em notas, mas procuro abster-me de escusas sobre as impossibilidades ou dificuldades em 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 da edição de Diggle.

1-4. Hermes, divindade que assume na tradição mitológica a ambígua figura de mensageiro entre deuses e mortais mas também de patrono dos ladrões e mentirosos, narra com exatidão de detalhes os antecedentes diegéticos do drama que se inicia. Após o prólogo, Hermes não exercerá nenhuma função no restante do drama. Segundo Hormouziades (1965: 157), a fala do deus se dá sobre o *theologeion*, uma plataforma suspensa sobre a *skene*. O final do primeiro verso, conforme apresentado na tradição manuscrita, é considerado espúrio por vários editores, por contrariar a Lei de Porson, norma métrica segundo a qual, quando uma palavra de forma crética (-u-) termina o verso, a palavra precedente não deverá terminar com sílaba longa. A mãe de Maia, aqui não nomeada, seria Pleione (Cf. Apolodoro, 3.10.1).

6. Literalmente, “umbigo (*ómphalos*) da terra”, expressão que designa um pilar redondo que marcava o lugar em Delfos em que se encontraram duas águias enviadas por Zeus das extremidades da terra para demarcar seu centro. Ver também os versos 223 ss.

10-11. A primeira referência a Creúsa como filha de Erecteu, o rei mítico da Ática, e como esposa de Xuto e mãe de Íon, encontra-se no *Catálogo das Mulheres*, texto atribuído a Hesíodo (fr. 10a, 20-24). A tradução de *gamois biai* por “foi estuprada por Febo” pode ser considerada anacrônica pois, como bem demonstra Mirto (2009: 64), “la lingua greca non ha un termine specifico per designare lo stupro”.

13. As Longas (gr. *makrai*), rochas localizadas ao norte da Acrópole e que possuem várias grutas, dentre as quais a que foi o cenário da violência perpetrada por Apolo contra Creúsa e, posteriormente, como local em que Íon foi abandonado (cf. v. 17).

21. Erictônio, assim como Íon, é fruto de uma violência sexual: Atena procura Hefesto para que este lhe forje armas. O deus, tomado de desejo pela deusa, tenta estuprá-la, mas o coito é interrompido e o sêmen do deus fecunda Gaia, da qual Erictônio será gerado. Além da forma de seu nascimento, são importantes outras similaridades da história deste personagem e a do próprio Íon: ambos tiveram a gruta como local de exposição, foram guardados por serpentes e foram doados para pais que não conseguiam conceber filhos: Xuto e Cé crops.

23. As Agláurides são filhas as filhas da união de Aglauro (filha de Acteu) com o segundo rei mítico de Atenas, Cé cropo, um autóctone cujo corpo era um híbrido entre humano e serpente. Desta união nasceram três filhas: Aglauro (filha), Herse e Pândroso, além de um filho, Erisictão (Cf. *Apollod.*, 3.14.1-2).

29-36. Eurípides se utiliza da inserção do discurso direto em narrativas como uma técnica para enfatizar o tema narrado. Cf. *IT.* 17ss., *Pho.* 40 e *IA.* 463ss.

37. Lee (2007: 164) chama a atenção para o fato de que o epíteto Lóxias é utilizado 23 vezes no Íon para referir-se a Apolo, enquanto este mesmo termo aparece 26 vezes em todo o restante da obra euripideana.

42. Trono oracular: referência ao adyton presente no interior do templo, de onde as respostas oraculares eram proferidas.

59. Calcôntidas é como eram designados os habitantes da Eubeia. Recebem seu nome de Calcodonte, o pai de Elefenor, chefe dos Avantes na Guerra de Troia. Cf. *Ilíada* II.541.

69-73. Hermes emite aqui um falso enunciado, ao afirmar que o reconhecimento entre Creúsa e Íon se dará apenas após o retorno de ambos, quando veremos que isso acontecerá ainda em Delfos. Como apontou Owen (2007: 19) sobre estes versos, temos aqui “the only example in Greek Tragedy where something is definitely announced in prologue as going to happen which does not”.

81. Por serem as palavras finais de Hermes antes de partir, podemos ler, no texto grego, um jogo de palavras de difícil tradução, pois Íon, em grego, se aproxima de *ion*, o particípio do verbo *ienai* (ir). O mesmo jogo de palavras aparece no verso 661. O trecho, portanto, pode ser lido como: “O nome que lhe cabe, marchando, sou o primeiro dentre os deuses a lhe dar”. O uso de etimologias para a explicação de nomes das personagens são uma recorrência na obra de Eurípidés, cf. *Hécuba* v. 650, *Helena* 13, *Ifigênia entre os Tauros* 32, *Troianas* 989 e *Suplicantes* 496.

82-183. As monodias são uma característica formal da dramaturgia euripideana, recurso composicional que foi satirizado por Aristófanes em *As Rãs* (vv. 944 e 1331-63). Em algumas peças, como no *Íon*, a monodia antecipa e orienta a entrada do coro (Cf. *Hec.*, *El.*, *Tro.*, *Hyps.*). Qualquer tradutor que enfrentou estes versos há de concordar com as palavras de Federico Lourenço sobre a ária de Íon ao sol nascente: “Tem aqui início um dos momentos mais célebres de toda a poesia grega (...). O virtuosismo e a sofisticação que a sua composição revela são o desespero de todos os tradutores do *Íon*” (2005: 42).

82. A ação dramática desta peça têm início, como em várias outras tragédias, antes do sol nascer (cf. *A. Ag.*, *S. Ant.*, *El.*, *IA.*). Hélio, a personificação divina do sol, surgia todas as manhãs em uma carruagem de quatro cavalos: Pírois, Eoo, Éton e Flégon (cf. *Met.*, 2. 153–4).

136-140. Exemplo de ironia dramática, frequente em toda a peça, aqui causada pelo desconhecimento de Íon das condições em que foi gerado.

159-160. “ó arauto de Zeus”: alusão à águia, que aparece como mensageira de Zeus também na *Ilíada* 24.293.

167. Lago na ilha de Delos, com ampla frequência de cisnes (cf. *IT*. 1103), ao lado do qual Leto deu à luz Apolo e Ártemis.

170. Este pássaro não é nomeado por Eurípides. Owen (2003: 81) conjectura que se trate da andorinha, por ser um pássaro que tinha sua chega na Grécia em março, mês das Grandes Dionisias, hipótese que parece confundir alusões ficcionais com o contexto de performance, pois é pouco provável que os pássaros mencionados estivessem presentes no momento da representação da peça.

175. Às margens do rio Alfeu situava-se o santuário de Olímpia, onde ocorriam os Jogos Olímpicos. “Bosques de Istmo” é uma referência ao Istmo de Corinto, onde ocorriam os Jogos Ístmicos.

184. O coro, composto por 15 coreutas representando servas de Creúsa, elabora um párodo efrástico em que é descrito o frontão ocidental do templo de Apolo. Há muita discussão entre os comentadores a respeito da presença, na cenografia, de elementos descritos pelo coro, mas o mais provável é que se trate de uma descrição ficcional. Os travessões presentes no párodo indicam a alternância entre grupos de coreutas que se revezam no canto, sendo possível também a hipótese de Eurípides ter empregado cantores solo em alguns momentos.

186. Agieiu, uma das epicleses do deus Apolo, neste caso em menção à sua função de protetor das ruas.

191. Referência a Hércules, que matou a Hidra de Lerna, ação geralmente mencionada como equivalendo ao segundo dos seus doze trabalhos.

201-204. Belerofonte, sobre seu cavalo Pégaso, matou a Quimera, figura mitológica com um corpo híbrido formado por cabeça de leão, torso de cabra e cauda de dragão.

209. Encélado, um gigante de cem braços, lutou ao lado do seu irmão Tifão contra Atena e Zeus, sendo ambos derrotados nesta batalha e aprisionados no monte Etna.

215. Mimas. Um dos gigantes aniquilados por Zeus na batalha.

226. O *pelanos* era uma oferenda que poderia consistir em uma papa espessa de farinha, azeite e mel, ou então de um bolo feito de farinha de trigo e cevada e sobre o qual, por vezes, era espargido o sangue de um animal.

255. Literalmente, “larguei meu arco”. Sigo a interpretação metafórica de Owen (2003: 90) para esta passagem.

264. Aqui começa a mais longa esticomitia (vv. 264-368) de todas as tragédias gregas supérstites.

277. Encontram-se variantes diversas deste mito relativo à luta entre Erecteu e Elêusis, diferindo nestas variantes as vítimas sacrificiais. Eurípides se utiliza da versão em que apenas Creúsa teria sobrevivido. (Cf. Apollod. III, 15, 4).

282. Erecteu, ao vencer a guerra, mata Eumolpo, filho de Posídon. Este, para se vingar, abre com seu tridente uma fenda na terra, por onde Erecteu foi tragado.

285. Pítio: referência a Apolo.

300. Trofônio, herói tebano mítico associado aos oráculos. Pausânias (IX 30, 5 ss.), descreve com precisão de detalhes as cerimônias mânticas realizadas por este oráculo, realizadas numa caverna nas encostas do monte Hélicon, a 15 milhas de Delfos.

311. Uma das muitas sentenças de ironia dramática na peça, pois os espectadores já conhecem, pelo prólogo de Hermes, os fatos desconhecidos por Íon acerca do seu passado.

398-400. Reflexões semelhantes sobre a condição feminina podem ser encontradas em *Medeia* (vv. 230 ss.) e no *Hipólito* (405 ss.). Lee (2007: 202) nos adverte que Creúsa “is no modern feminist overthrowing masculine distinctions between good and bad women; on the contrary, she claims that the distinction is applied too loosely”.

374-377. Lourenço (2005: 58) omite estes versos de sua tradução por considerá-los espúrios. Para Lee (2007: 199), os problemas textuais presentes neste trecho não justificam sua omissão. Optei por manter o trecho.

406. Temos aqui a presença de uma concepção pré-socrática da geração, defendida por Parmênides e Empédocles, por exemplo, e testemunhada no *Corpus Hippocraticum*, segundo a qual a mulher tem participação ativa na concepção. Neste aspecto, Eurípides se distancia da concepção expressa por por Apolo nas *Eumênides*, de Ésquilo (vv. 657-666), para quem a mãe é apenas um receptáculo do esperma masculino, não exercendo papel ativo na concepção.

415. São os cinco *prophetai*, cuja ordem de atuação era determinada por sorteio no templo era dada por sorteio.

457. Vitória (gr. *nike*) é um dos epítetos utilizados para designar a deusa Atena.

510-565. Neste trecho, temos a presença de tetrâmetros trocaicos, versos que contribuem para a composição da falsa *anagnorisis* (reconhecimento) que se dará neste trecho e que retornarão na verdadeira *anagnorisis* da peça, a ocorrida entre Íon e Creúsa (vv. 1250-1260 e 1606-1622).

517. Aqui se inicia a cena destacada por todos os críticos que buscam ressaltar os elementos cômicos presentes nesta peça (cf. Knox, 1979: 260).

540-541. O esquecimento deste elemento importante pode ser lido como mais um momento de comicidade da peça, mas também como recurso dramatúrgico para adiar o reconhecimento e acentuar a tensão da peça.

542. A afirmação de Xuto, esposo de uma descendente do autóctone Erecteu, põe em questionamento um dos temas centrais da peça: a autoctonia dos atenienses.

552-53. A relação entre embriaguez e violência sexual será um *topos* recorrente no desenvolvimento da dramaturgia pós-eurípideana, especialmente nos enredos da Comédia Nova e da *palliata*. Além da alteração mental causada pelo álcool, a juventude da vítima, a escuridão que deixa no anonimato agressor e vítima e o fato do estupro ser cometido no contexto de uma festa religiosa são outros elementos presentes na ação de Xuto e que os comediógrafos gregos e latinos irão explorar à exaustão em seus enredos. Na peça *Auge*, de Eurípides, da qual nos restam apenas poucos fragmentos, temos um ágon entre Hércules, o estuprador, e Aleo, o pai da virgem estuprada, em que Hércules se justifica dizendo que sua ação havia sido involuntária porque estava sob efeito do vinho. (cf. fragmento 272b Kn).

661. O jogo de palavras entre o nome do protagonista e o participio do verbo *ienai* (ir), presente no verso 81, é retomado aqui.

739-740. A debilidade física do velho é bastante acentuada, o que, em associação com sua inabilidade como conselheiro apresentada no decorrer da peça, dá a este personagem um caráter cômico.

672. Temos aqui a presença do termo *parresia* [παρρησία], discutido amplamente por Michel Foucault em sua obra. Neste filósofo, a noção da liberdade discursiva implica sempre em risco, pois “os parresiastas são aqueles que, no limite, aceitam morrer por ter dito a verdade” (FOUCAULT, 2008, p. 56).

753 e 755. Os comentadores e tradutores divergem quanto à atribuição destas falas, considerando-as ou como falas do Velho (Gilbert Murray) ou de Creúsa (Diggle, Lee, Lourenço). O manuscrito L apresenta estes versos como fala do coro, opção que segue A.S. Owen.

752-803. Neste trecho, temos um *kommos* lírico, o que me fez optar pela atribuição dos versos discutidos na nota anterior à Creúsa.

804-858. Retornam aqui os trímetros jâmbicos.

830-2: versos de interpretação dúbia, atetizados na edição de Diggle e deletados em várias edições, como a de Dindorf. Lourenço omite esses versos em sua tradução. Para Owen, os editores que contestam os versos acreditam ser “work of someone to whom 802 is not clear” (2003: 126)

837. Owen (2003: p. 126) assinala o contraste existente entre as expressões “*oi anarímetos*” e “*oi eugenei*” (Cf. Hel. 1679).

840. O velho parece aconselhar Creúsa a cometer um crime passional como aqueles cometidos por Medeia (*Med.* 264) ou Hermíone (*Andr.* 911).

842. Provável referência à *Odisseia*, X, 5 ss.

844- 58. Passagem considerada espúria por Murray e deletada da edição de Diggle. Owen e Lee apresentam uma discussão pormenorizada dos problemas filológicos desta passagem. Lourenço omite toda essa passagem da sua tradução. Optei por manter o trecho.

854-856. As reflexões do velho sobre sua condição têm clara inspiração das ideias sofistas em voga no tempo de Eurípides.

859-922. Monodia de Creúsa.

871-873. Referência à deusa Atena. “Minhas rochas” designa a Acrópole. Tritón é um lago do Norte da África, que segundo algumas variantes do mito foi o local de nascimento de Atena (cf. Ésquilo, *Eumênides* 293).

877. *Kakoboulestheisa*, literalmente “mal aconselhada”, é um *hapax*. De fato, tanto o Coro quanto o velho dão péssimos conselhos para Creúsa.

949. A afirmação de Creúsa contradiz a informação dada no prólogo de Hermes (v.16), onde o deus afirma que Íon nascera no palácio e depois fora exposto na gruta.

978-979. A proposta do Velho e a aquiescência de Creúsa ao plano de assassinar Íon instauram, por si só, a tragicidade da peça. Como nos mostrou Elisabeth Belfiore (2000), o elemento definidor do trágico para os gregos antigos era a ameaça ou concretização do rompimento das relações de *philia*, definidas pela autora como o parentesco, a amizade e as obrigações de *aidos* (temor reverencial, compaixão, respeito) para com suplicantes e *xenos* (estrangeiros, hóspedes ou anfitriões).

1048. Einódia, deusa das encruzilhadas e associada à magia, é aqui identificada com Perséfone e, em outras peças, com Ártemis (*Fenícias*, v. 109) e com Hécate (*Helena*, v. 569). Aparece também como auxiliar de Medeia em sua vingança (vv. 359 ss.).

1075-79. Iaco, filho de Zeus e Perséfone, é identificado com Dioniso (cf. *Bacantes* 725), divindade central das Grandes Eleusinas. No vigésimo dia do mês Boedromíon (Βοηδρομιών, equivalente a setembro no nosso calendário) era

realizada uma procissão com tochas, rememorando a viagem de Atenas a Elêusis.

1085-86. Referências a Perséfone e Deméter, respectivamente.

1099. Referência a Xuto.

1137. Um plectro, no original. Segundo aponta Owen (2007: 145), o espaço indicado poderia receber 336 pessoas para a festa de Íon.

1354. Aqui temos uma possível ironia à convenção da tragédia que determina que o desenvolvimento da ação trágica deve ocorrer em um único dia (cf. Arist., Po., 1449b-10). O mesmo recurso metateatral é utilizado nos versos 1515-16, quando Íon, estupefato com as reviravoltas em seu destino trazidas por um único dia, diz: “Como é possível apreender tudo isso/ no amplexo luminoso do sol de um só dia”?

1523-1527. O questionamento feito por Íon sobre a vida pregressa de Creúsa é realizado em um tom estranho à tragédia clássica, mas muito comum na comédia aristofânica, o que pode indicar uma possível influência ou relação intertextual da obra de Aristófanes com a de Eurípides.

1549 . A epifania divina, que encerra várias das tragédias eurípideanas (*Hipp., And., Supp., El., It., Hel., Or., Ba., IA., Rh.*) é anunciada por Íon, único caso na tragediografia grega supérstite em que a aparição de um *deus ex machina* é anunciada por um personagem e não pelo coro.

1556-59. Seria de se esperar aqui a presença de Apolo, pois este deus, como um Godot *avant la lettre*, pode ser considerado o agente principal dos eventos ocorridos na peça, embora sua presença se dê apenas no discurso das personagens. Porém, o fato da violência sexual contra Creúsa ter se tornado pública, o falso oráculo dado por Delfos, o tom de censura presente nas falas de quase todas as personagens explicitam os limites de seus poderes divinos e justificam o temor do deus em aparecer.

1580-81. De Íon nascerão quatro filhos, heróis epônimos das quais era dividida a população na Ática antes da reforma de Clístenes (508/ 7 a.C.). Plutarco, em *A vida de Sólon* (23), dá a seguinte explicação para estes nomes: Geleontes significa “lavradores”, Hopletes “guerreiros”, Árgades “artesões” e Egícores “pastores de cabra”. Para estes últimos, Eurípides cria uma nova etimologia, fazendo-os derivar da égide de Atena.

1583. Referência às cidades jônicas de Éfeso e Esmirna, situadas na faixa costeira da Ásia Menor (cf. Owen, 2007: 180).

1589-94. Atena anuncia a Creúsa os dois filhos que gerará com Xuto: Doro, progenitor da etnia que habitará o Peloponeso e tornará célebre a cidade dórica mencionada no v. 1590: Esparta; e Aqueu, fundador da raça dos aqueus, que habitarão o Peloponeso setentrional.

1606. Retornam aqui os tetrâmetros trocaicos.

1615. As diferentes temporalidades vigentes no plano das ações humanas e divinas são um dos motivos desencadeadores do conflito trágico da peça.

REFERÊNCIAS

a) Edições e traduções do *Íon*, de Eurípides

DIGGLE, James (ed.) **Euripidis Fabulae. Tomus II.** Oxonii. E Typographeo Clarendoniano. 1981.

DI PIERO, W.S. **Euripides: Ion.** New York: Oxford University Press, 1996.

EURÍPIDES. **Íon.** Trad. Manuel de Oliveira Pulquério e Maria Manuela Álvares. Lisboa: Editora Verbo, 1973.

GREGÓIRE, H. **Euripide III.** Paris: Les Belles Letres. 1923.

KOVACS, DAVID (ed.) **Euripides. Trojan Women; Iphigenia among the Taurians; Ion.** Harvard University Press, 1999.

LEE, K. H. **Euripides Ion: introduction, translation and commentary.** Oxford: Aris & Phillips Classical Texts, 2007.

LOURENÇO, Frederico. **Íon, de Eurípides.** Tradução, introdução e notas. Coimbra: Edições Colibri, 2005.

MIRTO, Maria Serena. **Euripide: Ione.** Introduzione, traduzione e commento. Milano: Bur Rizzoli, 2015.

MURRAY, Gilbert. **Euripides Fabulae, tomus II.** Oxford: Oxonii e typographeo Clarendoniano, 1966 (1913).

OWEN, A.S. (ed..) **Euripides' Ion.** Duckworth Publishing, 2003.

b) Bibliografia geral

AMOROSO, Maria Betânia. **Pier Paolo Pasolini**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

ANTUNES, C. Leonardo B. **Ritmo e sonoridade na poesia grega antiga: uma tradução comentada de 23 poemas**. São Paulo: Editora Humanitas, 2011.

ARAÚJO, Orlando Luiz. 'Entre monstros e heróis: o lugar do feminino em As Traquínias, de Sófocles.' In: CARDOSO, Zélia de Almeida. DUARTE, Adriane da Silva (orgs.). **Estudos sobre o Teatro Antigo**. São Paulo: Alameda, 2010.

ARISTÓFANES. **As mulheres que celebram as Tesmofórias**. Tradução: Maria de Fátima S. Silva. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1988.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

BAINBRIDGE, Caroline. **The cinema of Lars von Trier: authenticity and artifice**. London: Wallflower Press, 2007.

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.

BURKERT, Walter. **Religião Grega na Época Clássica e Arcaica**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

CAMPOS, Haroldo de. **Deus e o diabo no fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CARDOSO, Leandro Dorval. **A vez do verso: estudo e tradução do Amphitruo, de Plauto**. Dissertação de mestrado em estudos literários. UFPR. Curitiba, 2012

CASTILHO, Jacyan. **Ritmo e dinâmica no espetáculo teatral**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CRIMP, Martin. **Cruel and Tender**. London: Faber & Faber, 2004.

_____. "The Misanthrope". In: **Martin Crimp: Plays 2**. Contemporary Classics. London: Faber & Faber, 2005.

DAVID, A. P. **The Dance of the Muses: Choral Theory and Ancient Greek Poetics**. Oxford University Press, 2006.

DELGADO, Iratxe Fresneda. 'La Medea de Lars von Trier'. In: Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía, n. 6 (2013), pp. 55-75.

DUARTE, Adriane da Silva. "Cena e cenografia no Íon de Eurípides". In: Revista Letras Clássicas, São Paulo, v.18, número 1, p. 35-50, 2014.

_____(org.). **Estudos sobre o teatro antigo**. São Paulo: Alameda, 2010.

DUPONT, Florence. **Aristóteles ou o vampiro do teatro ocidental**. Tradução Joseane Prezotto; Marcelo Bourscheid; Rodrigo Tadeu Gonçalves; Roosevelt Rocha; Sergio Maciel. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017.

DURAND, Gilbert. "A propos du vocabulaire de l'imaginaire". In: Recherches et Travaux, 1975, pp. 5-9.

EASTERLING, Pat & HALL, Edith. **Atores gregos e romanos**. São Paulo: Odysseus Editora, 2008.

ELIOT, T. S. **Obra completa. Volume II: Teatro**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Arx, 2004.

FABRIS, Mariarosaria. 'A tragédia grega no cinema de Pier Paolo Pasolini'. IN: COURSEUIL, Anelise R.(et al). **Cinema: lanterna mágica da história e da mitologia**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2009.

FAVERO, Franciele. "O romantismo e a estetização da natureza". In: **Revista do Centro de Artes da UDESC**. Número 9, ago/2011 a jul/2012, Florianópolis, 2012, 206-217.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. "Por uma poética da performatividade- teatro performativo". In **Revista Sala Preta**. São Paulo, v.1, n.8, pp. 197-210.

FLORES, Guilherme Gontijo. **Elegias de Sexto Propércio**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

_____. "Tradutibilidades em Tibulo" In: **Scientia Traductionis**, Florianópolis, n. 10, p. 141-150, jan. 2011. ISSN 1980-4237. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/1980-4237.2011n10p141>. Acesso em: 09 set. 2016.

FOUCAULT, MICHEL. **Le gouvernement de soi et des autres (Cours au Collège de France: 1982-1983)**. Paris: Gallimard-Seuil, 2008.

FRANCISCATO, Maria Cistina Rodrigues da Silva. "Herácles e o feminino ameaçado: tragédia de Megara e Dejanira". In: CARDOSO, Zelia de Almeida. &

GENETTE, Gérard. **Paratextos Editoriais**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GOLDHILL, Simon. **How to Stage Greek Tragedy Today**. Chigago: University of Chigago Press, 2007.

_____. "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. University of Chicago Press, 2007.

GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. **Performative Plautus. Sophistics, Metatheater and Translation**. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2015.

GUÉNOUN, Denis. **A exibição das palavras: uma ideia (política) do teatro**. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

HORMOUZIADES, Nicolaos C. **Production and Imagination in Euripides: Form and Function of the Scenic Space**. Athens: Institut du Livre, 1965.

JORGENS, Jack J. **Shakespeare on Film**. Bloomington: Indiana University Press, 1977.

KAGHAT, Fahd. Os vestígios manuscritos do espetáculo: os registros de encenação. In: **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 420-433, maio/ago. 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/36295>, Acesso em 29/08/2016.

KANNICHT, Richard. **Tragicorum graecorum fragmenta**. Vandenhoeck & Ruprecht, 2004.

KITTO, H.D.F. **A Tragédia Grega: Estudo Literário**. Coimbra: Arménio Amado Editor, 1972.

KNOX, Bernard. **Word and Action: Essays on the Ancient Theater**. London: John Hopkins Press, 1979.

LORAUX, Nicole. "Kreousa the Autochthon: A Study of Euripides' Ion". In: **Nothing to do with Dionysos: athenian drama in its social context**. Princeton University Press: 1992.

_____. **Maneiras trágicas de matar uma mulher**. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

LORD, A. B. **The Singer of Tales**. Harvard University Press, 1981 (1960).

MACKINNON, Kenneth. **Greek Tragedy into Film**. London: Croom Helm, 1986.

MASTRONARDE, Donald J. **The Art of Euripides: Dramatic Technique and Social Context**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

MATTHIESSEN, Kjeld. **Elektra, Taurische Iphigenia und Helena: Untersuchungen zur Chronologie und zur dramatischen Form im Spatwerk des Euripides**. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1964.

MESCHONNIC, Henri. **Critique du rythme: Anthropologie historique du langage**. Éditions Verdier, 2009.

_____. **Poética do traduzir**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MOTA, Marcus. **A dramaturgia musical de Ésquilo: investigações sobre composição, realização e recepção de ficção audiovisual**. Brasília: Editora da UNB, 2008.

_____. MOTA, M. "Teatro grego: Novas perspectivas" In: Sandra Rocha(Org.). **Cinco Ensaios sobre a Antiguidade**. São Paulo, Annablume, 45-66, 2011.

MOTTA, Gilson. **O espaço da tragédia**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

NAGY, G. **Poetry as Performance: Homer and Beyond**. Cambridge University Press, 1996.

NAZÁRIO, Luiz. **Pier Paolo Pasolini: Orfeu na Sociedade Industrial**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

OLIVEIRA, Flávio Ribeiro de. **As Traquínias, de Sófocles: apresentação, tradução e comentário filológico**. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

_____. **Medéia, de Eurípides: tradução, introdução e notas**. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

PAGANO, Vincenzo. **L'Andromeda di Euripide. Edizione e commento dei frammenti**. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2010.

PAGE, DENYS L. **Actors' Interpolations in Greek Tragedy**. Clarendon Press, 1934.

PARRY, A. **The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry**. Oxford University Press, 1971.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **O teatro no cruzamento de culturas**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEREIRA, Aires Manuel Rodeia dos Reis. **A Mousiké: das origens ao drama de Eurípides**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

RIBEIRO JR., Wilson Alves. **Enganos, enganadores e enganados no mito e na tragédia de Eurípidés**. Tese de Doutorado em Letras Clássicas. São Paulo, USP, 2011.

_____. **Iphigenia Aulidensis, de Eurípidés: introdução, tradução e notas**. Dissertação de Mestrado em Letras Clássicas. São Paulo, USP, 2005.

RINALDI, Miriam. "O ator no processo colaborativo do Teatro da Vertigem". In: **Revista Sala Preta**, v. 6, nº 1, p. 135-143, 2006.

ROBINSON, Douglas. **Performative linguistics: speaking and translating as doing things with words**. London: Routledge, 2003.

ROMILLY, Jaqueline de. **A tragédia grega**. Brasília: Editora da UNB, 1998.

_____. **La modernité d'Euripide**. Paris: Presses Universitaires de France, 1986.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **O futuro do drama**. Porto: Campo das Letras, 2002.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **Qué es um género literario?** Traducción: Juan Bravo Castillo y Nicolás Campos Plaza. Madrid: Ediciones Akal, 2006.

SEGAL, Eric. "The Comic Catastrophe". In: SEGAL, Eric. **The Death of Comedy**. Cambridge: Harvard University Press, 2001, pp. 124-152.

SIERZ, Aleks. **The Theatre of Martin Crimp**. Methuen Drama. London: A & C Black Editors Limited, 2006.

SOUZA E SILVA, Maria de Fátima. **Crítica do teatro na comédia antiga**. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1987.

STAM, Robert. "Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade". In: Ilha do Desterro. Florianópolis, n. 51, pp. 19-53, jul/dez. 2006.

STEINER, George. **A morte da tragédia**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TÁPIA, Marcelo. "Questões de equivalência métrica em tradução de poesia clássica". In: **Revista Letras**, número 89. Curitiba: Editora da UFPR, 2014.

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.

THOMASSEU, J.M. "Pour une analyse du para-texte théâtral". In: *Littérature*, n. 53, 1983.

TORRANO, Jaa. *Ésquilo*. **Oresteia: Agamêmnon. Coéforas. Eumênides**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

TORRES NETO, Walter Lima. **À Sombra do Vampiro: 25 anos de teatro de grupo em Curitiba**. 01. ed. Curitiba: Kottter Editorial, 2018. v. 01.

UBERSFELD, Anne. "A representação dos clássicos: reescritura ou museu". In: *Folhetim*. Rio de Janeiro, abril-junho de 2002, pp. 9-36.

WEBSTER, T. B. L. **The tragedies of Euripides**. London: Methuen, 1967.

WOLF, Norbert. **Caspar David Friedrich (1774-1840): o pintor da inquietude**. Colônia: Taschen, 2003.

WRIGHT, Matthew. **Euripides' escape-tragedies: a study of Helen, Andromeda and Iphigenia among the Taurians.** New York: Oxford University Press, 2005.

ZACCA, Rafael. I am vertical, de Silvia Plath, em multitradição. In: Escamandro. Disponível em: <https://escamandro.wordpress.com/2016/08/15/i-am-vertical-de-sylvia-plath-em-multitraducao-de-rafael-zacca/>

ZACHARIA, Katerina. **Converging truths: Euripides' Ion and the Athenian quest for self-definition.** Leiden: Koninklijke Brill Nv, 2003.

_____. The Marriage of Tragedy and Comedy in Euripides' Ion. In: JÄKEL, Sigfried & TIMONEN, Asko (ed.). **Laughter down the centuries. Vol. II.** (Annales Universitatis Turkuensis, Ser. B, Tom. 208, Humaniora.) Turku: Turun Yliopisto, 1994.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. **Performance, recepção, leitura.** São Paulo, Cosac Naify, 2007.

FILMOGRAFIA

MEDEIA, A FEITICEIRA DO AMOR (*Medea*) - 1969

Direção de Pier Paolo Pasolini.

Produção de Franco Rossellini e Marina Cicogna.

Roteiro de Pier Paolo Pasolini (da peça *Medeia* de Eurípides).

Fotografia de Ennio Guarnieri.

Direção de arte de Dante Ferretti e Nicola Tamburro.

Figurino de Piero Tosi.

Coordenação musical: Pier Paolo Pasolini com colaboração de Elsa Morante.
Montagem de Nino Baragli.

Assistência de direção de Sergio Citti e Carlo Carunchio.

Local de produção nos estúdios Cinecittà (Roma), Aleppo (Síria), Pisa, Marechiaro di Anzio, Lagoa de Grado, arredores de Viterbo; externas em Turquia e Síria; San Marco SpA (Roma), Le Films Number One (Paris) e Janus Film und Fernsehen (Frankfurt), 1970.

Intérpretes e personagens: Maria Callas (*Medeia*); Laurent Terzieff (o Centauro); Massimo Girotti (Creonte); Giuseppe Gentile (Jasão). Além de Margareth Clementi, Sergio Tramonti, Anna Maria Chio.

Filmagens entre maio e agosto de 1969.

110 min, sonoro, colorido, 35mm.

Lançado no Brasil pela Versátil Filmes.

MEDEIA (*Medea*). 1988

Direção: Lars von Trier

Linguagem: Dinamarquês.

Produção: Dannamarks Radio Tv.

Roteiro: Carl Theodor Dreyer e Proben Thomsen

Editor: Finnur Sveinsson

Elenco: Udo Kier (Jasão)

Kirsten Olsen (Medeia)

Henning Jensen (Creonte)

Solbjerg Hojfeldt (ama)

Baard Owe (Egeu)

Preben Lerdoff Rye (professor)

Ludmilla Glinska (Glauce)

76 minutos, colorido

Formato: Vídeo, com transfer para película e posterior cópia para vídeo.

Lançado no Brasil pela Versátil Filmes.

ANEXO I***ÂNDROMEDA*, de Eurípides**

Texto grego e tradução dos fragmentos a partir da edição de Kannicht (2004)

114 (1 JVL)

{ANΔΡ.} Ἦνύξ ἱερά,
 ὡς μακρὸν ἵππευμα διώκεις
 ἀστεροειδέα νῶτα διφρεύουσ'
 αἰθέρος ἱερᾶς
 το ὕσεμνοτάτου δι' Ὀλύμπου.

Ó sagrada noite,

Quão longa a cavalgada que diriges

Percorrendo o dorso estrelado

Do sagrado céu

Através do insigne Olimpo.

114 a (1 Dubium JVL)

Ἦχώ, λόγων ἀντωδός
 Eco, palavras cantando em resposta.

115 (2 JVL)

AN

τί ποτ' Ἀνδρομέδα περίαλλα κακῶν
 μέρος ἐξέλαχον, θανάτου τλήμων
 μέλλουσα τυχεῖν;

Por que eu, Andrômeda, do destino já

Recebi uma parte de males superiores a todos,

Eu, infeliz, que estou prestes a morrer.

115 a (3 JVL)

AN

ἐκθεΐναι κήτει φορβάν

ANDRÔMEDA

como alimento exposta ao monstro marinho.

116 (4 JVL)

AN

ποῖαι λιβάδες, ποία σειρήν

ANDRÔMEDA

que lágrimas, que canto de Sirene?

117 (5 JVL)

(AN. ad Chorum)

φίλοι παρθένοι, φίλοι μοι

ANDRÔMEDA (*ao coro*)

jovens queridas, minhas amadas.

118 (6 JVL)

Κλύεις, ὦ;

προσαυδῶ σέ τᾶν ἐν ἄντροις,

ἀπόπαυσον, ἔασον Ἄχο Ἴμε σὺν

φίλαις γόου πόθον λαβεῖν.

Tu me ouves?

Falo contigo que habitas nas grutas,
 Pare! Eco, deixe-me, que eu me abandone,
 Junto com minhas amigas, ao desejo de lamentar-me.

119+120 (8 JVL)

(AN.) συνάλησον, ὡς ὁ κάμων
 δακρύων μεταδοῦς ἔχει
 κουφότητα μόχθων.

ANDRÔMEDA

Lamentai comigo, pois aquele que sofre,
 Ao compartilhar suas lágrimas, obtém
 Alívio de suas dores.

ΧΟΡΟΣ

ἄνοικτος ὄς τεκῶν σ ἐτήν
 πολυπονωτάτην βροτῶν
 μεθῆκεν Ἄιδ ἀπάτρας ὑπερθανεῖν.

CORO

Desapiedado aquele que a ti gerando,
 A mais desventurada entre os mortais,
 Abandonou-te ao Hades para morrer pela pátria.

121= 115a

122 (7 JVL)

AN.
 ὀρᾶς; ο ὑχοροῖσιν
 οὐδ' ὑφ' ἠλίκων νεανίδων
 ἔστηκ' ἔχουσ',
 ἀλλ' ἐν πυκνοῖς δεσμοῖσιν ἐμπελεγμένη
 κήτει βορὰ ... πρόκειμαι.
 γαμηλίῳ μὲν οὐ ζῦν

παιῶνι, δεσμίῳ δέ,
 γοᾷσθέ μ', ὤγυναῖκες, ὡς
 μέλεα μὲν πέπονθα μέλεος,
 ὤτάλας ἐγ ὠτάλας,
 ἅπ ὁδ ἐσυγγόνων τάλαν' ἄνομα πάθεα
 φῶτά τε λιτομένα,
 πολυδάκρυτον Ἄϊδα γόον φλέγουσαν
 ἰὼμοίρας ἄτεγκτε δαίμων·
 ὤκατάρατος ἐγώ·
 τίς ἐμὸν οὐκ ἐπόψεται
 πάθος ἀμέγαρτον ἐπ ἱκακῶν παρουσίᾳ;
 εἴθε με πυρφόρος ἀστεροπητῆς
 τὸν βάρβαρον ἐξολέσειεν.
 ο ὑγᾶρ ἔτ' ἀθανάταν φλόγα λεύσσειν
 ἐστὶν ἐμο ἰφίλον, ὡς ἐκρεμάσθην
 λαιμότμητ' ἄχη, δαιμονῶν αἰόλαν
 νέκυσιν ἐπ ἰπορείαν.

[...]

ἰὼμοίρας ἄτεγκτε δαίμων
 ὤκατάρατος ἐγώ·
 τίς ἐμὸν οὐνέ πόψεται
 πάθος ἀμέγαρτον ἐπ ἱκακῶν παρουσίᾳ;
 εἴθε με πυρφόρος ἀστεροπητῆς
 τὸν βάρβαρον ἐξολέσειεν.
 ο ὑγᾶρ ἔτ' ἀθανάταν φλόγα λεύσσειν
 ἐστὶν ἐμο ἰφίλον, ὡς ἐκρεμάσθην
 λαιμότμητ' ἄχη, δαιμονῶν αἰόλαν
 νέκυσιν ἐπ ἰπορείαν.

ANDRÔMEDA

Vês? Nem nas danças nem

Em festas com moças de minha idade

Fui colocada, mas enredada em sólidas amarras,
Exposta como alimento ao monstro marinho,
tendo a prisão ao invés dos cantos nupciais.

Lamentai, minha amigas, a mim que,
Infortunada, tenho sofrido infortúnios,
- infeliz, infeliz que sou-

E outras ímpias dores dos meus parentes,
A mim que suplico por um homem
Inflamada com cantos fúnebres lacrimosos
- Ai de mim, ai de mim!

[...]

lô, que destino o *daimon* me gerou!

ó infeliz de mim!

Quem prestará atenção às minhas
Dores terríveis, à presença dos males?

Ah, se do céu uma estrela flamejante

Destruísse a mim, a infortunada!

Não me é agradável ver a chama imortal,

Eu que estou presa a dores que me

Degolam, em uma célere jornada

Ao mundo dos mortos.

155

ἀγρεύματα

Presas

123 = F 124, 5-6**124**

ΠΕΡΣΕΥΣ

ὦ θεοί, τίν' εἰς γῆν βαρβάρων ἀφίγμεθα
 ταχε ἵπεδίλω; δι' ἀμέσου γὰρ αἰθέρος
 τέμνων κέλευθον πόδα τίθημι' ὑπόπτερον.
 ὑπέρ τε πόντου χεθμ' ὑπέρ τε Πλειάδα
 Περσεὺς πρὸς Ἄργος ναυστολῶν τ' ὀργόνοσ
 κάρα κομίζων

PERSEU

Ó deuses, a qual terra bárbara cheguei
 Com calçados velozes? Através do éter,
 Cortando caminho, coloco os meus pés alados
 Sobre a onda do mar e as Plêiades,
 Eu, Perseu, que me dirijo a Argos, com
 A cabeça da Medusa.

125

ΠΕΡΣΕΥΣ

ἔα, τίν' ὄχθον τόνδ' ὄρ' ὤπερίρρυτον

ἀφρ' ὤθαλάσσης; παρθένου τ' εἰκό τινα

ἔξ αὐτομόρφων λαΐνων τυκισμάτων

σοφῆς ἄγαλμα χειρός;

Que rochedo eu vejo, banhado pela
Espuma marinha, e nele a imagem de uma jovem,
Bela estátua esculpida em mármore
Por mãos habilidosas?

[125a] Versos 1105 *Ar. Tesm.*

...κα ἱπαρθένον

θεαῖς ὁμοίαν ναῦν ὅπως ὠρμισμένην;

... E uma jovem

Semelhante às deusas, presa como uma nau ancorada?

155a

ἀμβλοπὸς ὄψις

visão ofuscada.

126 (11 JVL)

ΠΕΡΣΕΥΣ

σιγῆς· σιωπὴ δ' ἄπορος ἑρμηνεὺς λόγων.

PERSEU

Tu te calas? O silêncio é um intérprete difícil de palavras.

127

{ΠΕΡΣ.}

ὦπαρθέν', οἰκτίρω σε κρεμαμένην ὄρων.

{ΑΝΔΡ.}

σ ὕδ' εἴ τίς ὅστις τοῦμὸν ὥκτιρας πάθος;

PERSEU

Ó jovem, lamento ao ver-te suspensa.

ANDRÔMEDA

Quem és tu, que se lamenta da minha dor?

128 (13 JVL)

ΑΝΔΡ.

ὦξένε, κατοίκτιρόν με τήν παναθλίαν,

[λυῖσόν με δεσμῶν.]

ANDRÔMEDA

Ó estrangeiro, tende piedade de mim, a multi-infortunada,

[Libertai-me dessas amarras.]

129 + 129 a [=129 + 132 N.)

ΠΕΡΣ.

ὦπαρθέν', εἰ σώσαιμί σ', εἴς ημοι χάριν;

ΑΝΔΡ.

ἄγου δέ μ', ὦ ξεῖν', εἴτε πρόσπολον θέλεις

εἴτ' ἄλοχον εἴτε δμωίδ' ...

PERSEU

Ó jovem, se eu te salvar, serás grata a mim?

ANDRÔMEDA

Leve-me, estrangeiro, seja como serva, esposa ou escrava.

130 (17 JVL)

ΠΕΡΣ.

τὰς συμφορὰς γὰρ τῶν κακῶς πεπραγόντων
οὐπόποθ' ὕβρισ', αὐτὸς ὀρρωδῶν παθεῖν.

PERSEU

Não escarnei dos infortúnios dos que males
sofreram, por temor de os sofrer também.

131 (16 JVL)

ΑΝΔΡ.

μή μοι προτείνων ἐλπίδ' ἐξάγου δάκρυ.

ΠΕΡΣ.

γένοιτό τ' ἂν πόλλ' ὧν δόκησις οὐκ ἔνι.

ANDRÔMEDA.

Não me leve às lágrimas, propondo-me esperanças.

PERSEU.

Muito do que não era esperado pode ocorrer.

133 (18 JVL)

ΠΕΡΣ.

ἀλλ' ἤδύ τοι σωθέντα μεμνηῆσθαι πόνων.

PERSEU

Mas é agradável a quem se salva lembrar-se das dores.

134

ΠΕΡΣ. εὐκλειαν ἔλαβον οὐκ ἄνευ πολλῶν πόνων.

PERSEU Consegui a glória, mas não sem muitas penas.

134a (149 N; 24 JVL)

(ΠΕΡΣ.)

νεότης μ' ἐπῆρε καὶ ἰθράσος τοῦ ὕνο ὕπλεον.

PERSEU

Juventude e a coragem me estimulam mais que a razão.

156 (41 JVL)

ἀμείβεται· παραιτεῖται.

Modificada: implore.

136

ΠΕΡΣ.

σὺ δ' ὤθεῶν τύραννε κἀνθρώπων Ἔρωσ,
 ἦ μὴ δίδασκε τὰ καλὰ φαίνεσθαι καλά,
 ἦ τοῖς ἐρώσιν εὐτυχῶς συνεκπώνει
 μοχθοῦσι μόχθους ὧν σὺ δημιουργὸς εἶ.
 καὶ ἰταῦτα μὲν δρῶν τίμιος θεοῖς ἔσῃ,
 μὴ δρῶν δ' ὑπὸ αὐτοῦ ὕπο διδάσκεσθαι φιλεῖν
 ἀφαιρεθῆς ἠγάριτας αἷς τιμῶσί σε.

PERSEU

Tu, Eros, senhor dos deuses e homens,
 Ensina a beleza a não mostrar-se bela,
 Ou ajude os enamorados a suportarem bem
 as fadigas com que se afadigam, dos quais tu és o demiurgo.
 Se o fazes, serás honrado entre os deuses,
 E se não o fazes, por ensinar a amar,
 Serás privado dos favores com que te honrariam.

145

ΑΓΓΕΛΟΣ

ὄρ ὦδ' ἐπρὸς τὸ ἀπαρθένου θοινάματα
 κῆτος θοάζον ἐξ Ἀτλαντικῆς ἀλός.

MENSAGEIRO

Vejo o monstro do mar de Atlas

Que se atira ao seu banquete, a jovem!

144

ΚΗΦΕΥΣ

μη τὸν ἐμὸν οἶκει νοῦν· ἐγὼ γὰρ ἀρκέσω.

CEFEU

Não governe a minha mente: eu mesmo serei suficiente.

140

ΚΗΦΕΥΣ

ᾧτληῖμον, ὡς σο ἰτὰς τύχας μὲν ἀσθενεῖς
ἔδωχ' ὀδαίμων, μέγα φρονοῦσι δ' ο ἰλόγοι.

CEFEU

Ó infeliz, embora o *daimon* te deu uma fortuna
Sem valor, suas palavras são bastante justas.

138

ΧΟΡΟΣ

ὅσοι γὰρ εἰς ἔρωτα πίπτουσιν βροτῶν,
ἔσθλων ὅταν τύχῳσι τῶν ἐρωμένων,
οὐκ ἔσθ' ὅποίας λείπεται τόδ' ἡδονῆς.

CORO

Para os mortais que se apaixonam,
Quando encontram amantes nobres,
Não há prazer superior.

143

ΚΗΦΕΥΣ

χρήμασιν γὰρ εὐτυχῶ·
ταῖς συμφοραῖσι δ', ὡς ὀρᾶς, οὐκ εὐτυχῶ.

CEFEU

Feliz quanto à riqueza:
Quanto às circunstâncias, infeliz, como vês.

142

ΚΗΦΕΥΣ

χρυσὸν μάλιστα βούλομαι δόμοις ἔχειν·
κα ἰδοῦλος ὦν γὰρ τίμιος πλουτῶν ἀνήρ,
ἐλεύθερος δ' ἐχρεῖος ὦν οὐδὲν σθένει.
χρυσο ὕνόμιζε σαυτὸν εἴνεκ' εὐτυχεῖν.

CEFEU

Acima de tudo, quero ter ouro em casa.
Um homem rico, mesmo se é escravo, tem honra.
Já um homem livre em necessidade não tem força.
Considere-se feliz por causa de sua fortuna.

137

ΧΟ

τῶν γὰρ πλούτων ὄδ' ἄριστος
γενναῖον λέχος εὐρεῖν.

CORO

Dentre as riquezas, a melhor
É encontrar uma esposa nobre.

[139] (31 JVL)

ΠΕΡΣ.

αἰαῖ, τί δράσω; πρὸς τίνας στρεφθ ὤλόγους;
ἀλλ' οὐκ ἂν ἐνδέξαιτο βάρβαρος φύσις.

PERSEU

Ai, ai, que farei? Para qual discurso me voltarei?

Uma natureza bárbara não poderá lhe acolher.

151 (34 JVL)

τήν τοι Δίκην λέγουσι παῖδ' εἶναι Διὸς

ἐγγύς τε ναίειν τῆς βροτῶν ἀμαρτίας.

Dizem que Dike é filha de Zeus

E habita perto dos erros dos mortais.

141 (27 JVL)

ΚΑΣΣΙΟΠΕΙΑ

ἐγὼ δὲ ἐπαῖδας οὐκ ἐῷνόθους λαβεῖν·

τῶν γνησίων γὰρ οὐδὲν ὄντες ἐνδεεῖς

νόμῳ ὠνοσοῦσιν· ὅσε φυλάξασθαι χρεῶν.

CASSIOPEIA

Não deixarei que tenhas filhos bastardos,

Pois se estes não são inferiores aos legítimos,

A lei os faz sofrer. É preciso que te guardes disso!

147 (37 JVL)

ΑΓ .

οἱ κατ' οἶκον ἀμφὶ δαῖτα καὶ τράπεζαν <ἐν ἀγόροις>.

Αἰθίοπες

MENSAGEIRO

Os etíopes reunidos em casa em torno à mesa dos banquetes.

148

ΑΓ.

τέλειος (κρατέρ)

MENSAGEIRO

A cratera final.

135

ἦπου τ ὀμέλλον ἐκφοβε ἴκαθ' ἡμέραν·

ὡς το ὕγε πάσχειν τοῦπιδὸν μεῖζον κακόν.

O que está porvir causa temor diário,

pois esperar um mal futuro é pior que partilhá-lo.

149 = 134a**150**

οὐκ ἔστιν ὅστις εὐτυχῆς ἔφυ βροτῶν,

ὄν μ ἦτ ὀθειὸν ὡς τ ἀπολλ ἀσυνθέλει.

Não há nenhum mortal que tenha nascido feliz

sem que o divino esteja com ele na maioria das coisas.

152

(XO)

... τ ὀδαιμόνιον, οὐχ ὀρᾶς

ὄπ ἠμοίρας διεξέρχεται;

στρέφει δ' ἄλλους ἄλλως εἰς ἀμέραν.

CORO

Não vês como a divindade

sempre percorre o destino?

Muda de um para outro diariamente.

153 (36 JVL)

(XO)

ὀμὲν ὀλβιος ἦν, τ ὀδ' ἀπέκρυσεν

θεὸς ἐκ κείνων τῶν ποτε λαμπρῶν·

νεύει βίωτος, νεύει δ ἐτύχα

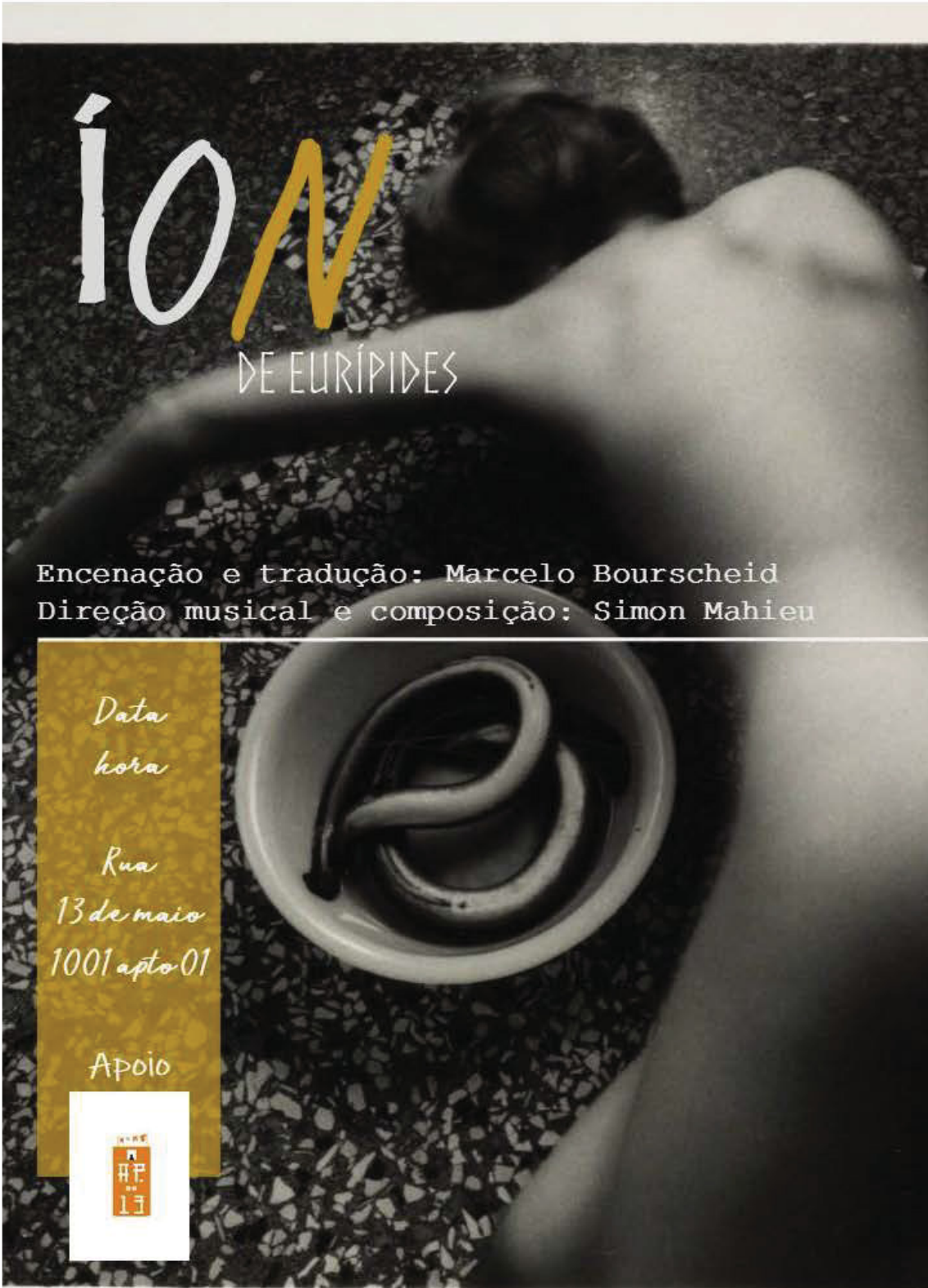
κατ ἀπνεῦμ' ἀνέμων.

CORO

Um era próspero, mas um deus ocultou
Daqueles que uma vez tiveram sucesso.
A vida oscila, como oscila a fortuna
com os sopros do vento.

ANEXO II

DIÁRIO DE BORDO DA ENCENAÇÃO



íon
DE EURÍPIDES

Encenação e tradução: Marcelo Bourscheid
Direção musical e composição: Simon Mahieu

*Data
hora*

*Rua
13 de maio
1001 apto 01*

Apoio




Foto: Francesca Woodman, Eel series, 1978

Pretendo esboçar aqui as reflexões sobre o trabalho prático proposto, além das modificações que o processo ocasionou na própria textualidade. Corresponde à fase T2 (concretização dramatúrgica) do modelo proposto por Patrice Pavis. Nesta fase, serão levados aos atores e músicos participantes do processo a tradução, além de gravações, em áudio, dos ritmos presentes no texto grego. Pretende-se que os atores/ performers dancem os ritmos do texto grego, que os músicos criem novas sonoridades a partir do design métrico da peça de Eurípides, buscando explorar as potencialidades rítmicas do texto original como material a ser explorado cenicamente. O registro textual proveniente desta fase constituir-se-á como uma espécie de cartografia dos movimentos gerados pela pulsão dos ritmos do texto original, concepção semelhante a de teóricos da performance da tragédia ática que compreendem os textos da tragédia grega como registros escritos de eventos performativos. Quando possível, será explorada a possibilidade de mimetizar os versos gregos, expediente que vem resultando em interessantes resultados em traduções brasileiras da lírica grega (Antunes, 2011) e latina (Flores, 2011 e 2014) e da comédia latina (Cardoso, 2012). Porém, no caso da tragediografia grega, é importante a consciência de que o design métrico presente nos textos é o resultado de uma arquitetura dramatúrgica criada para fins espetaculares que são indissociáveis do contexto de recepção. Para dar um exemplo prático, extraído do próprio *Íon*: nos vv. 510-565, Eurípides se utiliza dos tetrâmetros trocaicos no diálogo entre Xuto e Íon. Como se sabe, os diálogos da tragédia grega eram escritos em trímetros jâmbicos, verso que, segundo Aristóteles, aproximava-se do registro do diálogo cotidiano do grego antigo. O espectador grego que estivesse acostumado com as convenções da tragédia grega certamente notaria esta subversão eurípideana, que nesta peça foi utilizada para introduzir uma falsa anagnorisis entre pai e filho e, posteriormente (vv. 1250-1260, 1606-1622), para preparar e apresentar o reconhecimento real entre Creúsa e Íon. A questão que se coloca é: o espectador brasileiro contemporâneo não especializado em métrica clássica perceberia a distinção rítmica entre o emprego do trímetro jâmbico e do tetrâmetro trocaico e os efeitos estéticos implicados nesta variação? A relação entre ritmo e diegese presentes no emprego do tetrâmetro por Eurípides pode ser reconstruída e apreendida pela

recepção contemporânea? O caráter de fala cotidiana do trimêtro jâmbico, o metro conversacional dos gregos, pode ser reconstruído em português?

São questões que nortearam o trabalho em sala de ensaio, pois se, por um lado, não se pode esquecer que a dramaturgia grega era um gênero eminentemente musical, também não se pode ignorar as profundas diferenças da sensibilidade musical que separam os dois contextos de recepção implicados nesta tradução.

Esta etapa corresponde à fase T3 (concretização cênica) do modelo proposto por Patrice Pavis. Trata-se da própria encenação e dos vestígios manuscritos do espetáculo, ou seja, os registros do processo de encenação entendidos tanto como elementos hermenêuticos para a leitura da encenação como dispositivos para a sua própria criação.

Embora constitua-se em prática incomum no teatro brasileiro, o registro de encenação, que nos países de língua inglesa é conhecido como *prompt book*, constitui-se em elemento bastante recorrente nas encenações europeias, servindo não apenas para orientar o trabalho dos agentes criativos envolvidos no espetáculo mas constituindo-se em ferramenta para os estudos teatrais, especialmente para os teóricos ligados à crítica genética. Esse registro constitui-se de diversos níveis de anotações de todos os artistas envolvidos na encenação:

a) um primeiro nível com relação à leitura dramatúrgica do texto, no qual o diretor anota o conjunto de observações relativas aos personagens, aos seus diferentes caracteres e estilos de interpretação; b) um segundo nível dedicado à performance dos atores: gestual, mímicas, dicção; c) um terceiro nível com relação à cenografia, o que é concretizado nas maquetes e nos croquis do cenógrafo e do figurinista; d) um quarto nível, que trata dos outros componentes da encenação teatral, como a iluminação, a música, a maquiagem, os acessórios; e) um quinto nível de caráter técnico e que é representado por tudo que é anotado como indicações práticas sobre a organização da encenação, ou que contribuem para que ela se realize com um encadeamento perfeito (entradas, saídas, sinais de advertência, sinais de execução). (Kahgat, 2013: 423)

Embora considere importantes estes registros, cabe frisar que eles não substituem o evento performativo resultante da encenação, que considero a parte mais importante deste projeto tradutório. Assim como um álbum de fotografias não substitui a experiência vivida e como o mapa não é o território, esses registros não apreendem o evento performancial que, efêmero e irreproduzível como todo o fenômeno teatral, não cabe nas páginas de uma tese. Mas vamos à tentativa:

1. O COMEÇO: COMEÇOS.

No começo, há uma profusão de desejos. Levar Eurípides à cena. Unir teoria e prática. Unir o discurso sobre a performance à realização de um evento performativo. Mas, principalmente, ouvir a música de Eurípides. Uma música silenciada sob o texto. Cantar este texto.

No começo, a proposta para a montagem do *Íon* era a de realizar uma encenação com os artistas e técnicos da Inominável Companhia de Teatro, que integrei até 2014. Até então, a minha perspectiva de encenação estava bastante inspirada pelo trabalho do encenador e tradutor francês Philippe Brunet, diretor do *Théâtre Démodocos*. Nutria à época o anseio (talvez megalomaniaco para as condições de produções no Brasil) de realizar uma encenação que reproduzisse o mais fielmente possível os elementos constituintes do teatro ático do século V a.C.: uso de máscaras, número de coreutas, uso de instrumentos antigos, etc. Porém, problemas pessoais me fizeram abandonar a companhia e a pesquisa com os artistas que vinha desenvolvendo até então.

Com a minha saída da companhia, convidei as atrizes Ana Ferreira, Michelle Pucci e Sauane Buenos para realizar o trabalho. Os estudos e ensaios com este elenco tiveram início em julho de 2016, sendo realizados na Sede da Cia Senhas de Teatro, em Curitiba. Até este período, a ideia que norteava o trabalho era a de que a tradução do texto grego na qual eu estava trabalhando seria o ponto de partida para a criação de uma outra textualidade, processo semelhante ao que desenvolvi durante o mestrado, quando a partir da tradução da *Ifigênia entre os Tauros* desenvolvi a dramaturgia do espetáculo *Antes do Fim*

(2010). A proposta inicial era de criar três traduções distintas: a primeira, que eu denominava de “tradução constativa”, constituiria uma tradução prévia do texto grego, acompanhada do texto grego e notas; a segunda, por mim chamada de “tradução performativa”, seria a textualidade resultante do processo criativo; por fim, o projeto previa uma “tradução cênica” constituída pelo resultado artístico resultante do processo.

O aprofundamento da pesquisa e as arguições realizadas na banca de qualificação ocorrida no segundo semestre de 2016 me fizeram alterar os rumos da pesquisa. Percebi que o que me interessava no trabalho que estava desenvolvendo era a performatividade do próprio trabalho tradutório, a potência que a criação com os artistas em sala de ensaio poderia auferir à textualidade resultante. Cheguei à conclusão de que a tradução como uma atividade dramática que vinha perseguindo não necessitava da criação de novas textualidades, mas que no agenciamento dramático e cênico a partir do próprio texto de Eurípi-des residia a essência do que vinha perseguindo: a tradução como instância performativa.

Embora o caminho da criação de uma nova dramaturgia tenha sido abandonado, creio ser importante deixar registrado aqui um pouco do que foi esta etapa do processo, por respeito ao trabalho dos artistas envolvidos mas também porque a criação de novas obras a partir do Íon ainda faz parte dos projetos para minhas futuras criações artísticas.

REGISTRO DO ENSAIO DE 24/09/2016

Local: Sede da Cia Senhas de Teatro

Proposição: Após a leitura da tradução constativa de *Íon*, propôs-se às atrizes a realização de workshops⁶³ a partir das primeiras impressões sobre as temáticas presentes na peça.

As temáticas principais elencadas pelas atrizes foram: a violência de gênero, a relação deuses e homens, o tema do estrangeiro, identidade individual X coletiva (a performatividade como constituidora de identidades).

Após a realização dos workshops, foi elaborado o seguinte fragmento textual, redigido pelo dramaturgo a partir das proposições cênicas das atrizes.

NARRADOR

Março, 412 a.C.

Março de 2017

2429 anos nos separam

9 mil quilômetros nos separam

Há em comum uma tentativa

um desejo

reconstruir o início

nestas duas datas

tão perto e tão longe de vocês

há um deus que se apresenta

sim

um deus

em 412 a.C ainda havia

⁶³ Procedimento de criação cênico e dramaturgicamente bastante explorado na criação teatral contemporânea, o workshop pode ser definido como “uma cena criada pelo ator em resposta a uma pergunta ou tema lançados em sala de ensaio” (RINALDI, 2006: 136). Esse procedimento de criação ficou bastante conhecido no Brasil a partir do trabalho do Teatro da Vertigem, de São Paulo, mas foi muito explorado nos trabalhos da coreógrafa alemã Pina Bausch (1940-2009).

num mundo pré-nietzsche
 um deus
 Hermes
 e é este deus que entra e diz:

HERMES

Atlas carrega nos ombros o peso do mundo

NARRADOR

Atlas, que carrega nos ombros o peso do mundo

(projeções de Charles Chaplin brincando com o globo no filme “*O Grande Ditador*”)

não diz nada
 ele entra
 andar cansado
 é observado por Hermes
 o garoto de recado dos deuses aos homens
 Hermes entra
 em Atenas
 em Curitiba
 em 412 a.C.
 em 2016 d.C.
 e diz:

HERMES

Atlas carregava muito peso. Um mundo pesado. 6 bilhões de pessoas. ONU, Brics, Mercosul, União Europeia, Estado Islâmico, empregados deste projeto global:

fazer o mundo girar
 wall street aqui
 Eu trago boas novas

Eu vi a cara da morte e aqui ninguém morre
esta é uma tragédia
mas aqui ninguém morre
mas calma
calma gente
tem estupro
é
é a história de um estupro
um bãbãbã
uma sumidade
tipo um deputado federal
ele um dia convida uma garota
ele é um bãbãbã
uma sumidade
tipo um deputado federal da bancada evangélica
quase um deus
não, ele era um deus
já que essa história se passa na antiguidade
num mundo de deuses
num mundo pré-nietzche
o que é quase a mesma coisa
já que esse alemão pichou nos muros:
“deus está morto” (projeções)
enfim
eu, Hermes, filho benfazejo de Zeus
venho aqui
como uma alcoviteira
uma garota de recados
uma vizinha de nelson rodrigues
dizer que
dizer que
dizer que
foda-se
é 412 a.C.

perdemos a batalha da Sicília
a democracia é só uma palavra grega
mas mesmo assim
precisamos contar
a história de Íon

ÍON

Íon, meu nome.
Indo e vindo sem rumo
Sem identidade
Não tenho nome
Nome não
Vivo num tempo em que fornecer o nome
É assinar uma sentença
Eu apenas cuido do templo
Deste templo

NARRADOR

Este é o menino sem nome
Sem identidade
Sem pai sem mãe sem pátria
Nós contaremos a história dele
De como ele ganhou um nome
De como ele tornou-se rei
De como ele andou pelo deserto por anos a fio em busca de um sinal um recado
e um dia olhar cansado ele olhou para o céu e viu a carruagem brilhante de
quatro cavalos uma cruz com a inscrição in hoc signo vinces a estrela de Davi
um avião de guerra ou apenas meras pombas a cruzarem os céus e então ele
disse aos mortos em tom profético:
É aqui

(A atriz que interpreta o narrador escreve no chão a palavra “Delfos”).

2.

No final do primeiro semestre de 2018, iniciei os trabalhos práticos da leitura cênica do *Íon*, de Eurípides. Para esta nova e derradeira fase do processo, convidei as atrizes-cantoras Estrela Leminiski⁶⁴, Jossane Ferraz e Vida Santos, além do músico e compositor Simon Mahieu.

Antes de trazer as atrizes para a sala de ensaio, optei por estruturar a dramaturgia sonora do espetáculo, pois a valorização da dimensão musical da dramaturgia euripideana sempre foi um princípio norteador da pesquisa. Iniciei por apresentar para Simon uma escansão métrica do texto. A partir desta leitura do design sonoro da peça, começamos a compor texturas sonoras e padrões rítmicos a partir da sonoridade presente no texto de Eurípides.

Nos primeiros encontros, apresentei para o compositor alguns elementos teóricos sobre o péan, gênero musical encontrado na monodia cantada por Íon (vv. 82 Realizamos a leitura de excertos do livro de Reis Pereira (2001) sobre a música na dramaturgia de Eurípides, discutindo as características formais do péan e seu emprego na obra de Eurípides. O péan pode ser definido com um canto em honra a Apolo, uma dança processional realizado com acompanhamento musical de instrumentos da família dos cordofones ou aerofones (Cf. Reis Pereira, 2001, pp. 143-152).

⁶⁴ Por motivos pessoais, Estrela Leminski deixou o projeto, sendo substituída pela atriz Olívia Kruger.

Figura 12: Notação musical do *Hino Delfico a Apolo* (Reis Pereira, 2001: 147)

De especial importância foi a transcrição musical do Hino Delfico de Apolo constante neste livro, pois o autor realiza uma aproximação entre este hino e os peanos euripideanos (2001: p. 146). Após a análise da notação musical, Simon executou esta partitura ao saxofone e realizou a gravação da música através do programa Studios One. As características formais encontradas neste hino, considerado por Reis Pereira como exemplar do gênero péan, serviram como ponto de partida para a composição da monodia de Íon (versos 112-184)

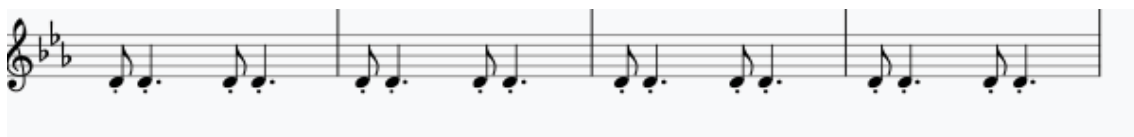
Inicialmente, foram criadas bases rítmicas iâmbicas com um contrabaixo e instrumentos de percussão, sobre as quais foram acrescentadas bases melódicas com instrumentos como lira, saxofone, aulos e xilofone.



Figura 13. Alguns dos instrumentos de sopro utilizados na criação da monodia de Íon (Foto: acervo pessoal do autor)

Sobreposta a esta estrutura rítmico-melódica, a atriz que interpreta o personagem Íon procurou marcar a acentuação anapéstica presente na sua entrada em cena (vv. 82-111), antes de iniciar a sua monodia. A notação musical criada para este pean monódico apresenta-se assim:

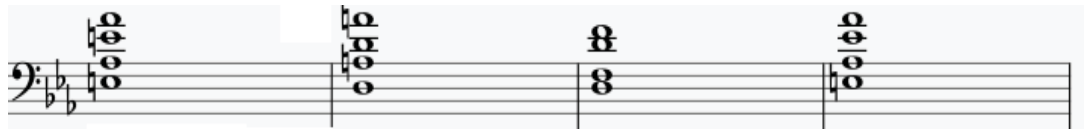
BASE PERCUSSIVA (IAMBO)



TAMBOR (apoia o iambo+adiciona uma outra ritmicidade)



LIRA (ACOMPANHAMENTO)



BAIXO (IAMBO)



LIRA+XILOFONE (TEMA COMENÇANDO COM A FIGURA DO IAMBO)



(CORDAS+SOPROS)

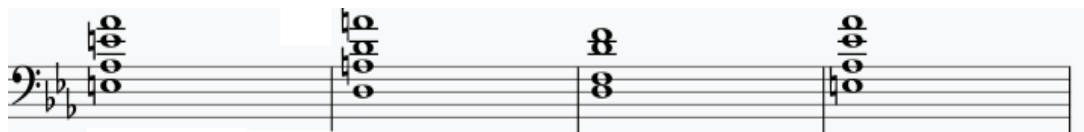


Figura 14: Notação musical para a monodia de Eurípides (vv. 82-183)

A etapa de composição das músicas revelou-se bastante produtiva, pelas reverberações que o trabalho de estruturação musical do espetáculo tiveram sob o texto da tradução. Embora essa textualidade não emule a métrica do texto original, as bases rítmicas foram criadas a partir dos padrões presentes no texto grego, criando um interessante jogo palimpsêstico entre texto original e traduzido a partir da perspectiva da tradução em performance.⁶⁵

⁶⁵ Os arquivos com as gravações realizadas durante os ensaios podem ser acessados no link: https://drive.google.com/drive/folders/1D_SP2Zaz2XQ29_rpI3-Kx6kDIuVaHrwr

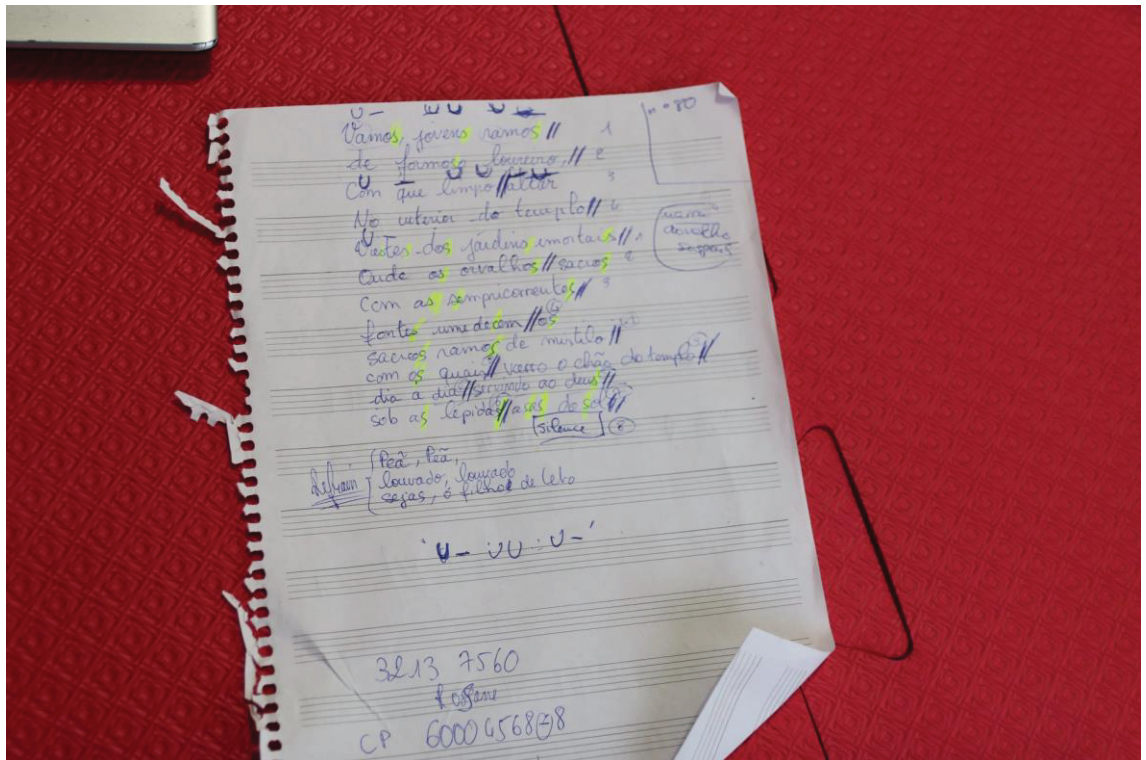


Figura 15: registro da criação rítmica da monodia de *Íon* (Foto: acervo pessoal do autor)

Com os primeiros esboços da composição musical criados, os ensaios seguintes foram realizados com a presença da atriz Jossane Ferraz.



Figura 16: Jossane Ferraz dando voz e corpo para a monodia de *Íon*.

Para Reis Pereira (2001: p. 146), “um aspecto igualmente significativa na relação entre os Hinos Delficos e Eurípides é a indicação de que se trata simultaneamente de um péan e hiporquema”. A partir desta hipótese, começamos a trabalhar, juntamente com o canto da monodia, a movimentação gestual da atriz, estruturada a partir dos elementos formais do hiporquema, um estilo de dança de carácter profundamente mimético e utilizado por Eurípides em outras monodias, como *Andrômaca* e *Hécuba*. A dança criada explorou movimentos que se relacionassem com aflição de Íon em relação a sua condição e especialmente com a perturbação ocasionada pela presença de cisnes e pássaros no templo de Apolo.

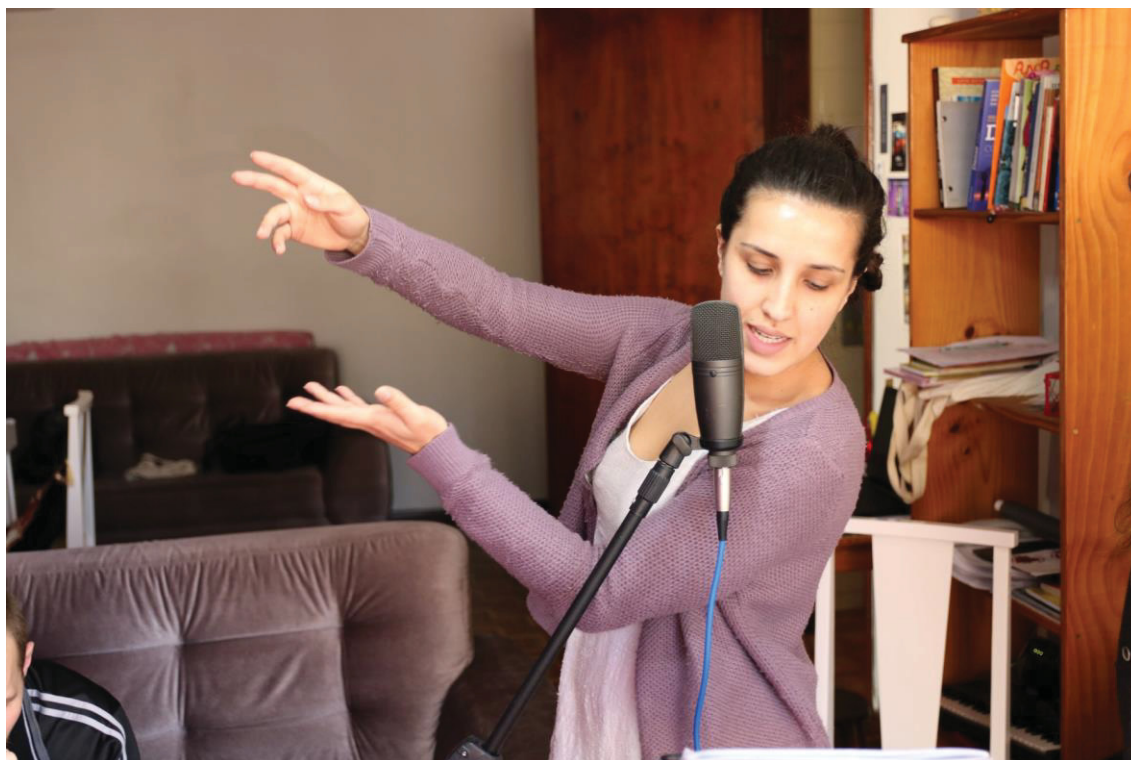


Figura 17. Jossane Ferraz ensaiando canto e dança da monodia de Íon.

3.

Uma das principais dificuldades para a criação de performances contemporâneas de tragédia grega é o trabalho com o coro. Como recriar a densidade performática de um grupo de 12 a 15 coreutas cantando e dançando em cena dispondo de apenas 3 performers e um músico? Com esse elenco reduzido, a nossa opção foi fazer com que as performers que interpretavam os agentes não-

corais assumissem elas mesmas as funções corais, utilizando-se, para isso, de simples deslocamentos entre os espaços designados para as ações dos personagens e os designados para a performance dos agentes corais. Além deste recurso, utilizamos, em alguns momentos, a gravação das vozes das atrizes, sonoridade que era sobreposta, durante a performance, às vozes executadas ao vivo, objetivando aumentar a densidade vocal.

Um dos momentos em que essa opção estética se mostrou mais potente foi no párodo. Após a monodia de Íon, a atriz que interpreta este personagem se une às demais atrizes. O coro das três atrizes se movimenta então, com uma marcha anapéstica, para o espaço cênico delimitado, pela encenação, para a performance dos agentes corais. No momento em que o coro interroga Íon sobre os elementos presentes no frontão do templo de Apolo em Delfos, a atriz Josane Ferraz se desloca para o espaço cênico destinado para o seu personagem. O coro executa sua performance vocal utilizando o ritmo de Slam, ao mesmo tempo em que realiza uma movimentação estilizada, respondida pela performer que interpreta Íon com uma vocalidade entoada em tom recitativo.

4.

Nos vv-510-565, 1250-1260, 1606-1622, temos a presença de tetrâmetros trocaicos, um verso arcaizante e de tom emotivo, para introduzir as anagnorisis (falsa e verdadeira) da peça.

Como essa associação entre metro e emotividade está distante do horizonte de expectativas da maior parte do espectador contemporâneo, optou-se por uma trilha sonora filmica quase folhetinesca para a tradução destes fragmentos.

5.

A criação artística, sabemos, não se dá *ex nihilo*. Em todo o processo, uma série de referências são utilizadas para a realização do novo trabalho. Para orientar a criação dos artistas que trabalhavam comigo e a minha própria, foram discutidas e analisadas a obra de vários artistas, dentre os quais destaco:

- Pecora Loca e Philippe Brunet;
- Grupo Rumo, Itamar Assumpção, Tom Waits, Luiz Tatit, Meredith Monk;
- Cantos do povo Inuit;

- Cantos de trabalho;
- Romeo Castellucci (*Tragedia Endogonidia*);
- Jan Fabre (*Mount Olympus*, performance de 24 horas sobre mitos gregos);
- Emilio Garcia Wehbi (*Proyecto Filoctetes*: 2001);



FIGURA X: Ensaio com Simon Mahieu, Estrela Leminski e Jossane Ferraz.

5.

Ensaios finais no AP da 13.

Além do nervosismo natural que antecede uma banca de defesa, o nervosismo que sempre me acomete/paraliza antes de qualquer estreia.

A monodia de Creúsa ocupou a maior parte destes ensaios, pois a melodia criada por Simon foi bastante complexa, representando um verdadeiro *tour de force* para qualquer intérprete.



Figura 18. Olívia Kruger e Jossane Ferraz, ensaio no AP da 13 (Foto: arquivo pessoal do autor)



Figura 19. Vida Santos e Simon Mahieu, ensaio no AP da 13 (Foto: arquivo pessoal do autor)

6.
 26/10/2018, 14h, Sala 1013 do Edifício Dom Pedro I, UFPR.
 O dia da banca.

O dia da estreia.



Figura 20: Vida Santos, Olívia Krüger e Jossane Ferraz, durante a leitura cênica realizada durante a banca de defesa (Foto: arquivo pessoal do autor).

(O público aplaude. Após os aplausos, parte da plateia assume o papel de banca examinadora de uma defesa pública de doutorado. A outra parte assiste em silêncio. Eu, que gostaria de permanecer em silêncio, preciso falar. Eu, o personagem que eu interpreto, tenta responder, por quase quatro horas, às perguntas feitas pela banca. Depois do meu monólogo recalcitrante, eu, o personagem que eu interpreto, se retira da sala. O público que permaneceu comigo nestas quatro horas me acompanha. Pausa. Depois, como numa peça contemporânea em que o público se desloca por vários espaços cênicos, retornamos à sala. Um dos integrantes da banca lê uma ata de defesa de tese. Novos aplausos. O resto é silêncio).

7.

Após a apresentação realizada no dia da banca de defesa, fomos convidados para participar da I Mostra do AP da 13, realizada no Teatro Novelas Curitiba. A apresentação ocorreu no dia 14 de dezembro de 2018, às 16h. Foi

um momento importante do processo, pois podemos utilizar os recursos de iluminação e cenográficos disponíveis no espaço, além de realizar a apresentação para um público mais amplo, integrado por pessoas que, em sua maioria, tiveram o seu primeiro contato com a obra de Eurípides nesta apresentação. A recepção calorosa do público nos animou para continuarmos com o processo, inscrevendo o projeto em editais de fomento e festivais.



Figura 21. Vida Santos e Jossane Ferraz na apresentação do Teatro Novelas Curitibanas. Ao fundo, Simon Mahieu ao violão (Fotografia: Bea Vasconcelos).



Figura 22: Vida Santos na monodia de Creúsa, durante a apresentação do Teatro Novelas Curitiba (Fotografia: Bea Vasconcelos).

FICHA TÉCNICA:

ÍON, de Eurípides

Direção Cênica, Iluminação e Tradução: Marcelo Bourscheid

Composição e Direção Musical: Simon Mahieu

Performers: Jossane Ferraz, Olívia Kruger e Vida Santos

Duração: 70 minutos

ANEXO III

TEXTO GREGO

{ΕΡΜΗΣ}

Ὁ χαλκέοισιν οὐρανὸν νότοις Ἄτλας 1
 θεῶν παλαιὸν οἶκον ἐκτρίβων θεῶν
 μιᾶς ἔφυσε Μαΐαν, ἧ 'μ' ἐγείνατο
 Ἐρμῆν μεγίστωι Ζηνί, δαιμόνων λάτριν.
 ἦκω δὲ Δελφῶν τήνδε γῆν, ἴν' ὀμφαλὸν 5
 μέσον καθίζων Φοῖβος ὑμνωιδεῖ βροτοῖς
 τὰ τ' ὄντα καὶ μέλλοντα θεσπίζων ἀεὶ.
 ἔστιν γὰρ οὐκ ἄσημος Ἑλλήνων πόλις,
 τῆς χρυσολόγχου Παλλάδος κεκλημένη,
 οὗ παῖδ' Ἐρεχθέως Φοῖβος ἔξευξεν γάμοις 10
 βίαι Κρέουσαν, ἔνθα προσβόρρους πέτρας
 Παλλάδος ὑπ' ὄχθωι τῆς Ἀθηναίων χθονὸς
 Μακρὰς καλοῦσι γῆς ἄνακτες Ἀτθίδος.
 ἀγνώως δὲ πατρί (τῶι θεῶι γὰρ ἦν φίλον)
 γαστρὸς διήνεγκ' ὄγκον. ὡς δ' ἦλθεν χρόνος, 15
 τεκοῦσ' ἐν οἴκοις παῖδ' ἀπήνεγκεν βρέφος
 ἐς ταῦτόν ἄντρον οὐπὲρ ἠνύασθη θεῶι
 Κρέουσα, κάκτιθισιν ὡς θανούμενον
 κοίλης ἐν ἀντίπηγος εὐτρόχωι κύκλωι,
 προγόνων νόμον σώιζουσα τοῦ τε γηγενοῦς 20
 Ἐριχθονίου. κείνωι γὰρ ἡ Διὸς κόρη
 φρουρῶ παραζεύξασα φύλακε σώματος
 δισσῶ δράκοντε, παρθένοισι Ἀγλαυρίσιν
 δίδωσι σώιζειν· ὅθεν Ἐρεχθεΐδαις ἐκεῖ
 νόμος τις ἔστιν ὄφεσιν ἐν χρυσηλάτοις 25
 τρέφειν τέκν'. ἀλλ' ἦν εἶχε παρθένος χλιδὴν
 τέκνωι προσάψασ' ἔλιπεν ὡς θανουμένωι.
 κάμ' ὦν ἀδελφὸς Φοῖβος αἰτεῖται τάδε·
 ἾΩ σύγγον', ἐλθὼν λαὸν εἰς αὐτόχθονα
 κλεινῶν Ἀθηνῶν (οἴσθα γὰρ θεᾶς πόλιν) 30
 λαβὼν βρέφος νεογνὸν ἐκ κοίλης πέτρας
 αὐτῶι σὺν ἄγγει σπαργάνοισί θ' οἷς ἔχει
 ἔνεγκε Δελφῶν τὰμὰ πρὸς χρηστήρια

καὶ θεὸς πρὸς αὐταῖς εἰσόδοις δόμων ἐμῶν.
 τὰ δ' ἄλλ' (ἐμὸς γὰρ ἐστίν, ὡς εἰδήεις, ὁ παῖς) 35
 ἡμῖν μελήσει. Λοξίαί δ' ἐγὼ χάριν
 πράσσω ἀδελφῶι πλεκτὸν ἐξάρας κύτος
 ἦνεγκα καὶ τὸν παῖδα κρηπίδων ἐπι
 τίθημι ναοῦ τοῦδ', ἀναπτύξας κύτος
 ἔλικτὸν ἀντίπηγος, ὡς ὀρῶιθ' ὁ παῖς. 40
 κυρεῖ δ' ἄμ' ἰππεύοντος ἡλίου κύκλωι
 προφητὴς ἐσβαίνουσα μαντεῖον θεοῦ·
 ὄψιν δὲ προσβαλοῦσα παιδὶ νηπίωι
 ἐθαύμασ' εἴ τις Δελφίδων τλαίη κόρη
 λαθραῖον ὠδῖν' ἐς θεοῦ ῥῖψαι δόμον, 45
 ὑπὲρ τε θυμέλας διορίσαι πρόθυμος ἦν·
 οἴκτωι δ' ἀφήκεν ὠμότητα, καὶ θεὸς
 συνεργὸς ἦν τῶι παιδὶ μὴ 'κπεσεῖν δόμων·
 τρέφει δὲ νιν λαβοῦσα, τὸν σπεύραντα δὲ
 οὐκ οἶδε Φοῖβον οὐδὲ μητέρ' ἧς ἔφυ, 50
 ὁ παῖς τε τοὺς τεκόντας οὐκ ἐπίσταται.
 νέος μὲν οὖν ὦν ἀμφὶ βωμίους τροφὰς
 ἠλάτ' ἀθύρων· ὡς δ' ἀπηνδρώθη δέμας,
 Δελφοί σφ' ἔθεντο χρυσοφύλακα τοῦ θεοῦ
 ταμίαν τε πάντων πιστόν, ἐν δ' ἀνακτόροις 55
 θεοῦ καταζῆι δεῦρ' ἀεὶ σεμνὸν βίον.
 Κρέουσα δ' ἠ τεκοῦσα τὸν νεανίαν
 Ξούθωι γαμεῖται συμφορᾶς τοιαῶσδ' ὕπο·
 ἦν ταῖς Ἀθήναις τοῖς τε Χαλκωδοντίδαις,
 οἱ γῆν ἔχουσ' Εὐβοῖδα, πολέμιος κλύδων· 60
 ὄν συμπονήσας καὶ συνεξελῶν δορὶ
 γάμων Κρεούσης ἀξίωμ' ἐδέξατο,
 οὐκ ἐγγενὴς ὦν, Αἰόλου δὲ τοῦ Διὸς
 γεγῶς Ἀχαιός. χρόνια δὲ σπείρας λέχη
 ἄτεκνός ἐστι καὶ Κρέουσ'· ὦν οὖνεκα
 ἦκουσι πρὸς μαντεῖ' Ἀπόλλωνος τάδε 65
 ἔρωτι παίδων. Λοξίας δὲ τὴν τύχην

ἐς τοῦτ' ἐλαύνει, κοῦ λέληθεν, ὡς δοκεῖ·
 δώσει γὰρ εἰσελθόντι μαντεῖον τόδε
 Ξούθωι τὸν αὐτοῦ παῖδα καὶ πεφυκέναι
 κείνου σφε φήσει, μητρὸς ὡς ἐλθὼν δόμους 70
 γνωσθῆι Κρεούσηι καὶ γάμοι τε Λοξίου
 κρυπτοὶ γένωνται παῖς τ' ἔχηι τὰ πρόσφορα.
 Ἴωνα δ' αὐτόν, κτίστορ' Ἀσιάδος χθονός,
 ὄνομα κεκληῆσθαι θήσεται καθ' Ἑλλάδα. 75
 ἀλλ' ἐς δαφνώδη γύαλα βήσομαι τάδε,
 τὸ κρανθὲν ὡς ἂν ἐκμάθω παιδὸς πέρι.
 ὀρῶ γὰρ ἐκβαίνοντα Λοξίου γόνον
 τόνδ', ὡς πρὸ ναοῦ λαμπρὰ θῆι πυλώματα
 δάφνης κλάδοισιν. ὄνομα δ', οὗ μέλλει τυχεῖν, 80
 Ἴων' ἐγὼ <νιν> πρῶτος ὀνομάζω θεῶν.

{ΙΩΝ}

ἄρματα μὲν τάδε λαμπρὰ τεθρίππων·
 Ἥλιος ἤδη λάμπει κατὰ γῆν,
 ἄστρα δὲ φεύγει πυρὶ τῶιδ' αἰθέρος
 ἐς νύχθ' ἱεράν· 85
 Παρνασιάδες δ' ἄβατοι κορυφαὶ
 καταλαμπόμεναι τὴν ἡμερίαν
 ἀψῖδα βροτοῖσι δέχονται.
 σμύρνης δ' ἀνύδρου καπνὸς εἰς ὀρόφους
 Φοίβου πέτεται. 90
 θάσσει δὲ γυνὴ τρίποδα ζάθεον
 Δελφίς, αἰίδουσ' Ἑλλησι βοάς,
 ἄς ἂν Ἀπόλλων κελαδήσῃ.
 ἀλλ', ὧ Φοίβου Δελφοὶ θέραπες,
 τὰς Κασταλίας ἀργυροειδεῖς 95
 βαίνετε δίνας, καθαραῖς δὲ δρόσοις
 ἀφυδρανάμενοι στείχετε ναούς·
 στόμα τ' εὐφημοὶ φρουρεῖτ' ἀγαθόν,
 φήμας ἀγαθὰς

τοῖς ἐθέλουσιν μαντεύεσθαι
 γλώσσης ἰδίας ἀποφαίνειν.
 ἡμεῖς δέ, πόνους οὖς ἐκ παιδὸς
 μοχθοῦμεν ἀεὶ, πτόρθοισι δάφνης
 στέφεσίν θ' ἱεροῖς ἐσόδους Φοῖβου
 καθαρὰς θήσομεν ὑγραῖς τε πέδον
 ῥανίσιν νοτερόν· πτηνῶν τ' ἀγέλας,
 αἷ βλάπτουσιν σέμν' ἀναθήματα,
 τόξοισιν ἐμοῖς φυγάδας θήσομεν·
 ὡς γὰρ ἀμήτωρ ἀπάτωρ τε γεγῶς
 τοὺς θρέψαντας
 Φοῖβου ναοὺς θεραπεύω.

[στρ.]

ἄγ', ὦ νεηθαλὲς ὦ
 καλλίστας προπόλευμα δάφ-
 νας, ἃ τὰν Φοῖβου θυμέλαν
 σαίρεις ὑπὸ ναοῖς,
 κάπων ἐξ ἀθανάτων,
 ἵνα δρόσοι τέγγουσ' ἱεραί,
 ἔτάνῃ ἀέναον
 παγὰν ἐκπροΐεισαι,
 μυρσίνας ἱερὰν φόβαν·
 αἷ σαίρω δάπεδον θεοῦ
 παναμέριος ἄμ' ἀλίου πτέρυγι θοᾷ
 λατρεύων τὸ κατ' ἡμᾶρ.

115

120

ὦ Παιὰν ὦ Παιάν,
 εὐαίωv εὐαίωv
 εἵης, ὦ Λατοῦς παῖ.

125

[ἀντ.]

καλόν γε τὸν πόνον, ὦ
 Φοῖβε, σοὶ πρὸ δόμων λατρεύ-
 ω, τιμῶν μαντεῖον ἔδραν·
 κλεινὸς δ' ὁ πόνος μοι

130

θεοῖσιν δούλαν χέρ' ἔχειν,
 οὐ θνατοῖς ἀλλ' ἀθανάτοισ·
 εὐφάμους δὲ πόνους
 μοχθεῖν οὐκ ἀποκάμνω. 135

Φοῖβός μοι γενέτωρ πατήρ·
 τὸν βόσκοντα γὰρ εὐλογῶ,
 τὸν δ' ὠφέλιμον ἐμοὶ πατέρος ὄνομα λέγω
 Φοῖβον τὸν κατὰ ναόν. 140

ὦ Παιᾶν ὦ Παιάν,
 εὐαίων εὐαίων
 εἴης, ὦ Λατοῦς παῖ.

ἀλλ' ἐκπαύσω γὰρ μόχθους
 δάφνας ὄλκοις, 145
 χρυσέων δ' ἐκ τευχέων ρίψω
 γαίας παγάν,
 ἂν ἀποχεύονται
 Κασταλίας δῖναι,
 νοτερόν ὕδωρ βάλλων,
 ὅσιος ἀπ' εὐνᾶς ὦν.
 εἴθ' οὕτως αἰεὶ Φοίβωι 150
 λατρεύων μὴ παυσαίμαν,
 ἢ παυσαίμαν ἀγαθαῖ μοίραι.
 ἔα ἔα·

φοιτῶσ' ἤδη λείπουσίν τε
 πτανοὶ Παρνασοῦ κοίτας. 155

αὐδῶ μὴ χρίμπτειν θριγκοῖς
 μηδ' ἐς χρυσήρεις οἴκους.
 μάρψω σ' αὖ τόξοις, ὦ Ζηνὸς
 κῆρυξ, ὀρνίθων γαμφηλαῖς
 ἰσχὺν νικῶν. 160

ὅδε πρὸς θυμέλας ἄλλος ἐρέσσει
 κύκνος· οὐκ ἄλλαι φοινικοφαῖ

Λερναῖον ὕδραν ἐναίρει
 χρυσέαις ἄρπαις ὁ Διὸς παῖς·
 φίλα, πρόσιδ' ὄσσοις.

{ – } ὄρῳ. καὶ πέλας ἄλλος αὐ- [ἀντ. α
 τοῦ πανὸν πυρίφλεκτον αἵ- 195
 ρει τις· ἄρ' ὅς ἐμαῖσι μυ-
 θεύεται παρὰ πήναις,
 ἀσπιστὰς Ἴόλαος, ὅς
 κοινοὺς αἰρόμενος πόνους
 Δίῳ παιδὶ συναντλεῖ; 200
 <{ – }> καὶ μὰν τόνδ' ἄθρησον
 πτεροῦντος ἔφεδρον ἵππου·
 τὰν πῦρ πνέουσας ἐναίρει
 τρισώματον ἀλκάν.

{ – } πάντα τοι βλέφαρον διώ- [στρ. β
 κω. σκέψαι κλόνον ἐν τείχεσ- 206
 σι λαῖνοισι Γιγάντων.
 { – } † ὧδε δερκόμεσθ', ὦ φίλαι. †
 { – } λεύσσεις οὖν ἐπ' Ἐγκελάδωι 210
 γοργωπὸν πάλλουσαν ἴτυν ...;
 { – } λεύσσω Παλλάδ', ἐμὰν θεόν.
 { – } τί γάρ; κεραυνὸν ἀμφίπυρον
 ὄβριμον ἐν Διὸς
 ἐκηβόλοισι χερσίν;
 { < – > } ὄρῳ· τὸν δάιον 215
 Μίμαντα πυρὶ καταθαλοῖ.
 { < – > } καὶ Βρόμιος ἄλλον ἀπολέμοι-
 σι κισσίνοισι βάκτροις
 ἐναίρει Γᾶς τέκνων ὁ Βακχεύς.

{ < – > } σέ τοι, τὸν παρὰ ναὸν αὐ- [ἀντ. β
 δῶ· θέμις γυάλων ὑπερ- 220

- βῆναι λευκῶι ποδί γ' <οὐδόν>;
 {<Ιων>} οὐ θέμις, ὧ̃ ξένοι.
 { – } †οὐδ' ἄν ἐκ σέθεν ἄν πυθοίμαν αὐδάν;†
 {Ιων} τίνα τήνδε θέλεις;
 { – } ἄρ' ὄντως μέσον ὀμφαλὸν
 γᾶς Φοίβου κατέχει δόμος;
 {Ιων} στέμμασί γ' ἐνδυτόν, ἀμφὶ δὲ Γοργόνες.
 { – } οὕτω καὶ φάτις αὐδᾶι. 225
 {Ιων} εἰ μὲν ἐθύσατε πελανὸν πρὸ δόμων
 καὶ τι πυθέσθαι χρήζετε Φοίβου,
 πάριτ' ἐς θυμέλας· ἐπὶ δ' ἀσφάκτοις
 μήλοισι δόμων μὴ πάριτ' ἐς μυχόν.
 { – } ἔχω μαθοῦσα· θεοῦ δὲ νόμον 230
 οὐ παραβαίνομεν,
 ἃ δ' ἐκτὸς ὄμμα τέρψει.
 {Ιων} πάντα θεᾶσθ', ὅτι καὶ θέμις, ὄμμασι.
 { – } μεθεῖσαν δεσπότηι
 με θεοῦ γύαλα τάδ' εἰσιδεῖν.
 {Ιων} δμωαὶ δὲ τίνων κλήιξεσθε δόμων;
 { – } Παλλάδι σύννοικα τρόφιμα μέλα- 235
 θρα τῶν ἐμῶν τυράννων·
 παρούσας δ' ἀμφὶ τᾶσδ' ἐρωτᾶις.
 {Ιων} < >
 γενναιότης σοι καὶ τρόπων τεκμήριον
 τὸ σχῆμ' ἔχεις τόδ', ἦτις εἶ ποτ', ὧ̃ γύναι. 240
 γνοίη δ' ἄν ὡς τὰ πολλά γ' ἀνθρώπου πέρι
 τὸ σχῆμ' ἰδὼν τις εἰ πέφυκεν εὐγενής.
 ἔα·
 ἀλλ' ἐξέπληξάς μ', ὄμμα συγκλήισασα σὸν
 δακρύοις θ' ὑγράνας' εὐγενῆ παρηίδα,
 ὡς εἶδες ἀγνὰ Λοξίου χρηστήρια.
 τί ποτε μερίμνης ἐς τόδ' ἦλθες, ὧ̃ γύναι;
 οὔ πάντες ἄλλοι γύαλα λεύσσοντες θεοῦ 245
 χαίρουσιν, ἐνταῦθ' ὄμμα σὸν δακρυρροεῖ;

{ΚΡΕΟΥΣΑ}

- ὦ ξένε, τὸ μὲν σὸν οὐκ ἀπαιδευτῶς ἔχει
 ἐς θαύματ' ἐλθεῖν δακρύων ἐμῶν πέρι·
 ἐγὼ δ' ἰδοῦσα τούσδ' Ἀπόλλωνος δόμους
 μνήμην παλαιὰν ἀνεμετρησάμην τινά· 250
 ἐκεῖσε τὸν νοῦν ἔσχον ἐνθάδ' οὔσα περ.
 ὦ τλήμονες γυναῖκες· ὦ τολμήματα
 θεῶν. τί δῆτα; ποῖ δίκην ἀνοίσομεν.
 εἰ τῶν κρατούντων ἀδικίαις ὀλούμεθα;
 {Ιων} τί χρῆμ' ἀνερμήνευτα δυσθυμῆι, γύναι; 255
 {Κρ.} οὐδέν· μεθῆκα τόξα· τὰπὶ τῶιδε δὲ
 ἐγὼ τε σιγῶ καὶ σὺ μὴ φρόντιζ' ἔτι.
 {Ιων} τίς δ' εἶ; πόθεν γῆς ἦλθες; ἐκ ποίας πάτρας
 πέφυκας; ὄνομα τί σε καλεῖν ἡμᾶς χρεῶν;
 {Κρ.} Κρέουσα μὲν μοι τοῦνομ', ἐκ δ' Ἐρεχθέως 260
 πέφυκα, πατρὶς γῆ δ' Ἀθηναίων πόλις.
 {Ιων} ὦ κλεινὸν οἰκοῦσ' ἄστρῳ γενναίων τ' ἄπο
 τραφεῖσα πατέρων, ὥς σε θαυμάζω, γύναι.
 {Κρ.} τοσαῦτα κεῦτυχοῦμεν, ὦ ξέν', οὐ πέρα.
 {Ιων} πρὸς θεῶν, ἀληθῶς, ὡς μεμύθευται βροτοῖς 265
 {Κρ.} τί χρῆμ' ἐρωτᾶις, ὦ ξέν', ἐκμαθεῖν θέλων;
 {Ιων.} ἐκ γῆς πατρός σου πρόγονος ἔβλασταν πατήρ;
 {Κρ.} Ἐριχθόνιός γε· τὸ δὲ γένος μ' οὐκ ὠφελεῖ.
 {Ιων} ἦ καὶ σφ' Ἀθάνα γῆθεν ἐξανείλετο;
 {Κρ.} ἐς παρθένους γε χεῖρας, οὐ τεκοῦσά νιν. 270
 {Ιων} δίδωσι δ', ὥσπερ ἐν γραφῆι νομίζεται
 {Κρ.} Κέκροπος γε σώζειν παισὶν οὐχ ὀρώμενον.
 {Ιων} ἤκουσα λῦσαι παρθένους τεῦχος θεᾶς.
 {Κρ.} τοιγὰρ θανοῦσαι σκόπελον ἤμαξαν πέτρας.
 {Ιων} εἰέν·
 τί δαὶ τόδ'; ἄρ' ἀληθὲς ἢ μάτην λόγος; 275
 {Κρ.} τί χρῆμ' ἐρωτᾶις; καὶ γὰρ οὐ κάμνω σχολῆι.
 {Ιων} πατήρ Ἐρεχθεὺς σὰς ἔθυσσε συγγόνους;
 {Κρ.} ἔτλη πρὸ γαίας σφάγια παρθένους κτανεῖν.

- {Ιων} σὺ δ' ἐξεσώθης πῶς κασιγνήτων μόνη;
 {Κρ.} βρέφος νεογνὸν μητρὸς ἦν ἐν ἀγκάλαις. 280
- {Ιων} πατέρα δ' ἀληθῶς χάσμα σὸν κρύπτει χθονός;
 {Κρ.} πληγαὶ τριαίνης ποντίου σφ' ἀπώλεσαν.
 {Ιων} Μακραὶ δὲ χῶρός ἐστ' ἐκεῖ κεκλημένος;
 {Κρ.} τί δ' ἱστορεῖς τόδ'; ὧς μ' ἀνέμνησάς τινος.
 {Ιων} τιμᾶι σφε †Πύθιος† ἀστραπαὶ τε Πύθιαι. 285
 {Κρ.} †τιμᾶ τιμᾶ†· ὧς μήποτ' ὄφελόν σφ' ἰδεῖν.
 {Ιων} τί δέ; στυγεῖς σὺ τοῦ θεοῦ τὰ φίλτατα;
 {Κρ.} οὐδέν· ξύνοιδ' ἄντροισιν αἰσχύνῃν τινά.
 {Ιων} πόσις δὲ τίς σ' ἔγῃμ' Ἀθηναίων, γύναι;
 {Κρ.} οὐκ ἀστὸς ἀλλ' ἐπακτὸς ἐξ ἄλλης χθονός.
 {Ιων} τίς; εὐγενῆ νιν δεῖ πεφυκέναι τινά. 290
 {Κρ.} Ξοῦθος, πεφυκῶς Αἰόλου Διὸς τ' ἄπο.
 {Ιων} καὶ πῶς ξένος σ' ὦν ἔσχεν οὔσαν ἐγγενῆ;
 {Κρ.} Εὐβοὶ Ἀθήναις ἔστι τις γείτων πόλις.
 {Ιων} ὄροις ὑγροῖσιν, ὧς λέγους', ὠρισμένη. 295
 {Κρ.} ταύτην ἔπερσε Κεκροπίδαις κοινῶι δορί.
 {Ιων} ἐπίκουρος ἐλθών; κᾶϊτα σὸν γαμεῖ λέχος;
 {Κρ.} φερνάς γε πολέμου καὶ δορὸς λαβῶν γέρας.
 {Ιων} σὺν ἀνδρὶ δ' ἦκεις ἢ μόνη χρηστήρια;
 {Κρ.} σὺν ἀνδρὶ· σηκοῖς δ' ὑστερεῖ Τροφωνίου. 300
 {Ιων} πότερα θεατῆς ἢ χάριν μαντευμάτων;
 {Κρ.} κείνου τε Φοίβου θ' ἐν θέλων μαθεῖν ἔπος.
 {Ιων} καρποῦ δ' ὑπερ γῆς ἦκετ' ἢ παίδων πέρι;
 {Κρ.} ἄπαιδές ἐσμεν, χρόνι' ἔχοντ' εὐνήματα.
 {Ιων} οὐδ' ἔτεκες οὐδὲν πάποτ' ἀλλ' ἄτεκνος εἶ;
 {Κρ.} ὁ Φοῖβος οἶδε τὴν ἐμὴν ἀπαιδίαν. 305
 {Ιων} ὦ τλήμον, ὧς τᾶλλ' εὐτυχοῦσ' οὐκ εὐτυχεῖς.
 {Κρ.} σὺ δ' εἶ τίς; ὧς σου τὴν τεκοῦσαν ὄλβισα.
 {Ιων} τοῦ θεοῦ καλοῦμαι δοῦλος, εἰμί τ', ὦ γύναι.
 {Κρ.} ἀνάθημα πόλεως ἢ τινος πραθεῖς ὑπο; 310
 {Ιων} οὐκ οἶδα πλὴν ἔν· Λοξίου κεκλήμεθα.
 {Κρ.} ἡμεῖς σ' ἄρ' αὔθις, ὦ ξέν', ἀντοικτίρομεν.

- {Ιων} ὡς μὴ εἰδóθ' ἦτις μ' ἔτεκεν ἐξ ὄτου τ' ἔφυν.
 {Κρ.} ναοῖσι δ' οἰκεῖς τοισίδ' ἢ κατὰ στέγας;
 {Ιων} ἅπαν θεοῦ μοι δῶμ', ἴν' ἂν λάβῃ μ' ὕπνος. 315
 {Κρ.} παῖς δ' ὦν ἀφίκου ναὸν ἢ νεανίας;
 {Ιων} βρέφος λέγουσιν οἱ δοκοῦντες εἰδέναι.
 {Κρ.} καὶ τίς γάλακτί σ' ἐξέθρεψε Δελφίδων;
 {Ιων} οὐπόποτ' ἔγνω μαστόν· ἢ δ' ἔθρεψέ με
 {Κρ.} τίς, ὦ ταλαίπωρ'; ὡς νοσοῦσ' ἠῦρον νόσους. 320
 {Ιων} Φοίβου προφητὴν μητέρ' ὡς νομίζομεν.
 {Κρ.} ἐς δ' ἄνδρ' ἀφίκου τίνα τροφὴν κεκτημένος;
 {Ιων} βωμοί μ' ἔφερβον οὐπιῶν τ' ἀεὶ ξένος. 323
 {Κρ.} ἔχεις δὲ βίον· εὖ γὰρ ἤσκησαι πέπλοις. 326
 {Ιων} τοῖς τοῦ θεοῦ κοσμούμεθ' ὧι δουλεύομεν.
 {Κρ.} οὐδ' ἦξας εἰς ἔρευναν ἐξευρεῖν γονάς;
 {Ιων} ἔχω γὰρ οὐδέν, ὦ γύναι, τεκμήριον. 329
 {Κρ.} τάλαινά σ' ἢ τεκοῦσ' ἄρ', ἦτις ἦν ποτε. 324
 {Ιων} ἀδίκημά του γυναικὸς ἐγενόμην ἴσως. 325
 {Κρ.} φεῦ·
 πέπονθέ τις σῆι μητρὶ ταῦτ' ἄλλη γυνή. 330
 {Ιων} τίς; εἰ πόνου μοι ξυλλάβοι, χαίρομεν ἄν.
 {Κρ.} ἦς οὔνεκ' ἦλθον δεῦρο πρὶν πόσιν μολεῖν.
 {Ιων} ποῖόν τι χρήζουσ'; ὡς ὑπουργήσω, γύναι.
 {Κρ.} μάντευμα κρυπτόν δεομένη Φοίβου μαθεῖν.
 {Ιων} λέγοις ἄν· ἡμεῖς τᾶλλα προξενήσομεν. 335
 {Κρ.} ἄκουε δὴ τὸν μῦθον· ἀλλ' αἰδούμεθα.
 {Ιων} οὐ τᾶρα πράξεις οὐδέν· ἀργὸς ἢ θεός.
 {Κρ.} Φοίβωι μιγῆναί φησί τις φίλων ἐμῶν.
 {Ιων} Φοίβωι γυνὴ γεγῶσα; μὴ λέγ', ὦ ξένη.
 {Κρ.} καὶ παῖδά γ' ἔτεκε τῷ θεῷ λάθραι πατρός. 340
 {Ιων} οὐκ ἔστιν· ἀνδρὸς ἀδικίαν αἰσχύνεται.
 {Κρ.} οὐ φησιν αὐτή· καὶ πέπονθεν ἄθλια.
 {Ιων} τί χρήμα δράσασ', εἰ θεῷ συνεζύγη;
 {Κρ.} τὸν παῖδ' ὄν ἔτεκεν ἐξέθηκε δωμάτων.
 {Ιων} ὁ δ' ἐκτεθεὶς παῖς ποῦ 'στιν; εἰσοραῖ φάος; 345

- {Κρ.} οὐκ οἶδεν οὐδεὶς· ταῦτα καὶ μαντεύομαι.
 {Ιων} εἰ δ' οὐκέτ' ἔστι, τίνι τρόπῳ διεφθάρη;
 {Κρ.} θῆράς σφε τὸν δύστηνον ἐλπίζει κτανεῖν.
 {Ιων} ποίῳ τόδ' ἔγνω χρωμένη τεκμηρίῳ;
 {Κρ.} ἔλθοῦσ' ἴν' αὐτὸν ἐξέθηκ' οὐχ ἡῦρ' ἔτι. 350
 {Ιων} ἦν δὲ σταλαγμὸς ἐν στίβῳ τις αἵματος;
 {Κρ.} οὐ φησι· καίτοι πόλλ' ἐπεστράφη πέδον.
 {Ιων} χρόνος δὲ τίς τῷ παιδί διαπεπραγμένῳ;
 {Κρ.} σοὶ ταῦτ' ἦβης, εἶπερ ἦν, εἶχ' ἂν μέτρον. 354
 {Ιων} τί δ' εἰ λάθραι νιν Φοῖβος ἐκτρέφει λαβῶν;
 {Κρ.} τὰ κοινὰ χαίρων οὐ δίκαια δρᾷ μόνος. 358
 {Ιων} ἀδικεῖ νυν ὁ θεός, ἢ τεκοῦσα δ' ἀθλία. 355
 {Κρ.} οὐκουν ἔτ' ἄλλον <γ'> ὕστερον τίκει γόνον. 356
 {Ιων} οἴμοι· προσωιδὸς ἢ τύχη τῶμῳ πάθει. 359
 {Κρ.} καὶ σ', ὦ ξέν', οἴμαι μητέρ' ἀθλίαν ποθεῖν. 360
 {Ιων} ἄ μή μ' ἐπ' οἶκτον ἔξαγ' οὐ 'λελήσμεθα.
 {Κρ.} σιγῶ· πέραινε δ' ὦν σ' ἀνιστορῶ πέρι.
 {Ιων} οἶσθ' οὖν ὁ κάμνει τοῦ λόγου μάλιστά σοι;
 {Κρ.} τί δ' οὐκ ἐκείνη τῆι ταλαιπώρῳ νοσεῖ;
 {Ιων} πῶς ὁ θεὸς ὁ λαθεῖν βούλεται μαντεύσεται; 365
 {Κρ.} εἶπερ καθίζει τρίποδα κοινὸν Ἑλλάδος.
 {Ιων} αἰσχύνεται τὸ πρᾶγμα· μὴ 'ξέλεγχέ νιν.
 {Κρ.} ἀλγύνεται δέ γ' ἢ παθοῦσα τῆι τύχῃ.

{Ιων}

- οὐκ ἔστιν ὅστις σοὶ προφητεύσει τάδε.
 ἐν τοῖς γὰρ αὐτοῦ δώμασιν κακὸς φανεῖς 370
 Φοῖβος δικαίως τὸν θεμιστεύοντά σοι
 δράσειεν ἂν τι πῆμ'. ἀπαλλάσσου, γύναι·
 τῷ γὰρ θεῷ τάναντί' οὐ μαντευτέον.
 [ἔς γὰρ τοσοῦτον ἀμαθίας ἔλθοιμεν ἂν,
 εἰ τοὺς θεοὺς ἄκοντας ἐκπονήσομεν 375
 φράζειν ἂ μὴ θέλουσιν, ἢ προβωμίῳις
 σφαγαῖσι μῆλων ἢ δι' οἰωνῶν πτεροῖς.]

ἄν γὰρ βίαι σπεύδωμεν ἀκόντων θεῶν,
 ἀνόνητα κεκτήμεσθα τὰγάθ', ὦ γύναι·
 ἃ δ' ἄν διδῶσ' ἐκόντες, ὠφελούμεθα.

{Χο.} πολλάι γε πολλοῖς εἰσι συμφοραὶ βροτῶν,
 μορφαὶ δὲ διαφέρουσιν· ἓνα δ' ἄν εὐτυχῆ
 μόλις ποτ' ἐξεύροι τις ἀνθρώπων βίον.

{Κρ.}

ὦ Φοῖβε, κάκει κἀνθάδ' οὐ δίκαιος εἶ
 ἐς τὴν ἀποῦσαν, ἧς πάρειςιν οἱ λόγοι·
 ὅς γ' οὔτ' ἔσωσας τὸν σὸν ὄν σῶσαί σ' ἐχρῆν
 οὔθ' ἱστορούσηι μητρὶ μάντις ὦν ἐρεῖς,
 ὡς, εἰ μὲν οὐκέτ' ἔστιν, ὀγκωθῆι τάφωι,
 εἰ δ' ἔστιν, ἔλθῃ μητρὸς εἰς ὄψιν ποτέ.

†ἀλλ' ἐἴαν χρῆ τάδ'†, εἰ πρὸς τοῦ θεοῦ
 κωλύομεσθα μὴ μαθεῖν ἃ βούλομαι.

ἀλλ', ὦ ξέν', εἰσορῶ γὰρ εὐγενῆ πόσιν
 Ξοῦθον πέλας δὴ τόνδε, τὰς Τροφωνίου
 λιπόντα θαλάμας, τοὺς λελεγμένους λόγους
 σίγα πρὸς ἄνδρα, μὴ τιν' αἰσχύνῃν λάβω
 διακονοῦσα κρυπτά, καὶ προβῆι λόγος
 οὐχ ἧπερ ἡμεῖς αὐτὸν ἐξειλίσομεν.

τὰ γὰρ γυναικῶν δυσχερῆ πρὸς ἄρσενας,
 κἀν ταῖς κακαῖσιν ἀγαθαὶ μεμειγμένα
 μισούμεθ'· οὕτω δυστυχεῖς πεφύκαμεν.

{ΞΟΥΘΟΣ}

πρῶτον μὲν <ὁ> θεὸς τῶν ἐμῶν προσφθεγμάτων
 λαβὼν ἀπαρχὰς χαιρέτω, σύ τ', ὦ γύναι.
 μῶν χρόνιος ἐλθὼν σ' ἐξέπληξ' ὀρρωδίαι;
 {Κρ.} οὐδέν γ'· ἀφίγμην δ' ἐς μέριμναν. ἀλλὰ μοι
 λέξον, τί θέσπισμ' ἐκ Τροφωνίου φέρεις,
 παίδων ὅπως νῶιν σπέρμα συγκραθήσεται;

- {Ξο.} οὐκ ἠξίωσε τοῦ θεοῦ προλαμβάνειν
μαντεύμαθ'· ἐν δ' οὖν εἶπεν· οὐκ ἄπαιδά με
πρὸς οἶκον ἦξιν οὐδὲ σ' ἐκ χρηστηρίων.
- {Κρ.} ὦ πότνια Φοίβου μήτερ, εἰ γὰρ αἰσίως 410
ἔλθοιμεν, ἅ τε νῶιν συμβόλαια πρόσθεν ἦν
ἐς παῖδα τὸν σὸν μεταπέσοι βελτίονα.
- {Ξο.} ἔσται τάδ'· ἀλλὰ τίς προφητεύει θεοῦ;
{Ιων} ἡμεῖς τά γ' ἔξω, τῶν ἔσω δ' ἄλλοις μέλει,
οἱ πλησίον θάσσουσι τρίποδος, <ᾗ> ξένε, 415
Δελφῶν ἀριστῆς, οὓς ἐκλήρωσεν πάλος.
- {Ξο.} καλῶς· ἔχω δὴ πάνθ' ὅσων ἐχρήζομεν.
στείχοιμ' ἂν εἴσω· καὶ γάρ, ὡς ἐγὼ κλύω,
χρηστήριον πέπτωκε τοῖς ἐπήλυσιν
κοινὸν πρὸ ναοῦ· βούλομαι δ' ἐν ἡμέραι 420
τῆιδ' (αἰσία γάρ) θεοῦ λαβεῖν μαντεύματα.
σὺ δ' ἀμφὶ βωμούς, ᾧ γύναι, δαφνηφόρους
λαβοῦσα κλῶνας, εὐτέκνους εὐχου θεοῖς
χρησμούς μ' ἐνεγκεῖν ἐξ Απόλλωνος δόμων.
- {Κρ.} ἔσται τάδ', ἔσται. Λοξίας δ', ἐὰν θέλη 425
νῦν ἀλλὰ τὰς πρὶν ἀναλαβεῖν ἀμαρτίας,
ἅπας μὲν οὐ γένοιτ' ἂν εἰς ἡμᾶς φίλος,
ὅσον δὲ χρήζει (θεὸς γάρ ἐστι) δέξομαι.
- {Ιων} τί ποτε λόγοισιν ἢ ξένη πρὸς τὸν θεὸν
κρυπτοῖσιν αἰεὶ λοιδοροῦσ' αἰνίσσεται; 430
ἦτοι φιλοῦσά γ' ἦς ὕπερ μαντεύεται,
ἦ καὶ τι σιγῶσ' ὦν σιωπᾶσθαι χρεῶν;
ἀτὰρ θυγατρὸς τῆς Ἐρεχθέως τί μοι
μέλει; προσήκει γ' οὐδέν. ἀλλὰ χρυσέαις
πρόχοισιν ἐλθὼν εἰς ἀπορραντήρια 435
δρόσον καθήσω. νουθετητέος δέ μοι
Φοῖβος, τί πάσχει· παρθένους βίαι γαμῶν
προδίδωσι; παῖδας ἐκτεκνούμενος λάθραι
θνήσκοντας ἀμελεῖ; μὴ σύ γ'· ἀλλ', ἐπεὶ κρατεῖς,
ἀρετὰς δῖωκε. καὶ γὰρ ὅστις ἂν βροτῶν 440

κακὸς πεφύκηι, ζημιούσιν οἱ θεοί.
 πῶς οὖν δίκαιον τοὺς νόμους ὑμᾶς βροτοῖς
 γράψαντας αὐτοὺς ἀνομίαν ὀφλισκάνειν;
 εἰ δ' (οὐ γὰρ ἔσται, τῷ λόγῳ δὲ χρήσομαι)
 δίκας βιαίων δώσετ' ἀνθρώποις γάμων 445
 σὺ καὶ Ποσειδῶν Ζεὺς θ' ὅς σὺρανοῦ κρατεῖ,
 ναοὺς τίνοντες ἀδικίας κενώσετε.
 τὰς ἡδονὰς γὰρ τῆς προμηθείας πέρα
 σπεύδοντες ἀδικεῖτ'. οὐκέτ' ἀνθρώπους κακοὺς
 λέγειν δίκαιον, εἰ τὰ τῶν θεῶν καλὰ 450
 μιμούμεθ', ἀλλὰ τοὺς διδάσκοντας τάδε.

{Χο.}

σὲ τὰν ὠδίνων λοχιᾶν [στρ.
 ἀνελείθυιαν, ἐμὰν
 Ἀθάναν, ἰκετεύω,
 Προμηθεῖ Τιτᾶνι λοχευ- 455
 θεῖσαν κατ' ἀκροτάτας
 κορυφᾶς Διός, ὧ ἄμάκαιρα ἄ Νίκα,
 μόλε Πύθιον οἶκον,
 Ὀλύμπου χρυσέων θαλάμων
 πταμένα πρὸς ἀγυιάς, 460
 Φοιβήιος ἔνθα γᾶς
 μεσόμφαλος ἐστία
 παρὰ χορευομένῳ τρίποδι
 μαντεύματα κραίνει,
 σὺ καὶ παῖς ἅ Λατογενής,
 δύο θεαὶ δύο παρθένοι, 465
 κασίγνηται ἄσεμναι Φοίβου ἄ.
 ἰκετεύσατε δ', ὧ κόραι,
 τὸ παλαιὸν Ἐρεχθέως
 γένος εὐτεκνίας χρονίου καθαροῖς 470
 μαντεύμασι κῦρσαι.

ὑπερβαλλούσας γὰρ ἔχει
 θνατοῖς εὐδαιμονίας
 ἀκίνητον ἀφορμάν,
 τέκνων οἷς ἂν καρποφόροι
 λάμπωσιν ἐν θαλάμοις
 πατρίοισι νεάνιδες ἦβαι,
 διαδέκτορα πλοῦτον
 ὡς ἔξοντες ἐκ πατέρων
 ἐτέροις ἐπὶ τέκνοις. 475
 ἄλκαρ τε γὰρ ἐν κακοῖς
 σύν τ' εὐτυχίαις φίλον
 δορί τε γαῖ πατρία φέρει
 σωτήριον ἀλκάν.
 ἐμοὶ μὲν πλούτου τε πάρος 480
 βασιλικῶν τ' εἶεν θαλάμων
 ἔτροφαὶ κήδειοι κεδνῶν γε τέκνων†.
 τὸν ἄπαιδα δ' ἀποστυγῶ
 βίον, ὃν τε δοκεῖ ψέγω·
 μετὰ δὲ κτεάνων μετρίων βιοτᾶς 490
 εὐπαιδος ἐχοίμαν.

ὦ Πανὸς θακήματα καὶ
 παραυλίζουσα πέτρα
 μυχώδεσι Μακραῖς,
 ἵνα χοροὺς στείβουσι ποδοῖν 495
 Ἀγλαύρου κόραι τρίγονοι
 στάδια χλοερὰ πρὸ Παλλάδος
 ναῶν συρίγγων
 ὑπ' αἰόλας ἰαχᾶς
 ἔμνων† ὅτ' ἀναλίσις 500
 συρίζεις, ὦ Πάν,
 τοῖσι σοῖς ἐν ἄντροις,
 ἵνα τεκοῦσά τις
 παρθένος μελέα βρέφος

[Ἐπωιδ.]

- Φοίβωι πτανοῖς ἐξόρισεν
 θοίαναν θηρσί τε φονίαν 505
 δαῖτα, πικρῶν γάμων ὕβριν.
 οὐτ' ἐπὶ κερκίσιν οὔτε λόγων φάτιν
 ἄιον εὐτυχίας μετέχειν θεόθεν τέκνα θνατοῖς.
- {Ιων} πρόσπολοι γυναῖκες, αἱ τῶνδ' ἀμφὶ κρηπίδας δόμων 510
 θυοδόκων φρούρημ' ἔχουσαι δεσπότην φυλάσσετε,
 ἐκλέλοιπ' ἤδη τὸν ἱερὸν τρίποδα καὶ χρηστήριον
 Εὐθως ἢ μίμνει κατ' οἶκον ἱστορῶν ἀπαιδίαν;
 {Χο.} ἐν δόμοις ἔστ', ὃ ξέν'· οὐπω δῶμ' ὑπερβαίνει τόδε.
 ὡς δ' ἐπ' ἐξόδοισιν ὄντος, τῶνδ' ἀκούομεν πυλῶν 515
 δοῦπον, ἐξιόντα τ' ἤδη δεσπότην ὄραν πάρα.
- {Εο.} ὃ τέκνον, χαῖρ'· ἡ γὰρ ἀρχὴ τοῦ λόγου πρέπουσά μοι.
 {Ιων} χαίρομεν· σὺ δ' εὖ φρόνει γε, καὶ δὴ ὄντ' εὖ πράζομεν.
 {Εο.} δὸς χερὸς φίλημά μοι σῆς σώματός τ' ἀμφιπτυχάς.
 {Ιων} εὖ φρονεῖς μέν; ἢ σ' ἔμηνεν θεοῦ τις, ὃ ξένε, βλάβη; 520
 {Εο.} οὐ φρονῶ, τὰ φίλταθ' εὐρῶν εἰ φιλεῖν ἐφίεμαι;
 {Ιων} παῦε, μὴ ψάσας τὰ τοῦ θεοῦ στέμματα ῥήξις χερί.
 {Εο.} ἄψομαι· κοῦ ῥυσιάζω, τὰμὰ δ' εὐρίσκω φίλα.
 {Ιων} οὐκ ἀπαλλάξῃ, πρὶν εἴσω τόξα πλευμόνων λαβεῖν;
 {Εο.} ὡς τί δὴ φεύγεις με σαυτοῦ γνωρίσαι τὰ φίλτατα; 525
 {Ιων} οὐ φιλῶ φρενοῦν ἀμούσους καὶ μεμνηότας ξένους.
 {Εο.} κτεῖνε καὶ πίμπρη· πατὴρ γάρ, ἦν κτάνης, ἔσθι φονεύς.
 {Ιων} ποῦ δέ μοι πατήρ σύ; ταῦτ' οὖν οὐ γέλως κλύειν ἐμοί;
 {Εο.} οὐ· τρέχων ὁ μῦθος ἄν σοι τὰμὰ σημῆνειεν ἄν.
 {Ιων} καὶ τί μοι λέξεις; {Εο.} πατήρ σός εἰμι καὶ σὺ παῖς
 ἐμός. 530
 {Ιων} τίς λέγει τάδ'; {Εο.} ὅς σ' ἔθρεψεν ὄντα Λοξίας ἐμόν.
 {Ιων} μαρτυρεῖς σαυτῶι. {Εο.} τὰ τοῦ θεοῦ γ' ἐκμαθὼν χρη-
 στήρια.
 {Ιων} ἐσφάλης αἰνιγμ' ἀκούσας. {Εο.} οὐκ ἄρ' ὄρθ' ἀκούομεν.
 {Ιων} ὁ δὲ λόγος τίς ἐστὶ Φοίβου; {Εο.} τὸν συναντήσαντά μοι

- {Ιων} τίνα συνάντησιν; {Ξο.} δόμων τῶνδ' ἐξιόντι τοῦ θεοῦ 535
- {Ιων} συμφορᾶς τίνος κυρῆσαι; {Ξο.} παιδ' ἐμὸν πεφυκέναι.
- {Ιων} σὸν γεγῶτ' ἢ δῶρον ἄλλων; {Ξο.} δῶρον, ὄντα δ' ἐξ ἐμοῦ.
- {Ιων} πρῶτα δῆτ' ἐμοὶ ζυνάπτεις πόδα σόν; {Ξο.} οὐκ ἄλλωι
τέκνον.
- {Ιων} ἢ τύχη πόθεν ποθ' ἦκει; {Ξο.} δύο μίαν θαυμάζομεν.
- {Ιων} ἐκ τίνος δέ σοι πέφυκα μητρός; {Ξο.} οὐκ ἔχω φράσαι. 540
- {Ιων} οὐδὲ Φοῖβος εἶπε; {Ξο.} τερφθεὶς τοῦτο, κεῖν' οὐκ ἠρόμην.
- {Ιων} γῆς ἄρ' ἐκπέφυκα μητρός; {Ξο.} οὐ πέδον τίκτει τέκνα.
- {Ιων} πῶς ἂν οὖν εἶην σός; {Ξο.} οὐκ οἶδ', ἀναφέρω δ' ἐς τὸν θεόν.
- {Ιων} φέρε λόγων ἀψώμεθ' ἄλλων. {Ξο.} τοῦτ' ἄμεινον, ὦ τέκνον.
- {Ιων} ἦλθες ἐς νόθον τι λέκτρον; {Ξο.} μωρίαί γε τοῦ νέου. 545
- {Ιων} πρὶν κόρην λαβεῖν Ἐρεχθέως; {Ξο.} οὐ γὰρ ὕστερόν γε πω.
- {Ιων} ἄρα δῆτ' ἐκεῖ μ' ἔφυσας; {Ξο.} τῷ χρόνῳ γε συντρέχει.
- {Ιων} καῖτα πῶς ἀφικόμεσθα δεῦρο {Ξο.} τοῦτ' ἀμηχανῶ.
- {Ιων} διὰ μακρᾶς ἐλθὼν κελεύθου; {Ξο.} τοῦτο κάμ' ἀπαιοῶ.
- {Ιων} Πυθίαν δ' ἦλθες πέτραν πρὶν; {Ξο.} ἐς φανάς γε Βακ-
χίου. 550
- {Ιων} προξένων δ' ἔν του κατέσχεες; {Ξο.} ὅς με Δελφίσι κόραις
- {Ιων} ἐθιάσευσ', ἢ πῶς τάδ' αὐδαῖς; {Ξο.} Μαινάσι γε Βακχίου.
- {Ιων} ἔμφρον' ἢ κάτοινον ὄντα; {Ξο.} Βακχίου πρὸς ἡδοναῖς.
- {Ιων} τοῦτ' ἐκεῖν' ἴν' ἐσπάρημεν {Ξο.} ὁ πότμος ἐξηῦρεν, τέκνον.
- {Ιων} πῶς δ' ἀφικόμεσθα ναούς; {Ξο.} ἔκβολον κόρης ἴσως. 555
- {Ιων} ἐκπεφεύγαμεν τὸ δοῦλον. {Ξο.} πατέρα νυν δέχου, τέκνον.
- {Ιων} τῷ θεῷ γοῦν οὐκ ἀπιστεῖν εἰκός. {Ξο.} εὖ φρονεῖς ἄρα.
- {Ιων} καὶ τί βουλόμεσθά γ' ἄλλο {Ξο.} νῦν ὀραῖς ἂ χρή σ' ὀρᾶν.
- {Ιων} ἢ Διὸς παιδὸς γενέσθαι παῖς; {Ξο.} ὃ σοί γε γίνεταί.
- {Ιων} ἦ θίγω δῆθ' ὅς μ' ἔφυσας; {Ξο.} πιθόμενός γε τῷ θεῷ. 560
- {Ιων} χαῖρέ μοι, πάτερ {Ξο.} φίλον γε φθέγμ' ἐδεξάμην τόδε.
- {Ιων} ἡμέρα θ' ἢ νῦν παροῦσα. {Ξο.} μακάριόν γ' ἔθηκέ με.
- {Ιων} ὦ φίλη μητερ, πότε ἄρα καὶ σὸν ὄνομαί δέμας;
νῦν ποθῶ σε μᾶλλον ἢ πρὶν, ἥτις εἶ ποτ', εἰσιδεῖν.
- ἀλλ' ἴσως τέθηκας, ἡμεῖς δ' οὐδ' ὄναρ δυναίμεθ' ἄν. 565
- {Χο.} κοινὰ μὲν ἡμῖν δωμάτων εὐπραξίαι·

ὅμως δὲ καὶ δέσποιναν ἐς τέκν' εὐτυχεῖν
ἐβουλόμην ἂν τοὺς τ' Ἐρεχθέως δόμους.

- {Ξο.} ὦ τέκνον, ἐς μὲν σὴν ἀνεύρεσιν θεὸς
ὀρθῶς ἔκρανε, καὶ συνῆψ' ἐμοί τε σὲ 570
σύ τ' αὖ τὰ φίλταθ' ἠῆρες οὐκ εἰδὼς πάρος.
οἷ δ' ἠΐξας ὀρθῶς, τοῦτο κᾶμ' ἔχει πόθος,
ὅπως σύ τ', ὦ παῖ, μητέρ' εὐρήσεις σέθεν
ἐγὼ θ' ὅποιας μοι γυναικὸς ἐξέφυς.
χρόνωι δὲ δόντες ταῦτ' ἴσως εὐροιμεν ἂν. 575
ἀλλ' ἐκλιπὼν θεοῦ δάπεδ' ἀλητείαν τε σὴν
ἐς τὰς Ἀθήνας στείχε κοινόφρων πατρί
[οὔ σ' ὄλβιον μὲν σκῆπτρον ἀναμένει πατρός,
πολὺς δὲ πλοῦτος· οὐδὲ θάτερον νοσῶν
δυοῖν κεκλήσῃ δυσγενῆς πένης θ' ἅμα, 580
ἀλλ' εὐγενῆς τε καὶ πολυκτῆμων βίου].
σιγαῖς; τί πρὸς γῆν ὄμμα σὸν βαλὼν ἔχεις
ἐς φροντίδας τ' ἀπῆλθες, ἐκ δὲ χαρμονῆς
πάλιν μεταστὰς δεῖμα προσβάλλεις πατρί;
- {Ιων} οὐ ταῦτὸν εἶδος φαίνεται τῶν πραγμάτων 585
πρόσωθεν ὄντων ἐγγύθεν θ' ὀρωμένων.
ἐγὼ δὲ τὴν μὲν συμφορὰν ἀσπάζομαι,
πατέρα σ' ἀνευρών· ὧν δὲ γιγνώσκω, πάτερ,
ἄκουσον. εἶναί φασι τὰς αὐτόχθονας
κλεινὰς Ἀθήνας οὐκ ἐπέισακτον γένος, 590
ἴν' ἐσπεσοῦμαι δύο νόσω κεκτημένος,
πατρός τ' ἐπακτοῦ καὐτὸς ὧν νοθαγενῆς.
καὶ τοῦτ' ἔχων τοῦνειδος ἀσθενῆς μένων
ἄμηδὲν καὶ οὐδὲν ὧν ἄ κεκλήσομαι.
ἦν δ' ἐς τὸ πρῶτον πόλεος ὀρμηθεῖς ζυγὸν 595
ζητῶ τις εἶναι, τῶν μὲν ἀδυνάτων ὑπο
μισησόμεσθα· λυπρὰ γὰρ τὰ κρείσσονα.
ὅσοι δέ, χρηστοὶ δυνάμενοί τ', ὄντες σοφοί,

σιγῶσι κού σπεύδουσιν ἐς τὰ πράγματα,
 γέλωτ' ἐν αὐτοῖς μωρίαν τε λήψομαι 600
 οὐχ ἡσυχάζων ἐν πόλει ψόγου πλέαι.
 τῶν δ' ἴαυ' λογίων τετ' χρωμένων τε τῆι πόλει
 ἐς ἀξίωμα βᾶς πλέον φρουρήσομαι
 ψήφοισιν. οὕτω γὰρ τάδ', ὦ πάτερ, φιλεῖ
 οἱ τὰς πόλεις ἔχουσι κἀξιώματα 605
 τοῖς ἀνθαμίλλοις εἰσὶ πολεμιώτατοι.
 ἐλθὼν δ' ἐς οἶκον ἀλλότριον ἔπηλυσ ὦν
 γυναῖκά θ' ὡς ἄτεκνον, ἦ κοινουμένη
 τῆς συμφορᾶς σοι πρόσθεν ἀπολαχοῦσα νῦν
 αὐτὴ καθ' αὐτὴν τὴν τύχην οἴσει πικρῶς, 610
 πῶς οὐχ ὑπ' αὐτῆς εἰκότως μισήσομαι,
 ὅταν παραστῶ σοὶ μὲν ἐγγύθεν ποδός,
 ἦ δ' οὔσ' ἄτεκνος τὰ σὰ φίλ' εἰσορᾷ πικρῶς,
 κἄιτ' ἢ προδοὺς σύ μ' ἐς δάμαρτα σὴν βλέπητις
 ἦ τὰμὰ τιμῶν δῶμα συγχέας ἔχητις; 615
 ὅσας σφαγὰς δὴ φαρμάκων <τε> θανασίμων
 γυναῖκες ἠῦρον ἀνδράσιν διαφθοράς.
 ἄλλως τε τὴν σὴν ἄλοχον οἰκτίρω, πάτερ,
 ἄπαιδα γηράσκουσιν· οὐ γὰρ ἀξία
 πατέρων ἀπ' ἐσθλῶν οὔσ' ἀπαιδίαι νοσεῖν. 620
 τυραννίδος δὲ τῆς μάτην αἰνουμένης
 τὸ μὲν πρόσωπον ἠδύ, τὰν δόμοισι δὲ
 λυπηρά· τίς γὰρ μακάριος, τίς εὐτυχής,
 ὅστις δεδοικῶς καὶ περιβλέπων βίαν
 αἰῶνα τείνει; δημότης ἂν εὐτυχής 625
 ζῆν ἂν θέλοιμι μᾶλλον ἢ τύραννος ὦν,
 ὧι τοὺς πονηροὺς ἠδονὴ φίλους ἔχειν,
 ἐσθλοὺς δὲ μισεῖ καταθανεῖν φοβούμενος.
 εἵποις ἂν ὡς ὁ χρυσὸς ἐκνικᾷ τάδε,
 πλουτεῖν τε τερπνόν· οὐ φιλῶ ψόγους κλύειν 630
 ἐν χερσὶ σώιζων ὄλβον οὐδ' ἔχειν πόνους·
 εἴη γ' ἐμοὶ <μὲν> μέτρια μὴ λυπουμένωι.

ἃ δ' ἐνθάδ' εἶχον ἀγάθ' ἄκουσόν μου, πάτερ·
 τὴν φιλάτην μὲν πρῶτον ἀνθρώποις σχολὴν
 ὄχλον τε μέτριον, οὐδέ μ' ἐξέπληξ' ὁδοῦ
 635
 πονηρὸς οὐδεὶς· κείνο δ' οὐκ ἀνασχετόν,
 εἴκειν ὁδοῦ χαλῶντα τοῖς κακίοσιν.
 θεῶν δ' ἐν εὐχαῖς ἢ λόγοισιν ἢ βροτῶν
 ὑπηρετῶν χαίρουσιν οὐ γοωμένοις.
 καὶ τοὺς μὲν ἐξέπεμπον, οἱ δ' ἦκον ξένοι,
 640
 ὥσθ' ἠδὺς αἰεὶ καινὸς ἐν καινοῖσιν ἦ.
 ὃ δ' εὐκτὸν ἀνθρώποισι, κἂν ἄκουσιν ἦι,
 δίκαιον εἶναί μ' ὁ νόμος ἢ φύσις θ' ἅμα
 παρεῖχε τῶι θεῶι. ταῦτα συννοούμενος
 κρείσσω νομίζω τ' ἀνθάδ' ἢ τὰ κεῖ, πάτερ.
 645
 ἔα δέ μ' αὐτοῦ ζῆν· ἴση γὰρ ἢ χάρις
 μεγάλοισι χαίρειν σμικρά θ' ἠδέως ἔχειν.

{Χο.} καλῶς ἔλεξας, εἶπερ οὐς ἐγὼ φιλῶ
 ἐν τοῖσι σοῖσιν εὐτυχῆσουσιν φίλοις.
 {Ξο.} παῦσαι λόγων τῶνδ', εὐτυχεῖν δ' ἐπίστασο·
 650
 θέλω γὰρ οὐπὲρ σ' ἠῦρον ἄρξασθαι, τέκνον,
 κοινῆς τραπέζης, δαῖτα πρὸς κοινὴν πεσών,
 θῦσαί θ' ἅ σου πρὶν γενέθλι' οὐκ ἐθύσαμεν.
 καὶ νῦν μὲν ὡς δὴ ξένον ἄγων σ' ἐφέστιον
 δείπνοισι τέρψω, τῆς δ' Ἀθηναίων χθονὸς
 655
 ἄξω θεατὴν δῆθεν, οὐχ ὡς ὄντ' ἐμόν.
 καὶ γὰρ γυναῖκα τὴν ἐμὴν οὐ βούλομαι
 λυπεῖν ἄτεκνον οὔσαν αὐτὸς εὐτυχῶν.
 χρόνῳ δὲ καιρὸν λαμβάνων προσάξομαι
 δάμαρτ'· εἴαν σε σκῆπτρα τᾶμ' ἔχειν χθονός.
 660
 Ἴωνα δ' ὀνομάζω σε τῆι τύχηι πρέπον,
 ὀθούνεκ' ἀδύτων ἐξιόντι μοι θεοῦ
 ἵχνος συνῆψας πρῶτος. ἀλλὰ τῶν φίλων
 πλήρωμ' ἀθροίσας βουθύτῳ σὺν ἠδονῆι

πρόσειπε, μέλλων Δελφίδ' ἐκλιπεῖν πόλιν.	665
ὕμῃν δὲ σιγᾶν, δμῳίδες, λέγω τάδε, ἢ θάνατον εἰπούσαισι πρὸς δάμαρτ' ἐμήν. {Ἴων} στείχοιμ' ἄν. ἐν δὲ τῆς τύχης ἄπεστί μοι· εἰ μὴ γὰρ ἦτις μ' ἔτεκεν εὐρήσω, πάτερ, ἀβίωτον ἡμῖν. εἰ δ' ἐπεύξασθαι χρεῶν,	670
ἐκ τῶν Ἀθηνῶν μ' ἢ τεκοῦσ' εἶη γυνή, ὥς μοι γένηται μητρόθεν παρρησία. καθαρὰν γὰρ ἦν τις ἐς πόλιν πέσῃ ξένος, κἂν τοῖς λόγοισιν ἀστὸς ᾗ, τό γε στόμα δοῦλον πέπαται κούκ ἔχει παρρησίαν.	675
{Χο.} ὀρῶ δάκρυα καὶ πενθίμους <ἀλαλαγὰς> στεναγμάτων τ' ἐσβολάς, ὅταν ἐμὰ τύραννος εὐπαιδίαν πόσιν ἔχοντ' εἰδῆι, αὐτὴ δ' ἄπαις ᾗ καὶ λελειμμένη τέκνων.	[στρ. 680
τίν', ὃ παῖ πρόμαντι Λατοῦς, ἔχρη- σας ὑμνωϊδίαν; πόθεν ὁ παῖς ὄδ' ἀμφὶ ναοὺς σέθεν τρόφιμος ἐξέβη; γυναικῶν τίνοσ; οὐ γὰρ με σαίνει θέσφατα μὴ τιν' ἔχη δόλον.	685
δειμαίνω συμφορὰν, ἐφ' ὅ<τι> ποτὲ βάσεται. ἄτοπος ἄτοπα γὰρ παραδίδωσί μοι τάδε θεοῦ φήμα.	690
πλέκει δόλον τέχναν θ' ὁ παῖς ἄλλων τραφεῖς ἐξ αἱμάτων. τίς οὐ τάδε ξυνοίσεται;	
φίλοι, πότερ' ἐμᾶι δεσποῖναι τάδε τορῶς ἐς οὓς γεγωνήσομεν ῥ' ἰόσιν ἐν ᾧ τὰ πάντ' ἔχουσ' ἐλπίδων μέτοχος ᾗν τλάμωνῥ;	[ἀντ. 696

- νῦν δ' ἢ μὲν ἔρρει συμφοραῖς, ὁ δ' εὐτυχεῖ,
 πόλιον ἐσπεσοῦσα γῆρας, πόσις δ' 700
 ἀτίετος φίλων.
 μέλεος, ὃς θυραῖος ἐλθὼν δόμους
 μέγαν ἐς ὄλβον οὐκ ἴσωσεν τύχας.
 ὄλοιτ' ὄλοιτο πότνιαν ἐξαπαφὼν ἐμάν, 705
 καὶ θεοῖσιν μὴ τύχοι
 καλλίφλογα πελανὸν ἐπὶ
 πυρὶ καθαγνίσας· τὸ δ' ἐμὸν εἴσεται
 <
 > τυραννίδος φίλα. 710
 ἤδη πέλας δεινῶν κυρεῖ
 παῖς καὶ πατήρ νέος νέου.
 ἰὼ δειράδες Παρνασοῦ πέτρας
 ἔχουσαι σκόπελον οὐράνιον θ' ἔδραν, 715
 ἵνα Βάκχιος ἀμφιπύρους ἀνέχων πεύκας
 λαιμηρὰ πηδᾷ νυκτιπόλοις ἅμα σὺν Βάκχαις.
 μὴ <τί> ποτ' εἰς ἐμάν πόλιν ἴκοιθ' ὁ παῖς,
 νέαν δ' ἀμέραν ἀπολιπὼν θάνοι. 720
 στεγομένα γὰρ ἂν πόλις ἔχοι σκῆψιν
 ξενικὸν ἐσβολάν <
 >
 †άλίσας† ὁ πάρος ἀρχαγὸς ὢν
 Ἐρεχθεὺς ἄναξ.
- {Κρ.} ᾧ πρέσβυ παιδαγῶγ' Ἐρεχθέως πατρὸς 725
 τοῦμοῦ ποτ' ὢν τόθ' ἠνίκ' ἦν ἔτ' ἐν φάει,
 ἔπαιρε σαυτὸν πρὸς θεοῦ χρηστήρια,
 ὣς μοι συνησθηῖς, εἴ τι Λοξίας ἄναξ
 θέσπισμα παίδων ἐς γονὰς ἐφθέγγατο.
 σὺν τοῖς φίλοις γὰρ ἠδὺ μὲν πράσσειν καλῶς· 730
 ὃ μὴ γένοιτο δ', εἴ τι τυγχάνοι κακόν,
 ἐς ὄμματ' εὐνοῦ φωτὸς ἐμβλέψαι γλυκύ.
 ἐγὼ δέ σ', ὥσπερ καὶ σὺ πατέρ' ἐμὸν ποτε,

δέσποιν' ὅμως οὐσ' ἀντικηδεύω πατρός.

{ΠΡΕΣΒΥΤΗΣ}

ὦ θύγατερ, ἄξι' ἀξίων γεννητόρων 735

ἦθη φυλάσσεις κού καταισχύνας' ἔχεις
τοὺς σούς, παλαιῶν ἐκγόνους αὐτοχθόνων.

ἔλχ' ἔλκε πρὸς μέλαθρα καὶ κόμιζέ με.

αἰπεινά μοι μαντεῖα· τοῦ γήρωσ δέ μοι

συνεκπονοῦσα κῶλον ἰατρὸς γενοῦ. 740

{Κρ.} ἔπου νυν ἴχνος δ' ἐκφύλασσ' ὅπου τίθης.

{Πρ.} ἰδού·

τὸ τοῦ ποδὸς μὲν βραδύ, τὸ τοῦ δὲ νοῦ ταχύ.

{Κρ.} βάκτρῳ δ' ἐρείδου· περιφερῆς στίβος χθονός.

{Πρ.} καὶ τοῦτο τυφλόν, ὅταν ἐγὼ βλέπω βραχύ.

{Κρ.} ὀρθῶς ἔλεξας· ἀλλὰ μὴ παρῆις κόπῳι. 745

{Πρ.} οὐκουν ἐκὼν γε· τοῦ δ' ἀπόντος οὐ κρατῶ.

{Κρ.} γυναῖκες, ἰστῶν τῶν ἐμῶν καὶ κερκίδος

δούλευμα πιστόν, τίνα τύχην λαβὼν πόσις

βέβηκε παίδων, ὧνπερ οὐνεχ' ἤκομεν;

σημήνατ'· εἰ γὰρ ἀγαθὰ μοι μηνύσετε, 750

οὐκ εἰς ἀπίστους δεσπότης βαλεῖς χάριν.

{Χο.} ἰὼ δαῖμον.

{Κρ.} τὸ φροῖμιον μὲν τῶν λόγων οὐκ εὐτυχές.

{Χο.} ἰὼ τλαῖμον.

{Κρ.} ἀλλ' ἤ τι θεσφάτοισι δεσποτῶν νοσεῖ; 755

{Χο.} αἰαῖ· τί δρῶμεν θάνατος ὧν κεῖται πέρι;

{Κρ.} τίς ἦδε μοῦσα χῶ φόβος τίνων πέρι;

{Χο.} εἴπωμεν ἢ σιγῶμεν ἢ τί δράσομεν;

{Κρ.} εἴφ'· ὡς ἔχεις γε συμφορὰν τιν' εἰς ἐμέ.

{Χο.} εἰρήσεται τοι, κεί θανεῖν μέλλω διπλῆι. 760

οὐκ ἔστι σοι, δέσποιν', ἐπ' ἀγκάλαις λαβεῖν

τέκν' οὐδὲ μαστῶι σῶι προσαρμόσαι ποτέ.

{Κρ.} ὦμοι θάνοιμι.

{<Πρ.>} θύγατερ. {<Κρ.>} ὦ τάλαιν'

- ἐγὼ συμφορᾶς, ἔλαβον ἔπαθον ἄχος
 ἀβίωτον, φίλαι.
 διοιχόμεσθα. {Πρ.} τέκνον. 765
 {Κρ.} αἰαῖ αἰαῖ·
 διανταῖος ἔτυπεν ὀδύνα με πλευ-
 μόνων τῶνδ' ἔσω.
 {Πρ.} μήπω στενάξις {Κρ.} ἀλλὰ πάρεισι γόοι.
 {Πρ.} πρὶν ἂν μάθωμεν {Κρ.} ἀγγελίαν τίνα μοι; 770
 {Πρ.} εἰ ταῦτ' ἀπράστων δεσπότης τῆς συμφορᾶς
 κοινωνός ἐστιν ἢ μόνη σὺ δυστυχεῖς.
 {Χο.} κείνοι μὲν, ὧ̃ γεραιέ, παῖδα Λοξίας
 ἔδωκεν, ἰδία δ' εὐτυχεῖ ταύτης δίχα. 775
 {Κρ.} τόδ' ἐπὶ τῷδε κακὸν ἄκρον ἔλακες <ἔλακες>
 ἄχος ἐμοὶ στένειν.
 {Πρ.} πότερα δὲ φῦναι δεῖ γυναικὸς ἔκ τινος
 τὸν παῖδ' ὄν εἶπας ἢ γεγῶτ' ἐθέσπισεν;
 {Χο.} ἤδη πεφυκότ' ἐκτελεῖ νεανίαν 780
 δίδωσιν αὐτῷ Λοξίας· παρῆ δ' ἐγώ.
 {Κρ.} πῶς φήεις; †ἄφατον ἄφατον† ἀναύδητον
 λόγον ἐμοὶ θροεῖς.
 {Πρ.} κᾶμοιγε. πῶς δ' ὁ χρησμὸς ἐκπεραίνεται 785
 σαφέστερόν μοι φράζε χῶστις ἔσθ' ὁ παῖς.
 {Χο.} ὅτωι ξυναντήσειεν ἐκ θεοῦ συθεις
 πρώτῳ πόσις σός, παῖδ' ἔδωκ' αὐτῷ θεός.
 {Κρ.} ὅτοτοτοῖ· τὸν ἐμὸν ἄτεκνον ἄτεκνον ἔλακ' 790
 ἄρα βίωτον, ἐρημίαι δ' ὄρφανούς
 δόμους οἰκήσω.
 {Πρ.} τίς οὖν ἐχρήσθη; τῷ συνῆψ' ἵχνος ποδὸς
 πόσις ταλαίνης; πῶς δὲ ποῦ νιν εἰσιδῶν;
 {Χο.} οἷσθ', ὧ̃ φίλη δέσποινα, τὸν νεανίαν
 ὃς τόνδ' ἔσαιρε ναόν; οὐτός ἐσθ' ὁ παῖς. 795
 {Κρ.} ἂν' ὑγρὸν ἀμπταίνην αἰθέρα πόρσω γαί-
 ας Ἑλλανίας ἀστέρας ἐσπέρους,
 οἶον οἶον ἄλγος ἔπαθον, φίλαι.

- {Πρ.} ὄνομα δὲ ποῖον αὐτὸν ὀνομάζει πατήρ;
οἷσθ', ἢ σιωπῆι τοῦτ' ἀκύρωτον μένει;
{Χο.} Ἴων', ἐπεὶπερ πρῶτος ἦντησεν πατρί·
μητρὸς δ' ὁποίας ἐστὶν οὐκ ἔχω φράσαι.
φρουῶδος δ', ἴν' εἰδῆς πάντα τάπ' ἐμοῦ, γέρον,
παιδὸς προθύσων ξένια καὶ γενέθλια
σκηναὶ ἐς ἱεράς τῆσδε λαθραίως πόσις,
κοινήν ξυνάψων δαῖτα παιδὶ τῶι νέωι.
{Πρ.} δέσποινα, προδεδόμεσθα (σὺν γὰρ σοὶ νοσῶ)
τοῦ σοῦ πρὸς ἀνδρὸς καὶ μεμηχανημένως
ὑβριζόμεσθα δωμάτων τ' Ἐρεχθέως
ἐκβαλλόμεσθα. καὶ σὸν οὐ στυγῶν πόσιν
λέγω, σὲ μέντοι μᾶλλον ἢ κείνον φιλῶν·
ὅστις σε γήμας ξένος ἐπεισελθὼν πόλιν
καὶ δῶμα καὶ σὴν παραλαβὼν παγκληρίαν
ἄλλης γυναικὸς παῖδας ἐκκαρπούμενος
λάθραι πέφηνεν· ὡς λάθραι δ', ἐγὼ φράσω.
ἐπεὶ σ' ἄτεκνον ἦισθετ', οὐκ ἔστεργέ σοι
ὅμοιος εἶναι τῆς τύχης τ' ἴσον φέρειν,
λαβῶν δὲ δοῦλα λέκτρα νυμφεύσας λάθραι
τὸν παῖδ' ἔφυσεν, ἐξενωμένον δέ τωι
Δελφῶν δίδωσιν ἐκτρέφειν. ὁ δ' ἐν θεοῦ
δόμοισιν ἄφετος, ὡς λάθοι, παιδεύεται.
νεανίαν δ' ὡς ἦισθετ' ἐκτεθραμμένον,
ἐλθεῖν σ' ἔπεισε δεῦρ' ἀπαιδίας χάριν.
καῖθ' ὁ θεὸς οὐκ ἐψεύσαθ', ὅδε δ' ἐψεύσατο
πάλαι τρέφων τὸν παῖδα, κάπλεκεν πλοκάς
τοιάσδ'· ἀλοὺς μὲν ἀνέφερ' ἐς τὸν δαίμονα,
†ἐλθῶν δὲ καὶ τὸν χρόνον ἀμύνεσθαι θέλων†
τυραννίδ' αὐτῶι περιβαλεῖν ἔμελλε γῆς.
[καινὸν δὲ τοῦνομ' ἀνὰ χρόνον πεπλασμένον
Ἴων, ἰόντι δῆθεν ὅτι συνήντετο.]
{Χο.} οἴμοι, κακούργους ἄνδρας ὡς ἀεὶ στυγῶ,
οἱ συντιθέντες τᾶδικ' εἶτα μηχαναῖς

κοσμοῦσι. φαῦλον χρηστὸν ἂν λαβεῖν φίλον

θέλωμι μᾶλλον ἢ κακὸν σοφώτερον.

835

{Πρ.} καὶ τῶνδ' ἀπάντων ἔσχατον πείσῃ κακόν·

ἀμήτορ', ἀναρίθμητον, ἐκ δούλης τινὸς

γυναικὸς ἐς σὸν δῶμα δεσπότην ἄγει.

ἀπλοῦν ἂν ἦν γὰρ τὸ κακόν, εἰ παρ' εὐγενοῦς

μητρός, πιθὼν σε, σὴν λέγων ἀπαιδίαν,

840

ἐσώικισ' οἴκουσ'· εἰ δέ σοι τόδ' ἦν πικρόν,

τῶν Αἰόλου νιν χρῆν ὀρεχθῆναι γάμων.

ἐκ τῶνδε δεῖ σε δὴ γυναικεῖόν τι δρᾶν.

[ἢ γὰρ ξίφος λαβοῦσαν ἢ δόλωι τινὶ

ἢ φαρμάκοισι σὸν κατακτεῖναι πόσιν

845

καὶ παῖδα, πρὶν σοὶ θάνατον ἐκ κείνων μολεῖν.

εἰ γὰρ γ' ὑφήσεις τοῦδ', ἀπαλλάξῃ βίου.

δυοῖν γὰρ ἐχθοῖν εἰς ἓν ἐλθόντοιν στέγος

ἢ θάτερον δεῖ δυστυχεῖν ἢ θάτερον.

ἐγὼ μὲν οὖν σοὶ καὶ συνεκπονεῖν θέλω

850

καὶ συμφονεύειν παῖδ' ὑπείσελθῶν δόμους

οὔδ' ἀπὸ τῶνδ' ὀπλίζει καὶ τροφεία δεσπότηαις

ἀποδοῦς θανεῖν τε ζῶν τε φέγγος εἰσορᾶν.

ἔν γάρ τι τοῖς δούλοισιν αἰσχύνῃν φέρει,

τοῦνομα· τὰ δ' ἄλλα πάντα τῶν ἐλευθέρων

855

οὐδὲν κακίων δοῦλος, ὅστις ἐσθλὸς ἦι.

{Χο.} κἀγώ, φίλη δέσποινα, συμφορὰν θέλω

κοινουμένη τήνδ' ἢ θανεῖν ἢ ζῆν καλῶς.]

{Κρ.} ὦ ψυχά, πῶς σιγάσω;

πῶς δὲ σκοτίας ἀναφήνω

860

εὐνάς, αἰδοῦς δ' ἀπολειφθῶ;

τί γὰρ ἐμπόδιον κώλυμ' ἔτι μοι;

πρὸς τίν' ἀγῶνας τιθέμεσθ' ἀρετῆς;

οὐ πόσις ἡμῶν προδότης γέγονεν;

στέρομαι δ' οἴκων, στέρομαι παίδων,

865

φρουῶσαι δ' ἐλπίδες, ἄς διαθέσθαι
 χρήζουσα καλῶς οὐκ ἐδυνήθην,
 σιγῶσα γάμους,
 σιγῶσα τόκους πολυκλαύτους.
 ἀλλ' οὐ τὸ Διὸς πολύαστρον ἔδος 870
 καὶ τὴν ἐπ' ἐμοῖς σκοπέλοισι θεὰν
 λίμνης τ' ἐνύδρου Τριτωνιάδος
 πότνιαν ἀκτὴν,
 οὐκέτι κρύψω λέχος, ὃ στέρνων
 ἀπονησαμένη ράϊων ἔσομαι. 875
 στάζουσι κόραι δακρύοισιν ἐμαί,
 ψυχὴ δ' ἀλγεῖ κακοβουληθεῖς'
 ἔκ τ' ἀνθρώπων ἔκ τ' ἀθανάτων,
 οὓς ἀποδείξω
 λέκτρων προδότας ἀχαρίστους. 880

ὦ τᾶς ἐπταφθόγγου μέλπων
 κιθάρας ἐνοπᾶν, ἅτ' ἀγραύλοισ
 κεράεσσιν ἐν ἀψύχοις ἀχεῖ
 μουσᾶν ὕμνους εὐαχήτους,
 σοὶ μομφάν, ὦ Λατοῦς παῖ, 885
 πρὸς τάνδ' ἀγῶν ἀυδάσω.
 ἦλθές μοι χρυσῶι χαίταν
 μαρμαίρων, εὗτ' ἐς κόλπους
 κρόκεα πέταλα φάρεσιν ἔδρεπον
 †ἀνθίζειν† χρυσανταυγῆ· 890
 λευκοῖς δ' ἐμφὺς καρποῖσιν
 χειρῶν εἰς ἄντρου κοίτας
 κραυγὰν ἼΩ μᾶτέρ μ' αὐδῶσαν
 θεὸς ὀμεινέτας
 ἄγες ἀναιδείαι 895
 Κύπριδι χάριν πράσσω.
 τίκτω δ' ἀ δύστανός σοι
 κοῦρον, τὸν φρίκαι ματρὸς

- βάλλω τὰν σὰν εἰς εὐνάν,
 ἵνα μ' ἐν λέχεσιν μελέαν μελέοις 900
 ἐζεύξω τὰν δύστανον.
 οἴμοι μοι· καὶ νῦν ἔρρει
 πτανοῖς ἀρπασθεῖς θοίνα
 παῖς μοι καὶ σοί.
 τλᾶμον, σὺ δὲ <καὶ> κιθάραι κλάζεις 905
 παιᾶνας μέλπων.
 ὦή, τὸν Λατοῦς αὐδῶ,
 ὅστ' ὀμφὰν κληροῖς
 †πρὸς χρυσεούς θάκουσ†
 καὶ γαίας μεσσήρεις ἔδρας.
 ἐς φῶς αὐδὰν καρύξω· 910
 Ἴὼ <ἰὼ> κακὸς εὐνάτωρ,
 ὃς τῶι μὲν ἐμῶι νυμφεύται
 χάριν οὐ προλαβὼν
 παῖδ' εἰς οἴκους οἰκίζεις· 915
 ὁ δ' ἐμὸς γενέτας καὶ σὸς †ἀμαθῆς†
 οἰωνοῖς ἔρρει συλαθείς,
 σπάργανα ματέρος ἐξαλλάξας.
 μισεῖ σ' ἅ Δᾶλος καὶ δάφνας
 ἔρνεα φοίνικα παρ' ἀβροκόμαν, 920
 ἔνθα λοχεύματα σέμν' ἐλοχεύσατο
 Λατὼ Δίιοσὶ σε κάποις.
- {Χο.} οἴμοι, μέγας θησαυρὸς ὡς ἀνοίγνυται
 κακῶν, ἐφ' οἷσι πᾶς ἂν ἐκβάλῃ δάκρυ.
- {Πρ.} <ῶ> θύγατερ, οἴκτου σὸν βλέπων ἐμπίπλαμαι 925
 πρόσωπον, ἔξω δ' ἐγενόμην γνώμης ἐμῆς.
 κακῶν γὰρ ἄρτι κῦμ' ὑπεξαντλῶν φρενί,
 πρύμνηθεν αἶρει μ' ἄλλο σῶν λόγων ὑπο,
 οὗς ἐκβαλοῦσα τῶν παρεστώτων κακῶν
 μετήλθες ἄλλων πημάτων κακὰς ὁδοῦς. 930

- τί φῆις; τίνα λόγον Λοξίου κατηγορεῖς;
 ποῖον τεκεῖν φῆις παῖδα; ποῦ 'κθεῖναι πόλεως
 θηρσὶν φίλον τύμβευμ'; ἀνελθέ μοι πάλιν.
 {Κρ.} αἰσχύνομαι μὲν σ', ὃ γέρον, λέξω δ' ὅμως.
 {Πρ.} ὡς συστενάζειν γ' οἶδα γενναίως φίλοις. 935
 {Κρ.} ἄκουε τοίνυν· οἶσθα Κεκροπίων πετρῶν
 πρόσβορρον ἄντρον, ἄς Μακρὰς κικλήσκομεν;
 {Πρ.} οἶδ', ἔνθα Πανὸς ἄδυτα καὶ βωμοὶ πέλας.
 {Κρ.} ἔνταυθ' ἀγῶνα δεινὸν ἠγωνίσμεθα.
 {Πρ.} τίν'; ὡς ἀπαντᾷ δάκρυά μοι τοῖς σοῖς λόγοις. 940
 {Κρ.} Φοίβωι ξυνῆψ' ἄκουσα δύστηνον γάμον.
 {Πρ.} ὃ θύγατερ, ἄρ' ἦν ταυθ' ἃ γ' ἠισθόμην ἐγώ;
 {Κρ.} οὐκ οἶδ'· ἀληθῆ δ' εἰ λέγεις φαίημεν ἄν.
 {Πρ.} νόσον κρυφαίαν ἠνίκ' ἔστενες λάθραι.
 {Κρ.} τότε ἦν ἃ νῦν σοι φανερά σημαίνω κακά. 945
 {Πρ.} καίτ' ἐξέκλεψας πῶς Απόλλωνος γάμους;
 {Κρ.} ἔτεκον· ἀνάσχου ταυτ' ἐμοῦ κλύων, γέρον.
 {Πρ.} ποῦ; τίς λοχεύει σ'; ἢ μόνη μοχθεῖς τάδε;
 {Κρ.} μόνη κατ' ἄντρον οὐπερ ἐξεύχθην γάμοις.
 {Πρ.} ὁ παῖς δὲ ποῦ 'στιν, ἵνα σὺ μηκέτ' ἦις ἄπαις; 950
 {Κρ.} τέθνηκεν, ὃ γεραιέ, θηρσὶν ἐκτεθείς.
 {Πρ.} τέθνηκε'; Απόλλων δ' ὁ κακὸς οὐδὲν ἤρκεσεν;
 {Κρ.} οὐκ ἤρκεσ'· Ἄιδου δ' ἐν δόμοις παιδεύεται.
 {Πρ.} τίς γάρ νιν ἐξέθηκεν; οὐ γὰρ δὴ σύ γε;
 {Κρ.} ἡμεῖς, ἐν ὄρφνηι σπαργανώσαντες πέπλοις. 955
 {Πρ.} οὐδὲ ξυνήιδει σοὶ τις ἔκθεσιν τέκνου;
 {Κρ.} αἰ ξυμφοραὶ γε καὶ τὸ λανθάνειν μόνον.
 {Πρ.} καὶ πῶς ἐν ἄντρῳ παῖδα σὸν λιπεῖν ἔτλης;
 {Κρ.} πῶς; οἰκτρὰ πολλὰ στόματος ἐκβαλοῦσ' ἔπη.
 {Πρ.} φεῦ·
 τλήμων σὺ τόλμης, ὁ δὲ θεὸς μᾶλλον σέθεν. 960
 {Κρ.} εἰ παῖδά γ' εἶδες χειρᾶς ἐκτείνοντά μοι.
 {Πρ.} μαστὸν διώκοντ' ἢ πρὸς ἀγκάλαις πεσεῖν;
 {Κρ.} ἔνταυθ' ἴν' οὐκ ὦν ἄδικ' ἔπασχεν ἐξ ἐμοῦ.

- {Πρ.} σοι δ' ἐς τί δόξ' ἐσῆλθεν ἐκβαλεῖν τέκνον;
 {Κρ.} ὡς τὸν θεὸν σώσοντα τὸν γ' αὐτοῦ γόνον. 965
- {Πρ.} οἴμοι, δόμων σῶν ὄλβος ὡς χειμάζεται.
 {Κρ.} τί κρᾶτα κρύψας, ὦ γέρον, δακρυρροεῖς;
 {Πρ.} σὲ καὶ πατέρα σὸν δυστυχοῦντας εἰσορῶν.
 {Κρ.} τὰ θνητὰ τοιαῦτ' οὐδὲν ἐν ταῦτῳ μένει.
 {Πρ.} μή νυν ἔτ' οἴκτων, θύγατερ, ἀντεχώμεθα. 970
- {Κρ.} τί γάρ με χρῆ δρᾶν; ἀπορία τὸ δυστυχεῖν.
 {Πρ.} τὸν πρῶτον ἀδικήσαντά σ' ἀποτίνου θεόν.
 {Κρ.} καὶ πῶς τὰ κρείσσω θνητὸς οὔσ' ὑπερδράμω;
 {Πρ.} πῖμπρη τὰ σεμνὰ Λοξίου χρηστήρια.
 {Κρ.} δέδοικα· καὶ νῦν πημάτων ἄδην ἔχω. 975
- {Πρ.} τὰ δυνατὰ νυν τόλμησον, ἄνδρα σὸν κτανεῖν.
 {Κρ.} αἰδούμεθ' εὐνάς τὰς τόθ' ἠνίκ' ἐσθλὸς ἦν.
 {Πρ.} νῦν δ' ἄλλα παῖδα τὸν ἐπὶ σοὶ πεφηνότα.
 {Κρ.} πῶς; εἰ γὰρ εἶη δυνατόν· ὡς θέλοιμί γ' ἄν.
 {Πρ.} ξιφηφόρους σοὺς ὀπλίσασ' ὀπάονας. 980
- {Κρ.} στείχοιμ' ἄν· ἄλλα ποῦ γενήσεται τόδε;
 {Πρ.} ἱεραῖσιν ἐν σκηναῖσιν οὔθ' οἰνοῖ φίλους.
 {Κρ.} ἐπίσημον ὁ φόνος καὶ τὸ δοῦλον ἀσθενές.
 {Πρ.} ὦμοι, κακίζητι· φέρε, σύ νυν βούλευέ τι.
 {Κρ.} καὶ μὴν ἔχω γε δόλια καὶ δραστήρια. 985
- {Πρ.} ἀμφοῖν ἂν εἶην τοῖνδ' ὑπηρέτης ἐγώ.
 {Κρ.} ἄκουε τοίνυν· οἶσθα γηγενῆ μάχην;
 {Πρ.} οἶδ', ἦν Φλέγραι Γίγαντες ἔστησαν θεοῖς.
 {Κρ.} ἐνταῦθα Γοργόν' ἔτεκε Γῆ, δεινὸν τέρας.
 {Πρ.} ἦ παισὶν αὐτῆς σύμμαχον, θεῶν πόνον; 990
- {Κρ.} ναί· καὶ νιν ἔκτειν' ἠ Διὸς Παλλὰς θεά. 991
- {Πρ.} ἄρ' οὐτός ἐσθ' ὁ μῦθος ὃν κλύω πάλαι; 994
- {Κρ.} ταύτης Ἀθάναν δέρος ἐπὶ στέρνοις ἔχειν. 995
- {Πρ.} ἦν αἰγίδ' ὀνομάζουσι, Παλλάδος στολήν;
 {Κρ.} τόδ' ἔσχεν ὄνομα θεῶν ὅτ' ἦιξεν ἐς δόρυ. 997
- {Πρ.} ποῖόν τι μορφῆς σχῆμ' ἔχουσαν ἀγρίας; 992
- {Κρ.} θώρακ' ἐχίδνης περιβόλοις ὀπλισμένον. 993

- {Πρ.} τί δήτα, θύγατερ, τοῦτο σοῖς ἐχθροῖς βλάβος; 998
 {Κρ.} Ἐριχθόνιον οἶσθ' ἢ <οὔ>; τί δ' οὐ μέλλεις, γέρον;
- {Πρ.} ὄν πρῶτον ὑμῶν πρόγονον ἐξανῆκε γῆ; 1000
 {Κρ.} τούτωι δίδωσι Παλλὰς ὄντι νεογόνωι
 {Πρ.} τί χρῆμα; †μέλλον† γάρ τι προσφέρεις ἔπος.
 {Κρ.} δισσοῦς σταλαγμοῦς αἵματος Γοργοῦς ἄπο.
 {Πρ.} ἰσχὺν ἔχοντας τίνα πρὸς ἀνθρώπου φύσιν;
 {Κρ.} τὸν μὲν θανάσιμον, τὸν δ' ἀκεσφόρον νόσων. 1005
 {Πρ.} ἐν τῷι καθάψασ' ἀμφὶ παιδί σώματος;
 {Κρ.} χρυσέοισι δεσμοῖς· ὁ δὲ δίδωσ' ἐμῷ πατρί.
 {Πρ.} κείνου δὲ κατθανόντος ἐς σ' ἀφίκετο;
 {Κρ.} ναί· κάπι καρπῷ γ' αὐτ' ἐγὼ χερὸς φέρω.
 {Πρ.} πῶς οὖν κέκρानται δίπτυχον δῶρον θεᾶς; 1010
 {Κρ.} κοίλης μὲν ὅστις φλεβὸς ἀπέσταξεν φόνος
 {Πρ.} τί τῷιδε χρῆσθαι; δύναμιν ἐκφέρει τίνα;
 {Κρ.} νόσους ἀπείργει καὶ τροφὰς ἔχει βίου.
 {Πρ.} ὁ δεῦτερος δ' ἀριθμὸς ὧν λέγεις τί δρᾷ;
 {Κρ.} κτείνει, δρακόντων ἰὸς ὧν τῶν Γοργόνος. 1015
 {Πρ.} ἐς ἔν δὲ κραθέντ' αὐτὸν ἢ χωρὶς φορεῖς;
 {Κρ.} χωρὶς· κακῷ γὰρ ἐσθλὸν οὐ συμμείγνυται.
 {Πρ.} ὦ φιλότατη παῖ, πάντ' ἔχεις ὅσων σε δεῖ.
 {Κρ.} τούτωι θανεῖται παῖς· σὺ δ' ὁ κτείνων ἔση.
 {Πρ.} ποῦ καὶ τί δράσας; σὸν λέγειν, τολμᾶν δ' ἐμόν. 1020
 {Κρ.} ἐν ταῖς Ἀθήναις, δῶμ' ὅταν τοῦμὸν μόλῃ.
 {Πρ.} οὐκ εὖ τόδ' εἶπας· καὶ σὺ γὰρ τοῦμὸν ψέγεις.
 {Κρ.} πῶς; ἄρ' ὑπείδου τοῦθ' ὁ κάμ' ἐσέρχεται;
 {Πρ.} σὺ παῖδα δόξεις διολέσαι, κεῖ μὴ κτενεῖς.
 {Κρ.} ὀρθῶς· φθονεῖν γὰρ φασὶ μητρυιᾶς τέκνοισ.
 {Πρ.} αὐτοῦ νυν αὐτὸν κτεῖν', ἴν' ἀρνήσῃ φόνους.
 {Κρ.} προλάζυμαι γοῦν τῷι χρόνῳ τῆς ἡδονῆς.
 {Πρ.} καὶ σὸν γε λήσεις πόσιν ἅ σε σπεύδει λαθεῖν.
 {Κρ.} οἶσθ' οὖν ὁ δρᾶσον· χειρὸς ἐξ ἐμῆς λαβῶν
 χρύσωμ' Ἀθάνας τόδε, παλαιὸν ὄργανον, 1030
 ἐλθῶν ἴν' ἡμῖν βουθυτεῖ λάθραι πόσις,

δείπνων ὅταν λήγῃσι καὶ σπονδὰς θεοῖς
 μέλλωσι λείβειν, ἐν πέπλοις ἔχων τόδε
 κάθες βαλὼν ἐς πῶμα τῷ νεανίαι
 ἰδίαί γε, μή <τι> πᾶσι χωρίσας ποτόν, 1035
 τῷ τῶν ἐμῶν μέλλοντι δεσπόζειν δόμων.
 κᾶνπερ διέλθῃ λαϊμόν, οὔποθ' ἴξεται
 κλεινὰς Ἀθήνας, καθανῶν δ' αὐτοῦ μενεῖ.

{Πρ.} σὺ μὲν νυν εἴσω προξένων μέθες πόδα·
 ἡμεῖς δ' ἐφ' ᾧ τετάγμεθ' ἐκπονήσομεν. 1040
 ἄγ', ᾧ γεραιὲ πούς, νεανίας γενοῦ
 ἔργοισι, κεῖ μὴ τῷ χρόνῳ πάρεστί σοι.
 ἐχθρὸν δ' ἐπ' ἄνδρα στεῖχε δεσποτῶν μέτα
 καὶ συμφόνευε καὶ συνεξαίρει δόμων.
 τὴν δ' εὐσέβειαν εὐτυχοῦσι μὲν καλὸν 1045
 τιμᾶν· ὅταν δὲ πολεμίους δρᾶσαι κακῶς
 θέλῃ τις, οὐδεὶς ἐμποδῶν κεῖται νόμος.

{Χο.} Εἰνοδία θύγατερ Δάματρος, ἃ τῶν
 νυκτιπόλων ἐφόδων ἀνάσσεις, [στρ. α
 καὶ μεθαμερίων 1050
 ὄδωσον δυσθανάτων
 κρατήρων πληρώματ' ἐφ' οἷσι πέμπει
 πότνια πότνι' ἐμὰ χθονίας
 Γοργοῦς λαιμοτόμων ἀπὸ σταλαγμῶν 1055
 τῷ τῶν Ἐρεχθειδᾶν
 δόμων ἐφαπτομένῳ·
 μηδέ ποτ' ἄλλος ἤ-
 κων πόλεως ἀνάσσοι
 πλὴν τῶν εὐγενετᾶν Ἐρεχθειδᾶν. 1060

εἰ δ' ἀτελής θάνατος σπουδαί τε δεσποί- [ἀντ. α
 νας ὃ τε καιρὸς ἄπεισι τόλμας,

ἄϊ νῦν ἐλπίς ἐφαί-
 νετ', ἢ θηκτὸν ξίφος ἢ
 λαιμῶν ἐξάψει βροχὸν ἀμφὶ δειράν,
 1065
 πάθεσι πάθεα δ' ἐξανύτουσ'
 εἰς ἄλλας βιότου κάτεισι μορφάς.
 οὐ γὰρ δόμων γ' ἐτέρους
 ἄρχοντας ἀλλοδαποὺς
 1070
 ζῶσά ποτ' <έν> φαεν-
 ναῖς ἀνέχοιτ' ἂν ἀγαῖς
 ἀ τῶν εὐπατριδᾶν γεγῶσ' οἴκων.

αἰσχύνομαι τὸν πολὺ- **[στρ. β]**
 μνον θεόν, εἰ παρὰ Καλλιχόροισι παγαῖς
 1075
 λαμπάδα θεωρὸς εἰκάδων
 ἐννύχιον ἄυπνος ὄψεται,
 ὅτε καὶ Διὸς ἀστερωπὸς
 ἀνεχόρευσεν αἰθήρ,
 χορεύει δὲ σελάνα
 1080
 καὶ πεντήκοντα κόραι
 †Νηρέος αἰ κατὰ πόντον
 ἀεναῶν τε ποταμῶν†
 δίνας χορευόμεναι
 τὰν χρυσοστέφανον κόραν
 1085
 καὶ ματέρα σεμνάν·
 ἴν' ἐλπίζει βασιλεύ-
 σειν ἄλλων πόνον ἐσπεσῶν
 <ό> Φοίβειος ἀλάτας.

ὄρᾱθ', ὅσοι δυσκελάδοι- **[ἀντ. β]**
 σιν κατὰ μοῦσαν ἰόντες αἰεῖδεθ' ὕμνοις
 1091
 ἀμέτερα λέχεα καὶ γάμους
 Κύπριδος ἀθέμιτος ἀνοσίους,
 ὅσον εὐσεβία κρατοῦμεν
 1095
 ἄδικον ἄροτον ἀνδρῶν.

παλίμφαμος ἀοιδὰ
καὶ μοῦσ' εἰς ἄνδρας ἴτω
†δυσκέλαδος ἀμφὶ λέκτρων.
δείκνυσι γὰρ ὁ Διὸς ἐκ
παίδων† ἀμνημοσύναν, 1100
οὐ κοινὰν τεκέων τύχαν
οἴκοισι φυτεύσας
δεσποίνας· πρὸς δ' Ἀφροδί-
ταν ἄλλαν θέμενος χάριν
νόθου παιδὸς ἔκυρσεν. 1105

{ΘΕΡΑΠΩΝ}

κλεινὴν, γυναῖκες, ποῦ κόρην Ἐρεχθέως
δέσποιναν εὐρω; πανταχῆι γὰρ ἄστεως
< >
ζητῶν νιν ἐξέπλησα κοῦκ ἔχω λαβεῖν.
{Χο.} τί δ' ἔστιν, ὦ ξύνδουλε; τίς προθυμία
ποδῶν ἔχει σε καὶ λόγους τίνας φέρεις; 1110
{Θε.} θηρώμεθ'· ἀρχαὶ δ' ἀπιχώριοι χθονὸς
ζητοῦσιν αὐτὴν ὡς θάνηι πετρομένη.
{Χο.} οἴμοι, τί λέξεις; οὔτι που λελήμεθα
κρυφαῖον ἐς παῖδ' ἐκπορίζουσαι φόνον;
{Θε.} ἔγνωσ'· μεθέξεις δ' οὐκ ἐν ὑστάτοις κακοῦ. 1115
{Χο.} ὤφθη δὲ πῶς τὰ κρυπτὰ μηχανήματα;
{Θε.} [τὸ μὴ δίκαιον τῆς δίκης ἠσώμενον]
ἐξηῦρεν ὁ θεός, οὐ μιανθῆναι θέλων.
{Χο.} πῶς; ἀντιάζω σ' ἰκέτις ἐξειπεῖν τάδε.
πεπυσμένοι γάρ, εἰ θανεῖν ἡμᾶς χρεῶν, 1120
ἦδιον ἂν θάνοιμεν, εἴθ' ὄρᾶν φάος.
{Θε.} ἐπεὶ θεοῦ μαντεῖον ὄχητ' ἐκλιπῶν
πόσις Κρεούσης παῖδα τὸν καινὸν λαβὼν
πρὸς δεῖπνα θυσίας θ' ἄς θεοῖς ὠπλίζετο,
Ξοῦθος μὲν ὄχητ' ἔνθα πῦρ πηδᾶ θεοῦ 1125
βακχεῖον, ὡς σφαγαῖσι Διονύσου πέτρας

δεύσειε δισσὰς παιδὸς ἀντ' ὀπτηρίων,
 λέξας· Σὺ μὲν νυν, τέκνον, ἀμφήρεις μένων
 σκηνὰς ἀνίστη τεκτόνων μοχθήμασιν.
 θύσας δὲ γενέταις θεοῖσιν ἦν μακρὸν χρόνον 1130
 μείνω, παροῦσι δαῖτες ἔστωσαν φίλοις.
 λαβῶν δὲ μόσχους ὤιχεθ'· ὁ δὲ νεανίας
 σεμνῶς ἀτοίχους περιβολὰς σκηνωμάτων
 ὀρθοστάταις ἰδρύεθ', ἡλίου βολὰς
 καλῶς φυλάξας, οὔτε πρὸς μέσας φλογὸς 1135
 ἀκτῖνας οὔτ' αὖ πρὸς τελευτώσας βίον,
 πλέθρου σταθμήσας μῆκος εἰς εὐγωνίαν,
 μέτρημ' ἔχουσαν τοῦν μέσῳ γε μυρίων
 ποδῶν ἀριθμόν, ὡς λέγουσιν οἱ σοφοί,
 ὡς πάντα Δελφῶν λαὸν ἐς θοίνην καλῶν. 1140
 λαβῶν δ' ὑφάσμαθ' ἱερὰ θησαυρῶν πάρα
 κατεσκίαζε, θαύματ' ἀνθρώποις ὄραν.
 πρῶτον μὲν ὀρόφῳ πτέρυγα περιβάλλει πέπλων,
 ἀνάθημα Δίου παιδός, οὓς Ἥρακλῆς
 Ἀμαζόνων σκυλεύματ' ἤνεγκεν θεῶι. 1145
 ἐνήν δ' ὑφάνται γράμμασιν τοιαῖδ' ὑφαί·
 Οὐρανὸς ἀθροίζων ἄστρ' ἐν αἰθέρος κύκλῳ·
 ἵππους μὲν ἤλαυν' ἐς τελευταίαν φλόγα
 Ἥλιος, ἐφέλκων λαμπρὸν Ἑσπέρου φάος·
 μελάμπεπλος δὲ Νυξ ἀσεύρωτον ζυγοῖς 1150
 ὄχημ' ἔπαλλεν, ἄστρα δ' ὠμάρτει θεᾶ·
 Πλειὰς μὲν ἦι μεσοπόρου δι' αἰθέρος
 ὃ τε ξιφῆρης Ὠρίων, ὑπερθε δὲ
 Ἄρκτος στρέφουσ' οὐραῖα χρυσήρη πόλῳ·
 κύκλος δὲ πανσέληνος ἠκόντιζ' ἄνω 1155
 μηνὸς διχῆρης, Ἰάδες τε, ναυτίλοις
 σαφέστατον σημεῖον, ἢ τε φωσφόρος
 Ἔως διώκουσ' ἄστρα. τοίχοισιν δ' ἔπι
 ἤμπισχεν ἄλλα βαρβάρων ὑφάσματα·
 εὐηρέτους ναῦς ἀντίας Ἑλληνίσιν 1160

καὶ μιζόθηρας φῶτας ἰππείας τ' ἄγρας
 ἐλάφων λεόντων τ' ἀγρίων θηράματα.
 κατ' εἰσόδους δὲ Κέκροπα θυγατέρων πέλας
 σπείρῃσιν εἰλίσσοντ', Ἀθηναίων τινὸς
 ἀνάθημα, χρυσέους τ' ἐν μέσῳ συσσιτίῳ 1165
 κρατῆρας ἔστησ'. ἐν δ' ἄκροισι βὰς ποσὶν
 κῆρυξ ἀνεῖπε τὸν θέλοντ' ἐγχαρίων
 ἐς δαῖτα χωρεῖν. ὡς δ' ἐπληρώθη στέγη,
 στεφάνοισι κοσμηθέντες εὐόχθου βορᾶς
 ψυχὴν ἐπλήρουν. ὡς δ' ἀνεῖσαν ἡδονὴν 1170
 < > παρελθὼν πρέσβυς ἐς μέσον πέδον
 ἔστη, γέλων δ' ἔθηκε συνδείπνοις πολὺν
 πρόθυμα πράσσω· ἔκ τε γὰρ κρωσσῶν ὕδωρ
 χεροῖν ἔπεμπε νίπτρα κᾶξεθυμία
 σμύρνης ἰδρῶτα χρυσέων τ' ἐκπωμάτων 1175
 ἦρχ', αὐτὸς αὐτῷ τόνδε προστάζας πόνον.
 ἐπεὶ δ' ἐς αὐλοὺς ἦκον ἐς κρατῆρά τε
 κοινόν, γέρων ἔλεξ'. Αἰφαρπάζειν χρεῶν
 οἰνηρὰ τεύχη σμικρά, μεγάλα δ' ἐσφέρειν,
 ὡς θᾶσσον ἔλθωσ' οἶδ' ἐς ἡδονὰς φρενῶν. 1180
 ἦν δὴ φερόντων μόχθος ἀργυρηλάτους
 χρυσέας τε φιάλας· ὁ δὲ λαβὼν ἐξαίρετον,
 ὡς τῷ νέῳ δὴ δεσπότηι χάριν φέρων,
 ἔδωκε πλήρες τεῦχος, εἰς οἶνον βαλὼν
 ὃ φασι δοῦναι φάρμακον δραστήριον 1185
 δέσποιναν, ὡς παῖς ὁ νέος ἐκλίποι φάος.
 κοῦδεις τὰδ' ἦιδειν. ἐν χεροῖν ἔχοντι δὲ
 σπονδὰς μετ' ἄλλων παιδὶ τῷ πεφηνότι
 βλασφημίαν τις οἰκετῶν ἐφθέγξατο.
 ὁ δ', ὡς ἐν ἱερῷ μάντεσίν τ' ἐσθλοῖς τραφεῖς, 1190
 οἰωνὸν ἔθετο κἀκέλευσ' ἄλλον νέον
 κρατῆρα πληροῦν· τὰς δὲ πρὶν σπονδὰς θεοῦ
 δίδωσι γαίαι πᾶσί τ' ἐκσπένδειν λέγει.
 σιγῇ δ' ὑπῆλθεν· ἐκ δ' ἐπίπλαμεν δρόσου

- κρατῆρας ἱεροὺς Βιβλίνου τε πώματος. 1195
κὰν τῶιδε μόχθωι πτηνὸς ἐσπίπτει δόμους
κῶμος πελειῶν (Λοξίου γὰρ ἐν δόμοις
ἄτρεστα ναίουσ'), ὡς δ' ἀπέσπεισαν μέθυ
ἐς αὐτὸ χεῖλη πώματος κεχρημέναι
καθῆκαν, εἴλκον δ' εὐπτέρους ἐς ἀχένας. 1200
καὶ ταῖς μὲν ἄλλαις ἄνοσος ἦν λοιβὴ θεοῦ·
ἦ δ' ἔζετ' ἔνθ' ὁ καινὸς ἔσπεισεν γόνος
ποτοῦ τ' ἐγεύσατ' εὐθὺς εὐπτερον δέμας
ἔσεισε κὰβάκχευσεν, ἐκ δ' ἔκλαγξ' ὄπα
ἀξύνετον αἰάζουσ'· ἐθάμβησεν δὲ πᾶς 1205
θoinατόρων ὄμιλος ὄρνιθος πόνους.
θνήσκει δ' ἀπασπαίρουσα, φοινικοσκελεῖς
χηλὰς παρεῖσα. γυμνὰ δ' ἐκ πέπλων μέλη
ὑπὲρ τραπέζης ἦχ' ὁ μαντευτὸς γόνος,
βοᾷ δέ· Τίς μ' ἔμελλεν ἀνθρώπων κτανεῖν; 1210
σήμαινε, πρέσβυ· σὴ γὰρ ἡ προθυμία
καὶ πῶμα χειρὸς σῆς ἐδεξάμην πάρα.
εὐθὺς δ' ἐρευνᾷ γραῖαν ὠλένην λαβῶν,
ἐπ' αὐτοφώρῳι πρέσβυν ὡς ἔχονθ' ἔλοι
< >.
ᾧφθη δὲ καὶ κατεῖπ' ἀναγκασθεῖς μόλις 1215
τόλμας Κρεούσης πώματός τε μηχανάς.
θεῖ δ' εὐθὺς ἔξω συλλαβῶν θoinάτορας
ὁ πυθόχρηστος Λοξίου νεανίας,
κὰν κοιράνοισι Πυθικοῖς σταθεῖς λέγει·
ἽΩ γαῖα σεμνή, τῆς Ἐρεχθέως ὕπο, 1220
ξένης γυναικός, φαρμάκοισι θνήσκομεν.
Δελφῶν δ' ἄνακτες ὄρισαν πετρορριφῆ
θανεῖν ἐμὴν δέσποιναν οὐ ψήφωι μιᾷ,
τὸν ἱερὸν ὡς κτείνουσαν ἐν τ' ἀνακτόροις
φόνον τιθεῖσαν. πᾶσα δὲ ζητεῖ πόλις 1225
τὴν ἀθλίως σπεύσασαν ἀθλίαν ὁδόν·
παίδων γὰρ ἐλθοῦσ' εἰς ἔρον Φοίβου πάρα

τὸ σῶμα κοινῇ τοῖς τέκνοις ἀπώλεσεν.

- {Χο.} οὐκ ἔστ' οὐκ ἔστιν θανάτου
 παρατροπὰ μελέαι μοι 1230
 φανερὰ φανερὰ τάδ' ἤδη
 †σπονδὰς ἐκ Διονύσου
 βοτρυῶν θοᾶς ἐχίδνας
 σταγόσι μειγνυμένας φόνωι†.
 φανερὰ θύματα νερτέρων, συμφοραὶ μὲν ἐμῶι βίωι, 1235
 λεύσιμοι δὲ καταφθοραὶ δεσποίνοι.
 τίνα φυγὰν πτερόεσσαν ἦ
 χθονὸς ὑπὸ σκοτίους μυχοὺς πορευθῶ,
 θανάτου λεύσιμον ἄταν 1240
 ἀποφεύγουσα, τεθρίππων
 ὠκιστᾶν χαλᾶν ἐπιβᾶσ'
 ἦ πρύμνας ἔπι ναῶν;
- οὐκ ἔστι λαθεῖν ὅτε μὴ χρήζων
 θεὸς ἐκκλέπτει. 1245
 τί ποτ', ὦ μελέα δέσποινα, μένει
 ψυχῆι σε παθεῖν; ἄρα θέλουσαι
 δρᾶσαί τι κακὸν τοὺς πέλας αὐταὶ
 πεισόμεθ' ὥσπερ τὸ δίκαιον;
- {Κρ.} πρόσπολοι, διωκόμεσθα θανασίμους ἐπὶ σφαγᾶς, 1250
 Πυθίαι ψήφωι κρατηθεῖς', ἔκδοτος δὲ γίγνομαι.
 {Χο.} ἴσμεν, ὦ τάλαινα, τὰς σὰς συμφοράς, ἴν' εἴ τύχης.
 {Κρ.} ποῖ φύγω δῆτ'; ἐκ γὰρ οἴκων προύλαβον μόλις πόδα
 μὴ θανεῖν, κλοπῆι δ' ἀφῆγμαι διαφυγοῦσα πολεμίους.
 {Χο.} ποῖ δ' ἂν ἄλλοσ' ἦ 'πὶ βωμόν; {Κρ.} καὶ τί μοι πλέον
 τόδε; 1255
 {Χο.} ἰκέτιν οὐ θέμις φονεύειν. {Κρ.} τῶι νόμωι δέ γ' ὄλλυμαι.
 {Χο.} χειρία γ' ἀλοῦσα. {Κρ.} καὶ μὴν οἶδ' ἀγωνισταὶ πικροὶ
 δεῦρ' ἐπείγονται ξιφήρεις. {Χο.} ἴζε νυν πυρᾶς ἔπι.

- κἄν θάνηις γὰρ ἐνθάδ' οὔσα, τοῖς ἀποκτείναςί σε
 προστρόπαιον αἶμα θήσεις· οἰστέον δὲ τὴν τύχην. 1260
- {Ιων} ᾧ ταυρόμορφον ὄμμα Κηφισοῦ πατρός,
 οἶαν ἔχιδναν τήνδ' ἔφυσας ἢ πυρὸς
 δράκοντ' ἀναβλέποντα φοινίαν φλόγα,
 ἦι τόλμα πᾶσ' ἔνεστιν οὐδ' ἦσσαν ἔφυ
 Γοργοῦς σταλαγμῶν, οἷς ἔμελλέ με κτανεῖν. 1265
- λάζυσθ', ἴν' αὐτῆς τοὺς ἀκηράτους πλόκους
 κόμης καταξήνωσι Παρνασοῦ πλάκες,
 ὅθεν πετραῖον ἄλμα δισκηθήσεται.
 ἐσθλοῦ δ' ἔκυρσα δαίμονος, πρὶν ἐς πόλιν
 μολεῖν Ἀθηνῶν χυπὸ μητρυιάν πεσεῖν. 1270
- ἐν συμμάχοις γὰρ ἀνεμετρησάμην φρένας
 τὰς σάς, ὅσον μοι πῆμα δυσμενῆς τ' ἔφυς·
 ἔσω γὰρ ἄν με περιβαλοῦσα δωμάτων
 ἄρδην ἂν ἐξέπεμψας εἰς Ἄιδου δόμους.
 [ἀλλ' οὔτε βωμὸς οὔτ' Ἀπόλλωνος δόμος 1275
 σώσει σ'· ὁ δ' οἶκτος ὁ σὸς ἐμοὶ κρείσσων πάρα
 καὶ μητρὶ τῆμῃ· καὶ γὰρ εἰ τὸ σῶμά μοι
 ἄπεστιν αὐτῆς, τοῦνομ' οὐκ ἄπεστί πο.]
 ἴδεσθε τὴν πανοῦργον, ἐκ τέχνης τέχνην
 οἶαν ἔπλεξε· βωμὸν ἔπτημεν θεοῦ 1280
 ὡς οὐ δίκην δώσουσα τῶν εἰργασμένων.
 {Κρ.} ἀπεννέπω σε μὴ κατακτείνειν ἐμὲ
 ὑπὲρ τ' ἐμαυτῆς τοῦ θεοῦ θ' ἴν' ἔσταμεν.
 {Ιων} τί δ' ἐστὶ Φοῖβωι σοί τε κοινὸν ἐν μέσσω;
 {Κρ.} ἱερὸν τὸ σῶμα τῶι θεῶι δίδωμ' ἔχειν. 1285
 {Ιων} κἄπειτ' ἔκαινες φαρμάκοις τὸν τοῦ θεοῦ;
 {Κρ.} ἀλλ' οὐκέτ' ἦσθα Λοξίου, πατρὸς δὲ σοῦ.
 {Ιων} †ἀλλ' ἐγενόμεσθα, πατρὸς δ' οὐσίαν λέγω†.
 {Κρ.} οὐκοῦν τότ' ἦσθα· νῦν δ' ἐγώ, σὺ δ' οὐκέτι.
 {Ιων} οὐκ εὐσεβεῖς γε· τὰμὰ δ' εὐσεβῆ τότ' ἦν. 1290
 {Κρ.} ἔκτεινά σ' ὄντα πολέμιον δόμοις ἐμοῖς.
 {Ιων} οὗτοι σὺν ὅπλοις ἦλθον ἐς τὴν σὴν χθόνα.

- {Κρ.} μάλιστα· κάπιμπρης γ' Ἐρεχθέως δόμους.
 {Ιων} ποίοισι πανοῖς ἢ πυρὸς ποίαι φλογί;
 {Κρ.} ἔμελλες οἰκεῖν τᾶμ', ἐμοῦ βίαι λαβών. 1295
 {Ιων} κάπειτα τοῦ μέλλειν μ' ἀπέκτεινες φόβωι;
 {Κρ.} ὡς μὴ θάνοιμί γ', εἰ σὺ μὴ μέλλων τύχοις. 1300
 {Ιων} φθονεῖς ἅπαις οὔσ', εἰ πατὴρ ἐξηῦρέ με;
 {Κρ.} σὺ τῶν ἀτέκνων δῆτ' ἀναρπάσεις δόμους;
 {Ιων} πατρός γε γῆν διδόντος ἦν ἐκτήσατο. 1296
 {Κρ.} τοῖς Αἰόλου δὲ πῶς μετῆν τῆς Παλλάδος;
 {Ιων} ὄπλοισιν αὐτὴν οὐ λόγους ἐρρύσατο.
 {Κρ.} ἐπικούρος οἰκῆτωρ γ' ἂν οὐκ εἶη χθονός. 1299
 {Ιων} ἡμῖν †δέ γ' ἀλλὰ πατρι† γῆς οὐκ ἦν μέρος;
 {Κρ.} ὅσ' ἀσπίς ἔγχος θ'· ἦδε σοι παμψησία. 1304
 {Ιων} ἔκλειπε βωμὸν καὶ θεηλάτους ἔδρας.
 {Κρ.} τὴν σὴν ὅπου σοι μητέρ' ἐστὶ νουθέτει.
 {Ιων} σὺ δ' οὐχ ὑφέξεις ζημίαν κτείνουσ' ἐμέ;
 {Κρ.} ἦν γ' ἐντὸς ἀδύτων τῶνδὲ με σφάζαι θέλης.
 {Ιων} τίς ἠδονὴ σοι θεοῦ θανεῖν ἐν στέμμασιν; 1310
 {Κρ.} λυπήσομέν τιν' ὧν λελυπήμεσθ' ὕπο.
 {Ιων} φεῦ·
 δεινόν γε θνητοῖς τοὺς νόμους ὡς οὐ καλῶς
 ἔθηκεν ὁ θεὸς οὐδ' ἀπὸ γνώμης σοφῆς·
 τοὺς μὲν γὰρ ἀδίκους βωμὸν οὐχ ἴζειν ἐχρῆν
 ἀλλ' ἐξελαύνειν· οὐδὲ γὰρ ψάυειν καλὸν 1315
 θεῶν πονηρᾷ χειρί, τοῖσι δ' ἐνδίκαις·
 ἰερά καθίζειν <δ'> ὅστις ἠδικεῖτ' ἐχρῆν,
 καὶ μὴ 'πὶ ταῦτὸ τοῦτ' ἰόντ' ἔχειν ἴσον
 τόν τ' ἐσθλὸν ὄντα τόν τε μὴ θεῶν πάρα.
- {ΠΡΟΦΗΤΙΣ}
- ἐπίσχες, ὦ παῖ· τρίποδα γὰρ χρηστήριον 1320
 λιποῦσα θριγκοὺς τούσδ' ὑπερβάλλω ποδὶ
 Φοίβου προφήτις, τρίποδος ἀρχαῖον νόμον
 σῶιζουσα, πασῶν Δελφίδων ἐξαίρετος.

- {Ιων} χαῖρ', ὧ φίλη μοι μήτηρ, οὐ τεκοῦσά περ.
 {Πρ.} ἀλλ' οὖν λεγόμεθά γ'· ἡ φάτις δ' οὐ μοι πικρά. 1325
- {Ιων} ἤκουσας ὧς μ' ἔκτεινεν ἦδε μηχαναῖς;
 {Πρ.} ἤκουσα· καὶ σὺ δ' ὠμὸς ὦν ἀμαρτάνεις.
 {Ιων} οὐ χρῆ με τοὺς κτείνοντας ἀνταπολλύναι;
 {Πρ.} προγόνοις δάμαρτες δυσμενεῖς ἀεὶ ποτε.
 {Ιων} ἡμεῖς δὲ μητρυιαῖς γε πάσχοντες κακῶς. 1330
 {Πρ.} μὴ ταῦτα· λείπων ἱερὰ καὶ στείχων πάτραν
 {Ιων} τί δή με δρᾶσαι νουθετούμενον χρεῶν;
 {Πρ.} καθαρὸς Ἀθήνας ἔλθ' ὑπ' οἰωνῶν καλῶν.
 {Ιων} καθαρὸς ἅπας τοι πολεμίους ὃς ἂν κτάνη.
 {Πρ.} μὴ σύ γε· παρ' ἡμῶν δ' ἔκλαβ' οὓς ἔχω λόγους. 1335
 {Ιων} λέγοις ἄν· εὖνους δ' οὓς' ἐρεῖς ὅς' ἂν λέγηις.
 {Πρ.} ὄρᾳς τόδ' ἄγγος χερὸς ὑπ' ἀγκάλαις ἐμαῖς;
 {Ιων} ὄρῳ παλαιὰν ἀντίπηγ' ἐν στέμμασιν.
 {Πρ.} ἐν τῆιδέ σ' ἔλαβον νεόγονον βρέφος ποτέ.
 {Ιων} τί φήεις; ὁ μῦθος εἰσενήνεκται νέος. 1340
 {Πρ.} σιγῆι γὰρ εἶχον αὐτά· νῦν δὲ δείκνυμεν.
 {Ιων} πῶς οὖν ἔκρυπτες τότε λαβοῦσ' ἡμᾶς πάλαι;
 {Πρ.} ὁ θεὸς ἐβούλετ' ἐν δόμοις <σ>' ἔχειν λάτριν.
 {Ιων} νῦν δ' οὐχὶ χρήζει; τῶι τόδε γνῶναί με χρῆ;
 {Πρ.} πατέρα κατειπὼν τῆσδέ σ' ἐκπέμπει χθονός. 1345
 {Ιων} σὺ δ' ἐκ κελευσμῶν ἢ πόθεν σώζεις τάδε;
 {Πρ.} ἐνθύμιόν μοι τότε τίθησι Λοξίας.
 {Ιων} τί χρῆμα δρᾶσαι; λέγε, πέραινε σοὺς λόγους.
 {Πρ.} σῶσαι τόδ' εὖρημ' ἐς τὸν ὄντα νῦν χρόνον.
 {Ιων} ἔχει δέ μοι τί κέρδος ἢ τίνα βλάβην; 1350
 {Πρ.} ἐνθάδε κέκρυπται σπάργαν' οἷς ἐνήσθα σύ.
 {Ιων} μητρὸς τάδ' ἡμῖν ἐκφέρεις ζητήματα;
 {Πρ.} ἐπεὶ γ' ὁ δαίμων βούλεται· πάροιθε δ' οὔ.
 {Ιων} ὧ μακαρία μοι φασμάτων ἦδ' ἡμέρα.
 {Πρ.} λαβὼν νυν αὐτὰ τὴν τεκοῦσαν ἐκπύνει. 1355
 {<Ιων>} πᾶσάν γ' ἐπελθὼν Ἀσιάδ' Εὐρώπης θ' ὄρους.
 {<Πρ.>} γνώσει τάδ' αὐτός, τοῦ θεοῦ δ' ἔκατί σε

ἔθρεψά τ', ὦ παῖ, καὶ τάδ' ἀποδίδωμί σοι,
 ἃ κείνος ἀκέλευστόν μ' ἐβουλήθη λαβεῖν
 †σῶσαί θ'. ὅτου δ' ἐβούλεθ' οὔνεκ' οὐκ ἔχω λέγειν†. 1360
 ἦιδει δὲ θνητῶν οὔτις ἀνθρώπων τάδε
 ἔχοντας ἡμᾶς οὐδ' ἴν' ἦν κεκρυμμένα.
 καὶ χαῖρ' ἴσον γάρ σ' ὡς τεκοῦσ' ἀσπάζομαι.
 [ἄρξαι δ' ὄθεν σὴν μητέρα ζητεῖν σε χρῆ·
 πρῶτον μὲν εἴ τις Δελφίδων τεκοῦσά σε 1365
 ἐς τούσδε ναοὺς ἐξέθηκε παρθένος,
 ἔπειτα δ' εἴ τις Ἑλλάς. ἐξ ἡμῶν δ' ἔχεις
 ἅπαντα Φοῖβου θ', ὃς μετέσχε τῆς τύχης.]
 {Ιων} φεῦ φεῦ· κατ' ὄσσων ὡς ὑγρὸν βάλλω δάκρυ,
 ἐκεῖσε τὸν νοῦν δοῦς ὅθ' ἢ τεκοῦσά με 1370
 κρυφαῖα νυμφευθεῖσ' ἀπημπόλα λάθραι
 καὶ μαστὸν οὐκ ἐπέσχεν· ἀλλ' ἀνώνυμος
 ἐν θεοῦ μελάθροις εἶχον οἰκέτην βίον.
 τὰ τοῦ θεοῦ μὲν χρηστά, τοῦ δὲ δαίμονος
 βαρέα· χρόνον γὰρ ὃν μ' ἐχρῆν ἐν ἀγκάλαις 1375
 μητρὸς τρυφῆσαι καὶ τι τερφθῆναι βίου
 ἀπεστερήθην φιλάτης μητρὸς τροφῆς.
 τλήμων δὲ χῆ τεκοῦσά μ'· ὡς ταῦτόν πάθος
 πέπονθε, παιδὸς ἀπολέσασα χαρμονάς.
 καὶ νῦν λαβὼν τήνδ' ἀντίπηγ' οἴσω θεῶι 1380
 ἀνάθημ', ἴν' εὐρω μηδὲν ὦν οὐ βούλομαι.
 εἰ γὰρ με δούλη τυγχάνει τεκοῦσά τις,
 εὐρεῖν κάκιον μητέρ' ἢ σιγῶντ' ἔαν.
 ὦ Φοῖβε, ναοῖς ἀνατίθημι τήνδε σοῖς·
 καίτοι τί πάσχω; τοῦ θεοῦ προθυμῖαι 1385
 πολεμῶ, τὰ μητρὸς σύμβολ' ὃς σέσωκέ μοι;
 ἀνοικτέον τάδ' ἐστὶ καὶ τολμητέον·
 τὰ γὰρ πεπρωμέν' οὐχ ὑπερβαίην ποτ' ἄν.
 ὦ στέμμαθ' ἱερά, τί ποτέ μοι κεκεύθατε,
 καὶ σύνδεθ' οἴσι τᾶμ' ἐφρουρήθη φίλα; 1390
 ἰδοὺ περίπτυγμ' ἀντίπηγος εὐκύκλου

ὡς οὐ γεγήρακ' ἕκ τινος θεηλάτου,
 εὐρώς τ' ἄπεστι πλεγμάτων· ὁ δ' ἐν μέσῳ
 χρόνος πολὺς δὴ τοῖσδε θησαυρίσμασιν.
 {Κρ.} τί δῆτα φάσμα τῶν ἀνελπίστων ὀρώ; 1395
 {Ιων} σίγα σύ· πῆμα καὶ πάροιθεν ἦσθά μοι.
 {Κρ.} οὐκ ἐν σιωπῇ τὰμά· μή με νουθέτει.
 ὀρῶ γὰρ ἄγγος ὧι 'ξέθηκ' ἐγὼ ποτε
 σέ γ', ὧ τέκνον μοι, βρέφος ἔτ' ὄντα νήπιον,
 Κέκροπος ἐς ἄντρα καὶ Μακράς πετρηρεφεῖς. 1400
 λείψω δὲ βωμὸν τόνδε, κεῖ θανεῖν με χρή.
 {Ιων} λάζυσθε τήνδε· θεομανῆς γὰρ ἦλατο
 βωμοῦ λιποῦσα ξόανα· δεῖτε δ' ὠλένας.
 {Κρ.} σφάζοντες οὐ λήγοιτ' ἄν· ὡς ἀνθέξομαι
 καὶ τῆσδε καὶ σοῦ τῶν τ' ἔσω κεκρυμμένων. 1405
 {Ιων} τάδ' οὐχὶ δεινά; ῥυσιάζομαι δόλωι.
 {Κρ.} οὐκ, ἀλλὰ σοῖς φίλοισιν εὐρίσκη φίλος.
 {Ιων} ἐγὼ φίλος σός; καῖτά μ' ἔκτεινες λάθραι;
 {Κρ.} παῖς γ', εἰ τόδ' ἐστὶ τοῖς τεκοῦσι φίλτατον.
 {Ιων} παῦσαι πλέκουσα – λήψομαί σ' ἐγὼ – πλοκάς. 1410
 {Κρ.} ἐς τοῦθ' ἰκοίμην, τοῦδε τοξεύω, τέκνον.
 {Ιων} κενὸν τόδ' ἄγγος ἢ στέγει πλήρωμά τι;
 {Κρ.} σά γ' ἔνδυθ', οἷσί σ' ἐξέθηκ' ἐγὼ ποτε.
 {Ιων} καὶ τοῦνομ' αὐτῶν ἐξερεῖς πρὶν εἰσιδεῖν;
 {Κρ.} κἂν μὴ φράσω γε, κατθανεῖν ὑφίσταμαι. 1415
 {Ιων} λέγ'· ὡς ἔχει τι δεινὸν ἢ γε τόλμα σου.
 {Κρ.} σκέψασθ' ὃ παῖς ποτ' οὔσ' ὕφασμ' ὕφην' ἐγώ.
 {Ιων} ποῖόν τι; πολλὰ παρθένων ὑφάσματα.
 {Κρ.} οὐ τέλεον, οἷον δ' ἐκδίδαγμα κερκίδος.
 {Ιων} μορφὴν ἔχον τίν'; ὡς με μὴ ταύτη λάβησις. 1420
 {Κρ.} Γοργῶν μὲν ἐν μέσοισιν ἠτρίοις πέπλων.
 {Ιων} ὧ Ζεῦ, τίς ἡμᾶς ἐκκυνηγετεῖ πότμος;
 {Κρ.} κεκρασπέδωται δ' ὄφεισιν αἰγίδος τρόπον.
 {Ιων} ἰδοῦ·
 τόδ' ἔσθ' ὕφασμα †θέσφαθ' ὡς εὐρίσκομεν†.

- {Κρ.} ὃ χρόνιον ἰστῶν παρθένευμα τῶν ἐμῶν. 1425
 {Ιων} ἔστιν τι πρὸς τῶιδ' ἢ μόνον τόδ' εὐτυχεῖς;
 {Κρ.} δράκοντε μαρμαίροντε πάγχρυσον γένυν,
 δώρημ' Ἀθάνας, οἷς τέκν' ἐντρέφειν λέγει,
 Ἐριχθονίου γε τοῦ πάλαι μιμήματα.
 {Ιων} τί δρᾶν, τί χρῆσθαι, φράζε μοι, χρυσώματι; 1430
 {Κρ.} δέραια παιδὶ νεογόνωι φέρειν, τέκνον.
 {Ιων} ἔνεισιν οἶδε· τὸ δὲ τρίτον ποθῶ μαθεῖν.
 {Κρ.} στέφανον ἐλαίας ἀμφέθηκά σοι τότε,
 ἦν πρῶτ' Ἀθάνας σκόπελος ἐξηνέγκατο,
 ὅς, εἴπερ ἐστίν, οὐποτ' ἐκλείπει χλόην, 1435
 θάλλει δ', ἐλαίας ἐξ ἀκηράτου γεγῶς.
 {Ιων} ὃ φιλότατη μοι μητηρ, ἄσμενός σ' ἰδὼν
 πρὸς ἀσμένας πέπτωκα σὰς παρηίδας.
 {Κρ.} ὃ τέκνον, ὃ φῶς μητρὶ κρεῖσσον ἡλίου
 (συγγνώσεται γὰρ ὁ θεός), ἐν χεροῖν σ' ἔχω, 1440
 ἄελπτον εὐρημ', ὄν κατὰ γᾶς ἐνέρων
 χθονίων μέτα Περσεφόνας τ' ἐδόκουν ναίειν.
 {Ιων} ἀλλ', ὃ φίλη μοι μητηρ, ἐν χεροῖν σέθεν
 ὁ καθθανών τε κοῦ θανών φαντάζομαι.
 {Κρ.} ἰὼ ἰὼ λαμπρᾶς αἰθέρος ἀμπτυχαί, 1445
 τίν' αὐδὰν ἀύσω βοάσω; πόθεν μοι
 συνέκυρσ' ἀδόκητος ἠδονά;
 πόθεν ἐλάβομεν χαράν;
 {Ιων} ἐμοὶ γενέσθαι πάντα μᾶλλον ἂν ποτε, 1450
 μητηρ, παρέστη τῶνδ', ὅπως σός εἰμ' ἐγώ.
 {Κρ.} ἔτι φόβωι τρέμω.
 {Ιων} μῶν οὐκ ἔχειν μ' ἔχουσα; {Κρ.} τὰς γὰρ ἐλπίδας
 ἀπέβαλον πρόσω.
 ἰὼ <ἰὼ> γύναι, πόθεν ἔλαβες ἐμὸν
 βρέφος ἐς ἀγκάλας;
 τίν' ἀνὰ χέρα δόμους ἔβα Λοξίου; 1455
 {Ιων} θεῖον τόδ'· ἀλλὰ τὰπίλοιπα τῆς τύχης
 εὐδαιμονοῖμεν, ὡς τὰ πρόσθ' ἐδυστύχει.

- {Κρ.} τέκνον, οὐκ ἀδάκρυτος ἐκλοχεύηι,
 γόοις δὲ ματρὸς ἐκ χερῶν ὀρίζηι.
 νῦν δὲ γενειάσιν πάρα σέθεν πνέω 1460
 μακαριωτάτας τυχοῦσ' ἠδονᾶς.
 {Ιων} τοῦμόν λέγουσα καὶ τὸ σὸν κοινῶς λέγεις.
 {Κρ.} ἄπαιδες οὐκέτ' ἐσμέν οὐδ' ἄτεκνοι·
 δῶμ' ἐστιοῦται, γὰρ δ' ἔχει τυράννους,
 ἀνηβᾶι δ' Ἐρεχθεύς· 1465
 ὃ τε γηγενέτας δόμος οὐκέτι νύκτα δέρκεται,
 ἀελίου δ' ἀναβλέπει λαμπάσιν.
 {Ιων} μήτερ, παρών μοι καὶ πατήρ μετασχέτω
 τῆς ἠδονῆς τῆσδ' ἧς ἔδωχ' ὑμῖν ἐγώ.
 {Κρ.} ὦ τέκνον, 1470
 τί φήεις; οἶον οἶον ἀνελέγχομαι.
 {Ιων} πῶς εἶπας; {<Κρ.>} ἄλλοθεν γέγονας, ἄλλοθεν.
 {Ιων} ὦμοι· νόθον με παρθένευμ' ἔτικτε σόν;
 {Κρ.} οὐχ ὑπὸ λαμπάδων οὐδὲ χορευμάτων
 ὑμέναιος ἐμός, 1475
 τέκνον, ἔτικτε σὸν κάρα.
 {Ιων} αἰαῖ· πέφυκα δυσγενῆς, μήτερ; πόθεν;
 {Κρ.} ἴστω Γοργοφόνα {Ιων} τί τοῦτ' ἔλεξας;
 {Κρ.} ἄ σκοπέλοις ἐπ' ἐμοῖς
 τὸν ἐλαιοφυῆ πάγον 1480
 θάσσει {Ιων} λέγεις μοι σκολιὰ κού σαφῆ τάδε.
 {Κρ.} παρ' ἀηδόνιον πέτρων
 Φοῖβωι {Ιων} τί Φοῖβον αὐδαῖς;
 {Κρ.} κρυπτόμενον λέχος ἠννάσθην
 {Ιων} λέγ'· ὡς ἐρεῖς τι κεδνὸν εὐτυχές τέ μοι. 1485
 {Κρ.} δεκάτωι δέ σε μηνὸς ἐν
 κύκλωι κρύφιον ὠδῖν' ἔτεκον Φοῖβωι.
 {Ιων} ὦ φίλτατ' εἰποῦσ', εἰ λέγεις ἐτήτυμα.
 {Κρ.} παρθένια δ' †ἐμᾶς ματέρος†
 σπάργαν' ἀμφίβολά σοι τάδ' ἀνήψα κερ- 1490
 κίδος ἐμᾶς πλάνους.

- γάλακτι δ' οὐκ ἐπέσχον οὐδὲ μαστῶι
τροφεῖα ματρὸς οὐδὲ λουτρὰ χειροῖν,
ἀνὰ δ' ἄντρον ἔρημον οἰωνῶν
γαμφηλαῖς φόνευμα θοίναμά τ' εἰς 1495
Ἴδαν ἐκβάλληι.
- {Ιων} ὦ δεινὰ τλαῖσα, μήτερ. {Κρ.} ἐν φόβωι, τέκνον,
καταδεθεῖσα σὰν ἀπέβαλον ψυχάν.
ἔκτεινά σ' ἄκουσ'. {Ιων} †ἐξ ἔμοῦ τ' οὐχ ὅσι'
ἔθνησκες†. 1500
- {Κρ.} ἰὼ <ίώ>· δειναὶ μὲν <αἰ> τότε τύχαι,
δεινὰ δὲ καὶ τάδ'· ἐλισσόμεσθ' ἐκεῖθεν
ἐνθάδε δυστυχίαισιν εὐτυχίαις τε πάλιν, 1505
μεθίσταται δὲ πνεύματα.
- μενέτω· τὰ πάροιθεν ἄλις κακά· νῦν
δὲ γένοιτό τις οὔρος ἐκ κακῶν, ὦ παῖ.
{Χο.} μηδεὶς δοκείτω μηδὲν ἀνθρώπων ποτὲ 1510
ἄελπτον εἶναι πρὸς τὰ τυγχάνοντα νῦν.
- {Ιων} ὦ μεταβαλοῦσα μυρίους ἤδη βροτῶν
καὶ δυστυχήσαι καῦθις αὖ πρᾶξαι καλῶς
τύχη, παρ' οἴαν ἤλθομεν στάθμην βίου
μητέρα φονεῦσαι καὶ παθεῖν ἀνάξια.
φεῦ· 1515
- ἄρ' ἐν φαενναῖς ἡλίου περιπτυχαῖς
ἔνεστι πάντα τάδε καθ' ἡμέραν μαθεῖν;
φίλον μὲν οὖν σ' εὔρημα, μήτερ, ἠῦρομεν,
καὶ τὸ γένος οὐδὲν μεμπτόν, ὡς ἡμῖν, τόδε·
τὰ δ' ἄλλα πρὸς σὲ βούλομαι μόνην φράσαι. 1520
- δεῦρ' ἔλθ'· ἐς οὓς γὰρ τοὺς λόγους εἰπεῖν θέλω
καὶ περικαλύψαι τοῖσι πράγμασι σκότον.
ὄρα σύ, μήτερ, μὴ σφαλεῖς' ἃ παρθένοις
ἐγγίγνεται νοσήματ' ἐς κρυπτοὺς γάμους
ἔπειτα τῶι θεῶι προστίθης τὴν αἰτίαν 1525
καὶ τοῦμόν αἰσχρὸν ἀποφυγεῖν πειρωμένη
Φοίβωι τεκεῖν με φήις, τεκοῦσ' οὐκ ἐκ θεοῦ.

{Κρ.} μὰ τὴν παρασπίζουσαν ἄρμασίν ποτε
 Νίκην Ἀθάναν Ζηνὶ γηγενεῖς ἔπι,
 οὐκ ἔστιν οὐδεὶς σοι πατὴρ θνητῶν, τέκνον,
 ἀλλ' ὅσπερ ἐξέθρεψε Λοξίας ἄναξ.

1530

{Ιων} πῶς οὖν τὸν αὐτοῦ παῖδ' ἔδωκ' ἄλλωι πατρὶ
 Ξούθου τέ φησι παῖδά μ' ἐκπεφυκέναι;

{Κρ.} πεφυκέναι μὲν οὐχί, δωρεῖται δέ σε
 αὐτοῦ γεγῶτα· καὶ γὰρ ἂν φίλος φίλωι
 δοίη τὸν αὐτοῦ παῖδα δεσπότην δόμων.

1535

{Ιων} ὁ θεὸς ἀληθῆς ἢ μάτην μαντεύεται;
 ἐμοῦ ταράσσει, μήτερ, εἰκότως φρένα.

{Κρ.} ἄκουε δὴ νυν ἅμ' ἐσήλθεν, ὃ τέκνον·
 εὐεργετῶν σε Λοξίας ἐς εὐγενῆ

1540

δόμον καθίζει· τοῦ θεοῦ δὲ λεγόμενος
 οὐκ ἔσχεσ ἂν ποτ' οὔτε παγκλήρους δόμους
 οὔτ' ὄνομα πατρός. πῶς γάρ, οὔ γ' ἐγὼ γάμους
 ἔκρυπτον αὐτὴ καὶ σ' ἀπέκτεινον λάθραι;
 ὁ δ' ὠφελῶν σε προστίθης' ἄλλωι πατρὶ.

1545

{Ιων} οὐχ ὧδε φαύλως αὐτ' ἐγὼ μετέρχομαι,
 ἀλλ' ἱστορήσω Φοῖβον εἰσελθῶν δόμους
 εἴτ' εἰμὶ θνητοῦ πατρὸς εἴτε Λοξίου.

ἔα· τίς οἴκων θυοδόκων ὑπερτελής
 ἀντήλιον πρόσωπον ἐκφαίνει θεῶν;

1550

φεύγωμεν, ὧ τεκοῦσα, μὴ τὰ δαιμόνων
 ὀρῶμεν, εἰ μὴ καιρός ἐσθ' ἡμᾶς ὀρᾶν.

{ΑΘΗΝΑ}

μὴ φεύγετ'· οὐ γὰρ πολεμίαν με φεύγετε
 ἀλλ' ἔν τ' Ἀθήναις κἀνθάδ' οὔσαν εὐμενῆ.
 ἐπώνυμος δὲ σῆς ἀφικόμην χθονὸς

1555

Παλλάς, δρόμωι σπεύσασ' Ἀπόλλωνος πάρα,
 ὃς ἐς μὲν ὄψιν σφῶιν μολεῖν οὐκ ἤξιου,
 μὴ τῶν πάροιθε μέμψις ἐς μέσον μόληι,
 ἡμᾶς δὲ πέμπει τοὺς λόγους ὑμῖν φράσαι·

- ὡς ἤδε τίκτει σ' ἐξ Ἀπόλλωνος πατρός, 1560
 δίδωσι δ' οἷς ἔδωκεν, οὐ φύσασί σε,
 ἀλλ' ὡς κομίζηι 'ς οἶκον εὐγενέστατον.
 ἐπεὶ δ' ἀνεώχθη πρᾶγμα μηνυθὲν τόδε,
 θανεῖν σε δείσας μητρὸς ἐκ βουλευμάτων
 καὶ τήνδε πρὸς σοῦ, μηχαναῖς ἐρρύσατο. 1565
 ἔμελλε δ' αὐτὰ διασιωπήσας ἄναξ
 ἐν ταῖς Ἀθήναις γνωριεῖν ταύτην τε σοὶ
 σέ θ' ὡς πέφυκας τῆσδε καὶ Φοίβου πατρός.
 ἀλλ' ὡς περαίνω πρᾶγμα καὶ χρησμοὺς θεοῦ,
 ἐφ' οἷσιν ἔξευξ' ἄρματ', εἰσακούσατον. 1570
 λαβοῦσα τόνδε παῖδα Κεκροπίαν χθόνα
 χῶρει, Κρέουσα, κὰς θρόνους τυραννικοὺς
 ἴδρυσον. ἐκ γὰρ τῶν Ἐρεχθέως γεγῶς
 δίκαιος ἄρχειν τῆς ἐμῆς ὄδε χθονός,
 ἔσται δ' ἂν' Ἑλλάδ' εὐκλεής. οἱ τοῦδε γὰρ 1575
 παῖδες γενόμενοι τέσσαρες ρίζης μιᾶς
 ἐπώνυμοι γῆς κάπιφυλίων χθονός
 λαῶν ἔσονται, σκόπελον οἱ ναίουσ' ἐμόν.
 Γελέων μὲν ἔσται πρῶτος· εἶτα δεύτερος
 < >
 Ὅπλητες Ἀργαδῆς τ', ἐμῆς <τ'> ἀπ' αἰγίδος 1580
 ἐν φῦλον ἔξουσ' Αἰγικορῆς. οἱ τῶνδε δ' αὖ
 παῖδες γενόμενοι σὺν χρόνῳ πεπρωμένῳ
 Κυκλάδας ἐποικήσουσι νησαίας πόλεις
 χέρσους τε παράλους, ὃ σθένος τῆμῃι χθονὶ
 δίδωσιν· ἀντίπορθμα δ' ἠπείροιν δυοῖν 1585
 πεδία κατοικήσουσιν, Ἀσιάδος τε γῆς
 Εὐρωπίας τε· τοῦδε δ' ὀνόματος χάριν
 Ἴωνες ὀνομασθέντες ἔξουσιν κλέος.
 Ξούθῳ δὲ καὶ σοὶ γίγνεται κοινὸν γένος,
 Δῶρος μὲν, ἔνθεν Δωρὶς ὑμνηθήσεται 1590
 πόλις κατ' αἶαν Πελοπίαν· ὁ δεύτερος
 Ἀχαιός, ὃς γῆς παραλίας Ῥίου πέλας

τύραννος ἔσται, κάπισημανθήσεται
 κείνου κεκλησθαι λαὸς ὄνομ' ἐπώνυμον.
 καλῶς δ' Ἀπόλλων πάντ' ἔπραξε· πρῶτα μὲν 1595
 ἄνοσον λοχεύει σ', ὥστε μὴ γνῶναι φίλους·
 ἐπεὶ δ' ἔτικτες τόνδε παῖδα κάπεθου
 ἐν σπαργάνοισιν, ἀρπάσαντ' ἐς ἀγκάλας
 Ἐρμῆν κελεύει δεῦρο πορθμεῦσαι βρέφος,
 ἔθρεψέ τ' οὐδ' εἶασεν ἐκπνεῦσαι βίον. 1600
 νῦν οὖν σιώπα παῖς ὄδ' ὡς πέφυκε σός,
 ἴν' ἢ δόκησις Ξοῦθον ἠδέως ἔχη
 σύ τ' αὖ τὰ σαυτῆς ἀγάθ' ἔχουσ' ἴησι, γύναι.
 καὶ χαίρετ'· ἐκ γὰρ τῆσδ' ἀναψυχῆς πόνων
 εὐδαίμων' ὑμῖν πότμον ἐξαγγέλλομαι. 1605

{Ιων} ὦ Διὸς Παλλὰς μεγίστου θύγατερ, οὐκ ἀπιστία
 σοὺς λόγους ἐδεξάμεσθα, πείθομαι δ' εἶναι πατρὸς
 Λοξίου καὶ τῆσδε· καὶ πρὶν τοῦτο δ' οὐκ ἄπιστον ἦν.

{Κρ.} τὰμὰ νῦν ἄκουσον· αἰνῶ Φοῖβον οὐκ αἰνοῦσα πρὶν,
 οὔνεχ' οὗ ποτ' ἠμέλησε παιδὸς ἀποδίδωσί μοι. 1610
 αἶδε δ' εὐωποὶ πύλαι μοι καὶ θεοῦ χρηστήρια,
 δυσμενῆ πάροιθεν ὄντα. νῦν δὲ καὶ ρόπτρων χέρας
 ἠδέως ἐκκριμνάμεσθα καὶ προσεννέπω πύλας.

{Αθ.} ἦνεσ' οὔνεκ' εὐλογεῖς θεὸν μεταβαλοῦσ' ἴαεί που ἴ
 χρόνια μὲν τὰ τῶν θεῶν πως, ἐς τέλος δ' οὐκ ἀσθενῆ. 1615

{Κρ.} ὦ τέκνον, στείχωμεν οἴκους. {Αθ.} στείχεθ', ἔψομαι
 δ' ἐγώ.

{Ιων} ἀξία γ' ἡμῶν ὀδουρός. {<Κρ.>} καὶ φιλοῦσά γε πτόλιν.

{Αθ.} ἐς θρόνους δ' ἴζου παλαιούς. {Ιων} ἄξιον τὸ κτῆμά μοι.

{Χο.} ὦ Διὸς Λητοῦς τ' Ἄπολλον, χαῖρ'· ὅτωι δ' ἐλαύνεται
 συμφοραῖς οἶκος, σέβοντα δαίμονας θαρσεῖν χρεῶν· 1620
 ἐς τέλος γὰρ οἱ μὲν ἐσθλοὶ τυγχάνουσιν ἀξίων,
 οἱ κακοὶ δ', ὥσπερ πεφύκασ', οὔποτ' εὖ πράξειαν ἄν.