

AS COÉFORAS: TRADUÇÃO E COMENTÁRIOS

João Vítor Bagattoli MAZIERO

Orientador: Prof. Dr. Flávio Ribeiro de Oliveira

Resumo: “As Coéforas” (458 a.C.) é a segunda da peça da “Oresteia”, única trilogia de tragédias preservada de Ésquilo (525-455 a.C.). O trabalho aqui presente consiste na tradução dos 228 versos iniciais da peça, traduzidos direto do original em grego antigo, segundo diversas reconstruções do texto clássico e com o auxílio de várias outras traduções e comentários. Os versos acompanham 265 notas e comentários que procuram esclarecer ou justificar o texto, apresentando explicações para a tradução, discorrendo sobre a história ou o contexto da peça, ressaltando alguma palavra grega ou algum fenômeno poético presente no original. Essa tradução destaca-se pela fidelidade ao sentido clássico do texto, tentando preservar as relações sintáticas e as figuras de linguagem presentes na poesia original de forma compreensível e poética.

Palavras-chave: filologia, estudos clássicos, literatura, grego antigo, tragédia.

PRÓLOGO¹

[Cena: no túmulo de Agamenon. Entra Orestes e Pílates.]

Orestes: Hermes subterrâneo, que vigia as forças paternas²,
imploro-te, sê meu salvador e aliado,

1. O prólogo d’As Coéforas é composto de vinte e um versos, conservados em cinco fragmentos, aqui separados por intervalos com três asteriscos (*). No entanto, é provável, apesar de incerto, que o verso 4 suceda diretamente o v. 3 (Cf. Garvie, p. 47).

2. O sentido dessa frase em grego é disputado, em razão do adjetivo *πατρῶν* (paternas) – certamente *πατρῶα*, não *πατρῶε* – concordando com o substantivo neutro plural *κράτη*. Contudo, *πατρῶα* pode se referir tanto ao pai de Orestes (Agamenon), quanto ao pai de Hermes (Zeus). Há argumentos que sustentam as duas interpretações. Garvie defende a primeira, em que Orestes estaria invocando a força de seu próprio pai do submundo, através do intermédio de Hermes – aqui Hermes em seu aspecto *ctônico*, sendo mensageiro não apenas dos deuses, mas também dos mortos –, para retomar sua autoridade em Argos. Porém, também há a interpretação de que o adjetivo estaria relacionado a *σωτήρ* (salvador). De modo que, *πατρῶα* recuperaria a ligação de Hermes e Zeus (aqui tratado pelo epíteto Zeus Sóter), já que Hermes por vezes assumia a posição de seu pai nos rituais gregos, recebendo a última e principal libação (Cf. Garvie, pp. 49-50). Essa segunda tese é corroborada pelo fato de que a prece de Orestes a Hermes converte-se em uma prece a Zeus. Lloyd-Jones discorda de Garvie, defendendo a interpretação do Ésquilo de Aristófanes, contida na peça *As Rãs* (1119f), em que a frase faz referência a Zeus. Segundo Lloyd-Jones, essa seria a interpretação mais comumente aceita e questionada especialmente por estudiosos mais recentes e pelo Eurípedes de *As Rãs* (Cf. Lloyd-Jones, *LB*, pp. 9-10). Por fim, como o leitor pode notar, na tradução, optamos por preservar a ambiguidade do verso.

Pois venho³ a esta terra e retorno de meu exílio⁴.

* * *

Sobre o monte deste túmulo⁵ invoco⁶ a meu pai
para ouvir-me, escuta⁷!

5

* * *

[Deixo aqui]⁸ um feixe de cabelo a Ínaco⁹ pelo alimento
E este segundo feixe em sinal de meu lamento¹⁰.

* * *

Não estive presente para lamentar tua ruína¹¹, pai,
Nem ergui minhas mãos para o cortejo de teu cadáver.

* * *

[Orestes vê Electra aproximando-se com o Coro]

3. No grego, percebe-se a hendiade dos verbos *ἦκω* (venho) e *κατέρχομαι* (retorno do exílio). Hendiade é uma figura de linguagem, comum no grego, na qual duas palavras são empregadas para representar um único conceito. Se, de fato, nesse verso ocorre uma hendiade e não apenas uma tautologia, o sentido é que Orestes retorna de seu exílio para esta terra (Argos). Na tradução, optamos por preservar a figura de linguagem, pois não acreditamos que ela dificulte a interpretação e porque não há consenso se se trata, por certo, de uma hendiade ou de apenas uma tautologia. Nossa tradução preserva, portanto, a tautologia em forma de hendiade, compreendendo ambas as possibilidades.

4. Segundo Homero (*Odisseia*, I, 35), Orestes estava exilado em Atenas, devido à possível vingança de Tiestes ou de seu filho, Egisto. Por esse motivo, não está presente em Argos, quando do retorno de Agamemnon. Esta cena de *As Coéforas* aconteceria cerca de sete anos depois do início de *Agamemnon*.

5. Trata-se aqui literalmente de um túmulo (*tumulus*), isto é, um monte de terra e pedras erguido sobre a tumba. O português não parece possuir uma palavra que designe especificamente esse sentido, ao contrário do inglês *burial mound*.

6. *κηρύσσω*, verbo utilizado para a comunicação entre mortais e imortais (Cf. Garvie, p.50).

7. Nota-se a ocorrência de um assíndeto, bem como uma repetição da invocação de Agamemnon. É improvável, como aponta Garvie, que aqui *ἀκοῦσαι* (escuta) signifique “preste atenção” (Cf. Garvie, p. 50).

8. O início do sexto verso não se preservou, provavelmente *τίθημι* ou *φέρω δέ* (Cf. Garvie, p.50).

9. Ínaco é o principal rio de Argos. Era um costume entre os gregos, quando os meninos chegavam à idade adulta, cortar o cabelo e oferecê-lo a Apolo ou a algum rio em homenagem ao cuidado e alimento durante a infância (Cf. Garvie, p. 50). Cortar o cabelo também era um sinal de luto pelos mortos (Cf. Garvie, p. 51; Cf. Lloyd-Jones, *LB*, p. 10).

10. É marcado no fim desses dois versos (vv. 6, 7) um homeoteleuto de *θηριπτήριον* (pelo alimento) e *πεντήριον* (em sinal de meu lamento) (Cf. Garvie, p. 51). Homeoteleuto é o recurso estilístico, considerado a matriz da rima, em que coincidem as terminações das palavras de um verso.

11. *μόρον*. No sentido tanto de morte, quanto de destino, por isso “ruína”.

O que é isso que vejo? Ali, que companhia 10
 de mulheres marcha com mantos negros
 tão distintas? Em que desastre deverei pensar?¹²
 Qual novo sofrimento caiu sobre o palácio?
 Ou devo pensar que, a meu pai, estão trazendo
 estas libações¹³ para satisfazer os mortos¹⁴? 15¹⁵
 Não pode ser outra coisa: já que também Electra,
 minha própria irmã, parece marchar tão¹⁶ lamuriosa,
 cheia de luto. Zeus, concedê-me vingar a ruína¹⁷
 de meu pai, vem a ser por si mesmo¹⁸ meu aliado.
 Pílates, levantemo-nos para fora do caminho¹⁹, para que, 20
 [21] de facto, eu possa saber qual é a súplica dessas mulheres.²⁰

12. *ποία ζυμφορᾷ προσεικάσω*. Literalmente, “com qual tipo de infortúnio compararei?”.

13. *χοάς* (libações) refere-se especificamente a libações para os mortos, distinta de *σπονδή*, a libação para os deuses. “*Libations to the dead consisted of three offerings in a defined order – first honey and milk, then wine, and finally water*” (Lloyd-Jones, *LB*, p.11). Normalmente, as libações seriam derramadas no túmulo regularmente desde a morte de Agamemnon. Estas, porém, são as suas primeiras libações (Cf. Lloyd-Jones, *ibid*). “*Agamemnon had been denied the proper rites of burial, a fact shocking to Greek religious sentiment*” (Lloyd-Jones, *ibid*).

14. *νεπτέροις*. “Os inferiores” ou “os infernais”, no sentido de poderes subterrâneos, dos mortos, mas também de outros seres que habitam o submundo, incluindo, possivelmente, as Fúrias. A referência mais clara, porém, é a Agamemnon, em cujo túmulo serão oferecidas as libações.

15. Nota-se aliteração em π que há nos versos 12, 13 e 14 (Cf. Garvie, p. 52): “*πρέπουσα; ποία ζυμφορᾷ προσεικάσω; // πότερα δόμοισι πήμα προσκυρεῖ νέον; // ἡ πατρὶ τὸμῶ τάσδ’ ἐπαικάσας τύχῳ*”.

16. *πρέπουσαν*. Em grego, não trata-se de um advérbio de intensidade, mas de um particípio. Serve para marcar como Electra é distinta por seu luto. O mesmo particípio foi traduzido antes (v. 12) por “tão distintas”, em referências a companhia de mulher que se destaca com seus mantos negros.

17. Percebe-se aqui o eco do segundo verso: “*γενοῦ δέ σύμμαχος*”. Em que a prece a Hermes torna-se uma prece a Zeus, como mencionado na N.T. 2.

18. *θέλων*. I. e. por vontade própria.

19. Essa é a primeira ocorrência da “convenção dramática” (*dramatic convention*), comum na comédia, em que uma personagem se retira para observar despercebido a ação de outra personagem ou do coro (Cf. Garvie, p. 53). Aqui Orestes se retira por completo para atrás do túmulo, fora da visão do público; contudo, provavelmente, permanece no palco.

20. Aqui se encerra a parte conservada do prólogo, consideravelmente mais curto que os de *Agamemnon* (39) e de *Eumênides* (116). A principal informação que poderia aparecer no prólogo original diz respeito à missão de Orestes por Apolo: talvez fosse explicado que ele foi instruído pelo deus a vingar seu pai de forma sorrateira (*by deceit*) (Cf. Garvie, 47). O prólogo conserva o padrão da maioria das peças de Êsquilo: começar com um monólogo. “Contudo, aqui e em *Sete contra Tebas*, o prólogo é mais dramático, sendo falado por um personagem principal” (Cf. Garvie, p. 48). É possível se passar despercebido, mas vale notar que, nessa cena, Orestes está acompanhado por Pílates, que aparece como um *κωφόν πρόσωπον* (personagem mudo) para a audiência (Cf. Garvie, *ibid*). Isso se torna mais relevante, quando pensamos na possível parte perdida do prólogo, uma vez que Pílates pode ser interpretado como um enviado de Apolo ou Hermes, ou os próprios deuses. Enfim, esse prólogo cumpre algumas funções introdutórias, apresentando a plateia a três personagens (Orestes, Pílates e Electra) e a informa do retorno de Orestes e de sua intenção de vingar a morte do pai (Cf. Garvie, *ibid*).

[Orestes e Pílates escondem-se;
Entra Electra acompanhada pelo Coro]

PÁRODO²¹

ESTROFE 1

*Coro*²²: Enviada²³ do palácio, vim
conduzir libações, com tinir da mão²⁴.
Minha face descerra rubro²⁵ rasgo
por ferida fresca de minhas garras; 25
Em toda a minha vida²⁶,
o coração se alimenta com o lamento.
Os retalhos que arruinam o linho
de minhas vestes explodiram em meu luto;
Sobre o seio, a peça dos peplos²⁷ sem riso 30
golpeados por meus infortúnios.²⁸

21. Párodo é o momento da tragédia em que ocorre a introdução do coro. No párodo (vv. 22-83), “*The Chorus of female slaves enters with Electra, together bearing the libations from which the play takes its title*” (Garvie, p. 53).

22. É frequentemente entendido que as mulheres do coro foram escravizadas e levadas de Tróia por Agamemnon, ainda que não exista uma referência explícita no texto (Cf. Lloyd-Jones, *LB*, p. 11). As vestimentas do coro poderiam fornecer uma ideia quanto a sua origem. De todo modo, elas se mostram, como Cassandra, leais a Agamemnon (Cf. Garvie, pp. 54-55).

23. *ιάλτός*. Revela que a missão do coro não é voluntária (Cf. Garvie, p. 55).

24. *ὄξυχειρι σὺν κόποι*. “*It was usual for Greek mourners to tear their cheeks and beat their heads as they lamented for the dead. Passionate mourning was thought to be particularly characteristic of Orientals*” (Lloyd-Jones, *LB*, p. 11). Na tradução tentamos preservar o sentido sonoro de *ὄξυ*- (agudo).

25. *φοίνιςς*. vermelho como sangue.

26. *δι’ αἰῶνος*. Talvez, em contraste com *νεοτόμῳ* (fresca, i.e. recém-cortado), como a oposição da dor interna aos sinais externos do sofrimento. “*The furrows on the cheeks are fresh because they are constantly renewed*” (Garvie, p. 56).

27. *πέπλον*. Peplos: túnica feminina tradicional da Grécia desde o final do período arcaico.

28. A passagem é notavelmente complexa em sua sintaxe, mesmo em grego, característica que marca a poesia de Ésquilo. Ele vai do abstrato *λακίδες* (retalhos) para o concreto *στολμοί* (peças), uma aposição que não é tão comum quanto o contrário (Cf. Garvie, pp. 56-57). Note-se também que Ésquilo faz um jogo com a concordância do participio *πεπληγμένων* (golpeados): os robes são golpeados pelos infortúnios – não os seios – como se os infortúnios dessa escrava fossem os responsáveis pelos rasgos nas suas vestes, propriamente na peça dos pelos que cobria os seios.

ANTÍSTROFE 1

À meia-noite, com cabelo híspido,
o estriduloso oniromante²⁹ desta casa, soprando fora
a ira do sono³⁰, bradou
um grito de terror no interior do palácio, 35
tombando grave
sobre o gineceu³¹.
E os intérpretes desses sonhos
bradaram, com a segurança dos deuses,
que os abaixo da terra reclamam enfurecidos 40
e ressentem-se daqueles que os mataram ³².

ESTROFE 2

Tal é a graça desgraçada³³ a afastar os males
Ó Terra Mãe³⁴, para a qual³⁵ me envia 45
aquela mulher profana³⁶. Tenho medo
de lançar estas palavras³⁷.

29. *ὄνειρόμαντις*, profeta dos sonhos ou intérprete dos sonhos, aqui é pensado como o responsável pelo sonho e como o princípio que rege a interpretação dos sonhos. Por isso, mantemos a transcrição da palavra grega “oniromante”, uma vez que esse sentido não é propriamente alcançado com “profeta dos sonhos”.

30. I.e. que, com um sopro, retira a ira para fora do sono, tornado-a realidade.

31. Aposento reservado às mulheres, geralmente localizado na parte mais interna da casa.

32. Nessa antístrofe, o coro faz referência ao sonho de Clitemnestra, que a motiva a enviar esse cortejo de libações. O Terror, “estriduloso oniromante dessa casa”, opera como o deus doméstico da casa de Atreu, personificando a maldição que paira sobre essa família. O deus, então, “sopra” a ira do sonho de Clitemnestra e a torna real com um grito que irrompe no interior do palácio, aterrorizando, especialmente, o cômodo das mulheres, onde poderia estar Clitemnestra. Os intérpretes dos sonhos – os mesmo de *Ag. 409* – apontam que os mortos estão irritados com seus assassinos e, por isso, Clitemnestra envia o coro com libações para acalmar a fúria dos mortos, em especial, Agamemnon.

33. A “graça”, que é esse cortejo de libações – feito sete ou oito anos após a morte de Agamemnon – é desgraçada, porque tem motivações torpes. A intenção de Clitemnestra não é prestar a devida homenagem à morte de seu antigo rei e marido, mas acalmar os espíritos subterrâneos para que não se voltem contra ela, impedindo que a morte de Agamemnon seja vingada.

34. A Mãe Terra é invocada aqui, porque não apenas ela é fonte dos sonhos em geral e é frequentemente evocada para prevenir males (Cf. Garvie, p. 59) e, também, porque as libações serão feitas no solo (Cf. Lloyd-Jones, *LB*, p.12)

35. *μοιμένα*. Literalmente, “procurando”; no sentido de que “aquela mulher profana” envia o cortejo com as libações procurando – i.e. na intenção de – afastar-se dos males pressentidos no sonho, afastar-se da fúria dos mortos.

36. Essa é a primeira referência direta a Clitemnestra na peça (Cf. Garvie, 59).

37. Não “mulher profana”, nem “qual é o preço [...]”, mas as palavras que Clitemnestra espera que o coro diga. Não está claro porquê o coro deveria ter medo dessas palavras. Ou temem que a ira dos poderes ctônicos

Pois qual é o preço do sangue derramado sobre a terra?³⁸
Oh! Lareira³⁹ de toda a miséria!
Oh! Desolação da casa! 50
Sem sol, com ódio dos homens⁴⁰,
trevas encobrem a casa
na morte de seu senhor⁴¹.

ANTÍSTROFE 2

Majestade⁴² inelutável inconquistável invencível⁴³ que antes 55
os ouvidos e o espírito coração⁴⁴
do povo alcançava,
agora deles se afasta⁴⁵. E desperta
o medo em qualquer um⁴⁶. O prosperar⁴⁷,

possa cair sobre elas ao levarem tal “graça desgraçada”, ou temem que as palavras possam ter o indesejável efeito de reconciliar Citamennestra e a fúria dos mortos (Garvie, p. 59).

38. I. e. qual pagamento deve ser feito para compensar o sangue derramado e “afastar os males” da retribuição.

39. *ἰὸ πάνοιζος ἑστία*. “Ío! Lareira toda infeliz”. Em uma casa grega, a lareira (*ἑστία*) – cuja chama era permanente – ocupava um cômodo central, junto a ela haveria altares para os deuses, formando um santuário doméstico. A lareira se torna um signo do divino na casa e como ocorre no latim – de onde se deriva a palavra e o deus “Lar” – em grego há esse duplo sentido de *ἑστία*, que também poderia ser traduzida por “lar” e também é o nome de uma deusa: Héstia. Optamos, porém, por preservar a simbologia de luz. “*The hearth is ‘the focus of suffering and ruin’ in the trilogy, a perversion of a normally propitious aspect of everyday life*” (Garvie, p. 60). “*Again propitious terms are used in sinister and inauspicious contexts*” (Garvie, p. xxxviii).

40. O genitivo aqui pode ser tanto objetivo, quanto subjetivo. Ou seja, o sentido é que tanto as trevas têm ódio dos homens, quanto as trevas despertam o ódio dos homens.

41. *δεσποτῶν*. No genitivo plural. Claramente refere-se a Agamemnon. O plural aqui é utilizado como modo polido de se referir a uma autoridade (Cf. Garvie, 60).

42. *σέβας*. Reverência, majestade, em um sentido mais preciso: o temor que a majestade desperta.

43. *ἄμαχον ἀδάματον ἀπόλεμον*. I.e. a reverência, o respeito, pela majestade de Agamemnon, que nunca foi derrotado em batalha, nunca foi conquistado, e era incomparável na guerra. Nota-se a aliteração de três alfas privativos, que foi traduzida pela aliteração em três prefixos “in-”, também privativos.

44. *φρονός*. Mente, espírito ou coração. Literalmente, é a região do diafragma, onde os gregos acreditavam residir as paixões e o humor.

45. vv. 55-58. O povo de Argos antes demonstrava respeito e admiração por Agamemnon, agora essa majestade não é correspondida pelos usurpadores (Egisto e Clitemnestra). A passagem reforça a ideia da ilegitimidade do assassinato de Agamemnon e, mais ainda, a ilegitimidade do governo de Clitemnestra e Egisto em Argos, que fracassa, de modo que o povo não mais reverencia a autoridade de seus senhores.

46. *φοβέται δέ τις*. Há duas principais interpretações dessa obscura sentença. A versão menos aceita é a de que, dado o contexto da passagem, faz referência ao medo de Clitemnestra agora que o povo perdeu respeito por seus governantes. A segunda interpretação é a de que o povo, que antes sentia respeito por Agamemnon, agora sente apenas medo dos usurpadores. (Cf. Garvie, p. 61).

47. *εὐτοχεῖν*. Um verbo em sua forma nominal no infinitivo. Significa boa-sorte ou boa fortuna, com “*ευ-*” (bem) e “*τυχεῖν*” (acontecer por acaso), como da deusa *Τύχη* (Tique, lat. Fortuna).

este deus, entre os mortais, é mais que deus. 60
A balança da justiça visita
veloz os sob a luz do dia,
os na fronteira da escuridão
a dor longamente espera,
e alguns absoluta⁴⁸ noite têm⁴⁹. 65

ESTROFE 3

Através do sangue embebido por terra nutriz
o cruor⁵⁰ vingativo, sólido⁵¹, não escoo embora.
E a mais severa ruína detém
o autor⁵² a encher de completo⁵³ morbo⁵⁴. 70

ANTÍSTROFE 3

Ao que violou⁵⁵ o leito nupcial não há
remédio, mesmo todos os riachos, em um só
a fluir, purificando o cruor que
mancha as mãos, teriam tentado em vão.⁵⁶

48. *ἄκραντος*. De *κεράννυμι* (misturar), então, em seu sentido original: sem mistura, puro, completo.

49. “*What seems clear is that the Chorus is insisting on the inevitability of justice; punishment may be delayed but it will come in the end*” (Garvie, p. 61). Três tipos de pessoas são contrastadas (v. 63-66) – “*τούς [...] τὰ [...] τούς [...]*” – em virtude de seus destinos; o mais provável é que a metáfora dos períodos do dia simbolize a rapidez e a intensidade em que a justiça acontece. Alguns são punidos à luz do dia (imediatamente após cometerem o crime), outros são punidos ao crepúsculo (pouco após o crime), outros apenas à escuridão da noite (com fim da vida). Quanto maior o tempo, maior a punição. Preserva-se, assim, o imaginário da trilogia, que contrasta escuridão e luz, em que aquela é frequentemente associada com o horror (Cf. Garvie, pp. 61-63).

50. *φόνος*. No sentido de sangue maculado, derramado por algum crime, contrastando com *αἷματ’* (sangue, v. 67).

51. *πέπηγεν*. Literalmente: fixo, estável, parado. No sentido, provável, de sangue sólido, então, sangue coagulado.

52. *αἴτιον*. I.e. o responsável, o autor, o culpado. O uso do termo “culpa” carrega um forte imaginário cristão, que pareceria anacrônico na antiguidade de Ésquilo.

53. *παναρκέτας*. “*All-sufficing, all-embracing*” (LSJ). “*The sense is that the sinner whose punishment is deferred finds that it grows with time*” (Garvie, p. 65)

54. A terra é frequentemente pensada com a função de nutrir e cuidar, aqui a terra que o nutriiu recebe-o de volta na morte: morrendo paga-se o preço de seu cuidado (Cf. Garvie, p.64). Também nessa passagem, é evidente a ideia do crime que conduz a outro em um ciclo de vingança e retribuição. O autor do crime adoece – em completo morbo – por vingança do sangue que ele mesmo derramou e não foi drenado pela terra, sendo fruto de um crime. O sangue de facto foi escoado pelo solo, mas figurativamente o assassinato não pode ser apagado (Cf. Garvie, p. 64). “*Aeschylus in this passage perhaps combines legal and medical metaphors*” (Garvie, *ibid*).

55. *θγγόντι*. Tocar, manusear, tomar, atacar. É uma palavra comum no contexto sexual (Cf. Garvie, p. 65).

56. O sentido é o de que a mancha do assassinato é como a virgindade, que uma vez perdida, não pode ser restaurada (Cf. Jones, p. 13) “*Just as there is no remedy for the violation of virginity (or for adulterous violation), so it is impossible to purify or wash away the stain of murder*” (Garvie, p.65).

ÉPODE

Mas, a mim – a constrição da cidade cercada 75
 os deuses impuseram, da casa⁵⁷ de meus
 pais eles me conduziram ao destino sevil –
 o justo e o injusto⁵⁸
 cabe aceitar dos soberanos da minha vida⁵⁹,
 contra minha vontade⁶⁰, para dominar o amargo 80
 ódio. Mas⁶¹, choro sob minhas vestes⁶²
 pela vã⁶³ fortuna de meu senhor,
 congelada⁶⁴ por segretos lamentos.

*Electra*⁶⁵: Tomadas⁶⁶ mulheres, que bem-põem⁶⁷ a casa,
 como sois desta súplica as minhas 85
 condutoras⁶⁸, sede conselheiras sobre isso:
 Que devo dizer ao verter estas libações sepulcrais?

57. οἶκον.

58. “*The text is corrupt, the sense wholly uncertain*” (Jones, p. 13); Garvie também aponta a corrupção do texto. Contudo, em Garvie, Verrall, Smyth e Mazon, a reconstrução desse verso é unânime: *δίκαια καὶ μὴ δίκαια*. Para Garvie a expressão teria valor adverbial (justa e injustamente); porém, adotamos a interpretação de Verrall, segundo a qual *δίκαια καὶ μὴ δίκαια* é substantivo (as coisas justas e injustas), no neutro plural, com a omissão poética dos artigos *τά*.

59. “*To govern his life is the mark of a free man; the despot takes to himself by violence (βία φέρεται) or steals the control, and the robbery continues with his dominion*” (Verrall, p. 13).

60. “*Le texte (vv. 79-80) est altéré, mais le sens général n’est pas douteux*” (Mazon, p. 83). Garvie aponta diversas disputas na tentativa de reconstruir o texto. Notavelmente, quanto a *βία φρενῶν*, com é a reconstrução Garvie – que encontra paralelo na edição de Cambridge (Cf. Smyth, v. 80). Porém, há também a hipótese de *βία φερομένων*, formando um genitivo absoluto (Cf. Garvie, pp. 66-67), como nas reconstruções de Verrall e de Mazon. Seguimos a interpretação do texto de Mazon: *à contre-coeur*.

61. Para Verrall *δέ* teria valor adversativo: apesar de aceitar o domínio de seus novos soberanos, o coro ainda lamenta a morte de Agamemnon.

62. O coro esconde o próprio pranto em suas vestes, como era costume em lamentações. “*But more specifically here because the Chorus is afraid to mourn openly*” (Garvie, p. 67).

63. ματαίωσι. Dativo de causa, implicando tanto inútil, quanto vil (Cf. Garvie, *ibid*).

64. παχνομένη. Em referência ao coro, ou à líder do coro.

65. “*Electra has resolved on a pious act of rebellion, which requires that they should run a tremendous risk, far greater than hers, in reliance upon her and upon one another: Her object is to hearten them and to draw them on. It will be seen that all the suggestions really come from her; but her effort is to put them into the mouth of the respondent*” (Verrall, p. 14).

66. *δμωαί*. Escravas da raiz de *δαμάω*: domar, sobrepujar, por sob seu jugo. Remete ao fato do coro ser composto de mulheres tomadas na guerra [de Tróia]. “*The phrase δμωαί γυναῖκες is probably epic in origin*” (Sideras, 139 apud Garvie, p. 68).

67. εὐθήμονες.

68. Como no v. 23, *προπομπός*.

Como posso dizer palavras contentes, como rezarei⁶⁹ por meu pai?
Direi⁷⁰ que as movo da amada ao amante,
da mulher ao marido, [que elas vêm] de minha mãe?⁷¹ 90⁷²
Ou diria essas palavras, como é o costume
entre os mortais, “retribui aos que conduzem essas
libações⁷³ – sim⁷⁴, [com um] presente digno de seus males”⁷⁵
Ou⁷⁶ em silêncio e desonra⁷⁷, assim⁷⁸ como perecera meu pai⁷⁹,
vertendo-as fora para a terra beber a derrama⁸⁰, 95
devo marchar embora⁸¹ sem virar os olhos⁸²,

69. *κατεύξομαι*. Normalmente, o objeto da reza estaria expresso, enquanto *εὔχομαι* denotaria o simples ato de rezar, sem complemento.

70. *πότερα λέγουσα*. Como na tradução de Mazon: “*Vais-je dire [...]*”.

71. No grego há um polípteto e uma aliteração: “*φίλης φίλον φέρειν*” (v. 89). Tentamos preservar a aliteração em, mas em “m”, e o políptoto em “amada ao amante”. Deixemos claro que o contraste de ação e passividade entre “amada” e “amante”, não existe no grego.

72. Os próximos versos aparecem em diferentes ordens a depender da edição. Novamente adotamos a versão de Garvie em que os versos aparecem na ordem em que os traduzimos. Entretanto, nas edições de Paul Mazon, de Verrall e de Cambridge, assim como nas traduções de Lattimore, Jones, Jaa Torrano, Mario Cury os vv. 98-99 encontram-se nas posições 91-92.

73. Aqui optamos pela reconstrução de Verrall – *ὡς νόμος βροτοῖς ἔστ’*. “*The word marks the custom as immemorial and ‘standing’*” (Verrall, p. 15).

74. *γε*. “*Brings out the ironical point. – Here she (Electra) pauses again, as if expecting a reply*” (Verrall, p. 16).

75. Aqui as aspas foram empregadas como nas traduções de Lloyd-Jones, Lattimore e Smyth para traduzir propriamente o sentido da frase.

76. Garvie aponta que *ἤ* (“ou”) responde *πότερα* (v. 89) (Cf. Garvie, p. 68).

77. As oferendas para os mortos normalmente não são feitas em silêncio (Alexiou, 8 apud Garvie, p. 70). “*The dishonor is to Agamemnon, not to the murderers, and consists in the treating of his offerings as if they were only the off-scourings of a sacrifice*” (Garvie, p. 70).

78. *οὐν*. A função da partícula aqui é reforçar a proximidade da relação (Cf. Denniston, p. 421).

79. Denniston traduz essa frase como “*even as my father perished in dishonor*” (Cf. Denniston, *ibid*) movendo o advérbio *ἀτίμως* (em desonra) para qualificar a morte de Agamemnon e não o derramamento das libações em silêncio. De certo, como aponta Garvie (ver N.T. 75) a desonra é também para a morte de Agamemnon – essa interpretação é ainda reforçada por *ὄσπερ οὐν* – porém, no texto, está claro que a questão de Electra é se deve prosseguir com as libações em silêncio e desonra, tanto porque fazer as libações silenciosamente seria desonroso, quanto porque a procissão como um todo (enviada por Clitemnestra) já é desonrosa em sua origem – lembremos aqui da “graça desgraçada” (v. 44).

80. Aqui Electra especula sobre abandonar o cortejo e retornar para o palácio, abandonando (vertendo fora) as libações displicentemente na terra, e negando ao pai o devido ritual em um gesto de desonra motivada por respeito e simpatia às circunstâncias seu assassinato. “*The earth which drank the blood of Agamemnon (v. 66) is now to be asked to drink a propitiatory libation from his murderer*” (Garvie, p. 70). “*Yet no drink-offering can effect this but an offering of blood*” (Lebeck, 86 apud Garvie, p. 70).

81. *πάλιν*. Para trás, de volta [para onde viera] (Cf. LSJ).

82. Alteramos a ordem da frase grega (vv. 96-97) conforme a explicação de Garvie (pp. 70-71) para que o texto pareça mais claro em português. Depois de negar o devido rito e abandonar as libações, os gregos retornariam sem olhar para trás por medo de haverem provocado poderes malignos (Cf. Lloyd-Jones, *LB*, p. 14).

como quem expulsou⁸³ as impurezas⁸⁴, tendo atirado a ânfora.
Não há coragem para isso, mas não sei o que devo declarar
ao derramar esse líquido⁸⁵ no túmulo de meu pai.
Sede desta minha disposição, ó queridas, as minhas cúmplices⁸⁶: 100
pois costumamos⁸⁷ comum ódio no palácio⁸⁸.
Não escondais [vosso conselho] dentro do coração por medo de alguém:
pois o destinado⁸⁹ aguarda o homem livre
e também o por alheia mão dominado.⁹⁰
Diz-me⁹¹, se tem um [conselho] melhor do que esses.⁹² 105

Coro⁹³: Venerando como altar⁹⁴ o túmulo de seu⁹⁵ pai
darei⁹⁶, já que ordenas, do peito o discurso⁹⁷.

83. *ἐκπέμψας*. “*ἐκπέμψω*, ‘normally applied to humans, is sometimes used of the disposal of the polluted remains, as though there were something slightly animate about them’ (R. Parker, 230)” (Garvie, p. 71).

84. *καθάρμαθ’*. “*καθάρματα* are the residue of a purificatory sacrifice, thrown away at cross-roads to underworld spirits, especially Hecate” (Garvie, p. 71).

85. *πελανόν*. “A thick liquid of any kind, in this context consisting of meal, honey, and oil, and here synonym with the *χοαί* (libações) of 87. The offerings to the dead regularly include also milk, water, and wine” (Garvie, p. 69).

86. *μεταίτια*. I.e. coautoras.

87. *νομίζομεν*. O verbo contém a raiz (*νομ-*) de *νόμος* (costume). Preservamos, por isso, essa relação na tradução.

88. *ἐν δόμοις*.

89. *μόρσιμον*. I.e. “o que o destino reserva”.

90. O sentido é o de que “*free and slave are alike subject to fate*” (Verrall, p. 16) ou como se diria hoje: [*free and slave are alike*] “*in the hands of God*” (Verrall, *ibid*). “*The Chorus, being slaves, may be unwilling to take the responsibility for offering advice. Electra tries to overcome this feeling by reminding them that slave and free alike cannot escape their fate*” (Lloyd-Jones, *LB*, p. 14).

91. *λέγοις ἄν*. Era comum que o ator na esticomítia se dirigisse ao coro no singular, em vez do plural, que era mais empregado na rhesis; como uma transição característica de Ésquilo: aqui o singular aparece, no último verso, em preparação para a esticomítia (Cf. Garvie, p. 71).

92. “*Seeing that they still hesitate, she tries a solemn and personal appeal to one of the oldest, pointing, as she speaks, to Agamemnon’s grave* (vv. 105, 107 na edição de Verrall; vv. 106, 108, na presente tradução)” (Verrall, p. 17).

93. “*Dialogue lines belonging to the Chorus, like those in this scene, were spoken by its leader, the Coryphaeus*” (Lloyd-Jones, p. 15).

94. *βωμόν*. “*In later times βωμός can mean a funerary altar*” (Garvie, p. 72). Há evidências de que o túmulo de Agamemnon era formado por um altar cenográfico permanente (Cf. Garvie, *ibid*).

95. *σοι*.

96. Na tradicional técnica de esticomítia, há uma repetição de palavras entre as personagens, aqui: o coro, com *λέξω* (darei, v. 107), retoma *λέγοις ἄν* (diz-me, v. 105), que depois é repetido no verso seguinte (108); o mesmo vale para *αἰδομένην* (venerando, v. 106) e *ἠδέσω* (venerasse, v. 108).

97. *τὸν ἐκ φρονῶς λόγον*. I.e. sinceramente (Cf. Garvie, p. 72). O sentido dessa fala do coro é que ela dirá o seu conselho – conforme ordenado por Electra (v. 105) – sinceramente (o discurso do peito) como se o túmulo de Agamemnon fosse um lugar sagrado.

Electra: Diz-me, como se venerasse⁹⁸ a sepultura de meu pai.

Coro: Profira palavras gentis⁹⁹ em favor dos que o amam¹⁰⁰, vertendo¹⁰¹...

Electra: Mas quem de nossos amigos posso assim¹⁰² designar? 110

Coro: Primeiro¹⁰³ você própria e qualquer um que odeie Egisto.

Electra: Então¹⁰⁴ é por mim e também por você que deverei rezar¹⁰⁵?

Coro: Tu mesma, já entendendo isso, reflete.¹⁰⁶

Electra: Quem mais, então, devo ainda incluir¹⁰⁷ à nossa comitiva¹⁰⁸?

Coro: Recorda-te de Orestes, embora¹⁰⁹ fora esteja ainda¹¹⁰. 115

Electra: Bem lembrado! Instruíste-me muito bem¹¹¹.

98. ὥσπερ ἠδέσω.

99. κεδνά. Seguimos conforme o texto de Garvie e Smyth que entende κεδνά (boas; alegres; cuidadas) uma opção melhor que σεμνά (sagradas). Entendemos, pois, κεδνά, no acusativo neutro plural, com o sentido de “coisas boas”, daí, pelo contexto: “palavras gentis”; como na tradução de Jones – “*Speak, as you pour, words good for the loyal*” (Lloyd-Jones, *LB*, p. 15; g.n.).

100. εὐφροσιν. Literalmente: bem-intencionados (*well-minded*). Ao traduzir este complicado trecho, tomamos nota da tradução de Paul Mazon – “*verse, et prie à voix haute en faveur de qui l’aime*” (Mazon, p. 84, g.n.) – que entende o dativo de vantagem e que traduz τοῖσιν εὐφροσιν por “de quem o ama”. Optamos por segui-la, nesses dois casos, pelo seu poder poético e por exprimir o sentido do verso de forma decisiva, ainda que a noção de “bem-intencionado” (εὐφροσιν) não esteja propriamente captada.

101. χέουσα. Aqui a ausência de um objeto direto chama a atenção. Alguns tomam κεδνά – ou σεμνά (ver N.T. 98) – com χέουσα, “ao verter sagradas oferendas [...]”. Traduzimos, porém, segundo outra interpretação, bastante aceita, que entende que Electra interromperia a fala do coro, deixando o participio sem o devido complemento. (Cf. Garvie, p. 72); embora Garvie argumente contra a presença de uma interrupção durante a esticomitia em Ésquilo (Cf. Garvie, p. *ibid*).

102. τούτους. Em referência a εὐφροσιν (que o amam).

103. πρώτον μὲν. É um caso de μὲν *solitarium*. “[...] *The development of the antithesis is broken by the intervention of another speaker, or from some other cause*” (Denniston, p. 382).

104. τὰρ. I.e. τοι ἄρα.

105. ἐπέξομαι.

106. αὐτὴ σὺ ταῦτα μανθάνουσ’ ἤδη φράσαι. I.e. “Você própria já aprendendo isso, indique [para si mesma, quem se pode dizer εὐφρων]”. φράσαι, por vezes traduzido como “declara”, apresenta um sentido de procedimento metal, por isso “reflete”. O sentido é o de que, Electra já possui a resposta para sua questão, bastando apenas que reflita.

107. προστιθῶ.

108. στάσει.

109. κεί.

110. ὄμως.

111. εἰ τοῦτο, κάφρηνωσας οὐχ ἤκιστά με. “*The sense required is that this further piece of advice is particularly welcome*” (Garvie, p. 73). Contudo, o verso parece inconsciente no grego, com οὐχ ἤκιστά (lit. não pouco) demasiado distante de εἰ (bem) para que significasse “muito bem”; além disso, Garvie aponta que καί (e) na crase κάφρηνωσας estaria na posição errada (Cf. Garvie, *ibid*).

Coro: Agora, recordada¹¹² [de Orestes], aos autores do assassinato...¹¹³

Electra: Que devo dizer? Ensinaí à inexperiente, e mostrai-me a forma¹¹⁴.

Coro: [Deves dizer] que vem¹¹⁵ por eles¹¹⁶ algum deus ou algum mortal.

Electra: Dizes como juiz ou justiceiro?¹¹⁷ 120

Coro: Proclama¹¹⁸ apenas¹¹⁹: um os matará em retribuição¹²⁰.

Electra: E isso é santo de mim perante aos deuses¹²¹?

Coro: Como não responder com males o inimigo?¹²²

Electra: Grande arauto dos céus e também das profundezas¹²³,
Hermes subterrâneo, [socorre-me]¹²⁴, invocando por mim¹²⁵
as divindades¹²⁶ sob a terra para que ouçam as minhas 125

112. *μνημένη*. Absoluto ou com *Ὁρέστον* (de Orestes, v. 115) (Cf. Garvie, p. 74).

113. Seguimos a reconstrução e interpretação dominantes em nossa bibliografia, que entende que há outra interrupção no diálogo (Cf. Lloyd-Jones, p. 15; Lattimore, p. 97; Mazon, p. 84; Smyth, v. 117; Verrall, p. 18).

114. *ἐξηγουμένη*.

115. *ἐλθεῖν*. Deve-se entender esse verso como uma resposta a *τί φῶ* (que devo dizer, v. 118).

116. *αὐτοῖς*. Em referencia a *αἰτίοις* (para os autores, v. 117).

117. *πότερα δικαστήν ἢ δικηφόρον λέγεις*. I.e. “diz que esse deus ou mortal vem como juiz ou justiceiro”. Note-se o jogo de palavras, *δικαστήν* (juiz) em contraste com *δικηφόρον* (lit. que carrega justiça; vingador; justiceiro), é o contraste entre a justiça política feita nos tribunais e a justiça privada feita diretamente, muitas vezes, com as próprias mãos. Assim como quanto ao verso anterior, é a segunda alternativa que o coro tem em mente, um justiceiro mortal que faça a vingança contra os assassinos de Agamemnon; há pouca dúvida que a líder do coro e o público estariam pensando em Orestes (Cf. Garvie, p. 74). As palavras do coro no párodo sugerem que, sendo composto de mulheres saqueadas em Tróia, elas já perderam a esperança na justiça – em particular na justiça divina – por isso a única justiça que vislumbram é retribuição (ou vingança) pelos mortais.

118. *φράζουσ'*. “Agrees with the subject of *φῶ* (v. 118)” (Gavie, p. 75).

119. *ἄπλῶς*. Simplesmente; claramente.

120. *ὅστις ἀνταποκτενεῖ*.

121. *θεῶν πάρα*.

122. A tradicional moral grega de que sempre se deveria fazer o bem aos seus amigos e o mal aos seus inimigos (Cf. Garvie, p. 75; Lloyd-Jones, *LB*, p. 16). “*What makes this situation different is that the ἐχθρός (inimigo) is Electra's own mother*” (Garvie, *ibid*).

123. *τῶν ἄνω τε καὶ κάτω*. Lit. “das coisas acima e também das coisas abaixo”.

124. Há diversas propostas para a palavra que completaria este verso. Housman sugere *γένοιο* (tornou; torne-se), que Garvie acredita ser a melhor hipótese; assim manteria o eco de *Ἑρμῆ χθόνιε* (Hermes subterrâneo) na mesma posição que no primeiro verso (Cf. Garvie, p. 75). É de se considerar também *ἄκουσον* (escutou; escute-me; “*entends-moi*”) de Mazon (Cf. Mazon, pp. 84-5). Com alguma liberdade, porém, acatamos *ἄρηξόν* de Klausen – também presente na edição de Smyth (Cf. Smyth, v. 124) –, segundo a hipótese na qual o copista, pela semelhança, poder ter se esquecido de anotá-la após escrever *κῆρυξ* (Cf. Garvie, p. 75).

125. *κηρύξας ἐμοί*.

126. *δαίμονας*

preces aquelas¹²⁷ que velam¹²⁸ sobre a morada¹²⁹ de meus ancestrais¹³⁰,
 e também a própria Terra, que todas as coisas concebe,
 e depois de as nutrir recolhe¹³¹ de volta o seu fruto¹³².
 E eu mesma¹³³ ao verter estas águas lustrais¹³⁴ para os mortos,
 convocando meu pai, digo: “tem piedade de mim 130
 e de meu amado Orestes que acenderá a luz em nossa casa¹³⁵.
 Pois, agora, como que vagamos, vendidos
 pela que nos concebeu¹³⁶, e em troca obteve um homem,
 Egisto¹³⁷, ele que de teu assassinato é o cúmplice.
 E *eu* feita de escrava¹³⁸, enquanto de seus bens¹³⁹ 135
 está banido¹⁴⁰ Orestes, e eles¹⁴¹, com grande
 soberba, deleitam-se nos frutos de teu trabalho¹⁴².
 Rogo a ti que aqui venha¹⁴³ Orestes com alguma
 boa fortuna¹⁴⁴, e que tu me ouças, pai,

127. I.e. [invocando] aquelas divindades.

128. *ἐπισκόπους*.

129. *δομάτων*.

130. *πατρώων*.

131. *λαμβάνει*. Lit. “pega”. Optamos por “recolhe” como uma escolha poética.

132. *τῶνδε κῆμα*. I.e. o fruto em que consistem, não o fruto que possuem. *τῶνδε* aqui não é possessivo (Cf. Garvie, p. 76). *κῆμα* pode ser um caso de “re-etimologização” de Ésquilo, que parece ser o primeiro a utilizar a palavra nesse sentido; originalmente *κῆμμα*, que significa “embrião”, “feto”, “aquilo que é concebido”, “quem vem do útero” (Cf. Garvie, *ibid*). “*Here (despite LSJ) it must mean simply the produce of earth’s womb, which returns to her eventually. The idea is not that of seedtime and harvest, as if the dead Agamemnon would, like the sown seed rise again (Verrall, Groeneboom). It is rather that of dust returning into dust*” (Garvie, p. 76).

133. *κάγώ*.

134. *χέρνιβας*. “*Usually of the lustral water sprinkled over the hands of the participants, and over the victim and the altar at the beginning of a sacrifice*” (Garvie, p. 77). Electra talvez borrifre um pouco das libações antes de derramar completamente as oferendas (v. 149). O borrifar pode indicar que se trata de libações de água, uma vez que *χέουσα* sugere mais que apenas aspergir (Cf. Garvie, *ibid*).

135. Aqui entendemos a reconstrução de Garvie “*φῶς τ’ ἀναγνον ἐν δόμοις*” (vide Garvie, p. 8).

136. *τεκούσης*.

137. A frase é deliberadamente sarcástica (Cf. Garvie, p. 78).

138. *ἀντίδουλος*.

139. *χρημάτων*. “Coisas de valor”; “propriedades”.

140. *φεύγον*. Lit. fugindo. Seguimos a tradução de Mazon quanto a esta frase: “*Oreste est banni de ses biens*” (Mazon, p. 85).

141. Clitemnestra e Egisto.

142. *πόνοισι*. “Trabalho”, no dativo plural. Traduzimos conforme o sentido explicado por Garvie, “*the fruits of your toil*” (Garvie, p. 78). “*Agamemnon, like Darius, is thought to be concerned of the present state of what he has left behind in the world*” (Garvie, p. 79). Orestes só terá seus bens restaurados ao final da trilogia (Cf. Garvie, *ibid*).

143. *ἐλθεῖν*.

144. *σὺν τύχῃ τινί*. *τύχη* (boa fortuna), aqui, como é comum em Ésquilo, pode ser entendido como algo de providência divina, não como simples sorte ou acaso (Cf. Garvie, p. 79)

e concede¹⁴⁵ para mim mesma melhor castidade¹⁴⁶ 140
 que a de minha mãe, e que minha mão seja mais santa.
 Por nós [digo]¹⁴⁷ essas preces, e por nossos adversários
 digo que venha à tua luz¹⁴⁸, pai, um víndice¹⁴⁹,
 e que os assassinos¹⁵⁰ morram por retribuição¹⁵¹ em justiça.
 Ponho isso em meio desta nobre oração, 145¹⁵²
 ao dizer¹⁵³ contra eles essa oração fatal¹⁵⁴:
 para nós, sê o condutor das bênçãos¹⁵⁵ nos céus,
 com o favor¹⁵⁶ dos deuses e da Terra e da Justiça triunfante¹⁵⁷.”
 Assim são as minhas preces e sobre¹⁵⁸ elas faço estas libações¹⁵⁹.
 É o costume que vós as¹⁶⁰ adorneis com flores de lamentação¹⁶¹, 150
 entoando o hino¹⁶² da morte.

145. *δόξ*.

146. *σωφρονεστέραν*. Lit. “mente sã”, “sobriedade”. Pelo contexto, é evidente o sentido próprio de “castidade”, por oposição ao adultério de Clitemnestra.

147. *λέγω*. “Digo”, no verso seguinte, também rege *εὐχὰς τάσδε* (essas preces) (Cf. Garvie, p. 79).

148. *φανήναί σου*.

149. *τιμάρον*. A mesma palavra utilizada por Cassandra de forma profética para se referir a Orestes (Ag. 1280) (Cf. Garvie, 79). “*It means strictly ‘one who watches over τιμή (Honra)’, hence ‘avenger’ (as here) or ‘protector’*” (Garvie, *ibid*). Todavia, nota-se que há duas preces: uma pelo retorno de Oreste e outra por vingança; Orestes não é explicitamente apontado como esse vingador (Cf. Garvie, *ibid*).

150. *κτανόντας*.

151. *ἀντικαθανεῖν*.

152. Neste verso fragmentado, novamente, tomamos a reconstrução de Garvie – *τῆς καλῆς ἀρᾶς* –, que também é a Verrall e Smyth (Cf. Garvie, p. 9; Smyth, v. 145; Verrall, p. 22). Paul Mazon deixa o verso incompleto e conjectura para sua tradução: “*Je m’en remets à ceux qui se sont réservés la vengeance*” (Mazon, p. 85). Garvie admite que, apesar do manuscrito apresentar evidências para o paralelismo dos versos (145-6) – o qual é o fundamento dessa reconstrução – é possível que as três palavras sejam intrusas do verso seguinte (146) e que Êsquilo poderia ter escrito algo bastante diferente (Cf. Garvie, p. 80).

153. *λέγουσα*.

154. *κακίην*.

155. *τῶν ἐσθλῶν*. Lit.: das coisas boas. Provavelmente, Electra se refere às boas coisas que rogou anteriormente (vv. 130-42) (Cf. Garvie, p. 80).

156. *σύν*. “Com”, no sentido de ter um auxílio externo.

157. *δίκη νικηφόρω*. Nota-se a aliteração.

158. *ἐπ’*. “*The force of ἐπί is ‘after’, ‘to complement’ the prayers*” (Garvie, p. 81).

159. *ἐπισπένδω χράς*. “*At this point Electra pours a libation on the tomb. In the absence of stage-directions it is difficult to tell how many libations there are and at what points in her speech she pours the others*” (Garvie, p. 81). Haviam três libações para os mortos na Odisseia (Hom. *Od.* 11. 26ff., *S. Ant.* 431, OC 479 apud Garvie, *ibid*). De todo modo com *χράς* (libações, v. 149) todo o líquido é derramado, e deixado para ser absorvido pelo solo ou carregado por um canal para dentro do túmulo; todas as libações terão sido derramadas até v. 156 (Cf. Garvie, *ibid*). “*σπονδαί were generally to an Olympian god, and only drops were poured*” (Garvie, *ibid*).

160. Em referência a *χράς* (v. 149).

161. *κωκυτοῖς ἐπανθίζειν. ἐπανθίζειν = ἐπί + ἀνθίζειν*. “*The division between verb and preposition is here allowed as a caesura*” (Verrall, p. 22).

162. *παιᾶνα*. “*Peā*”; “*paean*”. “*Any solemn song*”, “*a choral song, a hymn or chant*” (LSJ). “*A paean is a kind of hymn, originally sung in honor of Apollo and having cheerful associations. Thus to speak of a ‘paean*

Coro¹⁶³: Atirai¹⁶⁴ a lágrima que respinga, caindo,
 por caído senhor¹⁶⁵
 sobre¹⁶⁶ este baluarte¹⁶⁷ do bom, e do vil¹⁶⁸
 banindo¹⁶⁹ a abominada¹⁷⁰ poluição,
 [agora que estão] vertidas as libações¹⁷².
 Ouve a mim majestade, ouve, ó senhor,
 de teu obscuro espírito.
 Ai! Ai! Ai!¹⁷³

155¹⁷¹

for the dead' conveys a kind of paradox" (Lloyd-Jones, *LB*, p. 17). “[...] [*the paeon*] is sung, for example, after a victory or at the hopeful beginning of a battle, or other enterprise, or with the libations after a banquet [...]. Its appearance in this context of lamentation is therefore a striking oxymoron [...]. The lamentation is for the past, while the idea of the paeon looks ahead to the victory which Electra hopes to win as she enters beetle on behalf of her dead father. But the mixture of the two ideas is typical of the trilogy, in which the hoped-for victory regularly turns out to be a matter for lamentation” (Garvie, pp. 81-2)

163. Os próximos versos (vv. 152-9) do coro se referem particularmente a *κακνοτις* – o adorno que o coro coloca sobre o túmulo – enquanto os versos seguintes (vv. 160-3) é propriamente o hino, ou peã (Cf. Garvie, p. 82). O metro aqui é uma combinação de jâmbicos e *dochmiacs*, bastante apropriados para a lamentação, reforçando o oxímoro da “peã dos mortos” (Cf. *ibid*).

164. O imperativo é para o próprio coro (Cf. Garvie, p. 82).

165. Percebe-se a mudança de direção das libações, que foram, a princípio, enviadas com o cortejo por Clitemnestra para satisfazer a ira dos mortos e protegê-la de qualquer retribuição; agora, porém, as libações são derramadas contra Clitemnestra, para invocar, justamente, a retribuição que ela tentou impedir. Ao invés de acalmar os poderes ctônicos, Electra pede por um vândice que vingue a morte de seu pai. A lealdade do coro e de Electra ao pai, e sua consequente “traição” de Clitemnestra, é a expressão da Justiça que tarda, mas sempre chega, a “absoluta noite” que aguarda Clitemnestra. “*The tear, like the libations themselves, is to perish and be drunk up by the earth (cf. 164), as earlier the blood of Agamemnon had been drunk (66)*” (Garvie, p. 82). Note-se o poliptoto *ὄλομενον ὄλομένῳ* (caindo, por caído).

166. *πρός*.

167. Em relação ao túmulo de Agamemnon ou às libações derramadas.

168. *κεδνῶν κακῶν τ'*. “Dos queridos [.] e dos maus”. Entendemos que estão no masculino, não no neutro, e se referem às duas classes de pessoas às quais correspondem as preces de Electra (Cf. Garvie, p. 83).

169. *ἀπότηρον*.

170. *ἀπεύχεται*. I.e. “que se reza contra”.

171. *πρός ῥέμα τόδε κενῶν κακῶν τ' // ἀπότηρον ἄγος ἀπεύχεται* (vv. 154-5). Novamente, adotamos a reconstrução de Garvie (p. 9), porém preservamos *ἔρυμα* (baluarte) que Garvie entende por *ῥέμα* (fluxo). Também optamos por outra pontuação – com uma vírgula após *κεδνῶν* em vez de após *ἀπότηρον* – essa pontuação não aparece no texto final de Garvie, mas é apontada por ele nos seus comentário. Comprendemos, assim, o sentido do verso não como: “*upon this stream which sought to avert things good [i.e. for us] or evil [i.e. for Clytaemestra], the pollution we pray against, pollution of an outpoured drink-offering*” (Garvie, p. 83). “[...] *the tear is an ἄγος (poluição) because an object consecrated to the gods to remove pollution is itself impure*” (Garvie, *ibid*). Mas antes: “*cast a tear... upon this bulwark of the good (masc.; cf. Eum. 701), which turns away the abominable pollution of the evil (masc.), now that the libations have been poured*” (Garvie, pp. 83-4). Esse é o único caso de *ἄγος* no sentido de “poluição” em Êsquilo (Cf. Garvie, p.83).

172. *κεχρῆμενον χόδν*. Pode se tratar de um genitivo absoluto (vertidas as libações), ou de um genitivo de definição (das vertidas libações) (Cf. Garvie, p. 83).

173. *ὄτοτοτοτοτοτοῖ*. Exclamação de dor e pesar. “*ὄτοτοῖ* is the characteristic cry of the *θρήνος* (canção de lamento)” (Garvie, p. 84).

Vem um homem forte com a lança¹⁷⁴, 160
 o libertador da casa, em suas mãos
 o arco¹⁷⁵ cita disparando flechas¹⁷⁶ na batalha
 de Ares¹⁷⁷, ou¹⁷⁸, corpo a corpo¹⁷⁹, brandindo a espada,
 cujo punho e lâmina são um só¹⁸⁰.

[Electra percebe o feixe de cabelo no túmulo]¹⁸¹

Electra: Meu pai já tem suas libações, que a terra bebeu. 165
 Agora¹⁸² compartilhai comigo desta novidade.

Coro: Diz-me¹⁸³! Meu coração dança apavorado¹⁸⁴

Electra: Vejo esta mecha cortada à sepultura¹⁸⁵.

Coro: De que homem ou garota de breve cintura¹⁸⁶?

174. *δορυσθενής*. Variação de *δορισθενής*.

175. *παλίπτον*. Lit. “esticado para trás”. Trata-se do epíteto homérico para descrever a curva de qualquer arco composto, antes de ser tencionado (Cf. Garvie, p. 85). “*The glossator may have meant this to describe the double curve which was the peculiar characteristic of the Scythian bow when it was being drawn; it was shaped like the letter sigma according to the tragic poet Agathon*” (Garvie, *ibid*). “*The Scythians, who inhabited the country between the Carpathians and the River Don, were famous archers*” (Lloyd-Jones, *LB*, p. 18).

176. *βέλη*. “Projétil”; metonímia para “flechas”.

177. *ἐν ἔργῳ ... Ἄρεος*. Para isso, acatamos uma das interpretações comentadas por Garvie, que entende *Ἄρεος* – em vez de *Ἄρης* – com *ἐν ἔργῳ* e *ἀνὴρ* (homem, v. 160), o sujeito (Cf. Garvie, p. 85). Ares, aqui, não se refere necessariamente ao deus, mas à carnificina da qual é a personificação.

178. *τ*. “*τε*: (cf. 163) linking alternatives” (Garvie, p. 85).

179. *σκέδια*. Lit.: “perto”, “fighting at close quarters” (Garvie, p. 86).

180. *αὐτόκοπα*. “*Either (1) = αὐτῇ τῇ κόπῃ ‘held by the hilt itself’ (Sidgwick ‘right to the hilt’), as opposed to the arrows which were held by the bow and released from the archer’s grasp; or, better; (2): ‘with hilt and blade cast in one piece’, the standard type of Greek sword*” (Garvie, p. 86). O contraste não é apenas entre armas de longa e curta distância, mas também entre armas construídas de diferentes formas: o arco composto com a sua flecha de ponta metálica e a espada, em que tudo é uma peça (Cf. Garvie, *ibid*).

181. Inicia-se aqui (v. 164) a cena conhecida como *The Recognition* (O Reconhecimento), em que Electra encontra três pistas que a levam ao encontro de Orestes e a reconhecer que o homem à sua frente realmente é seu irmão.

182. *δέ*.

183. Agora é a vez de Electra responder e ensinar o coro (Cf. Garvie, p. 89).

184. “*It is a poetic extension of the idea, common from Homer onwards, of the heart thumping or quivering or leaping in fear*” (Garvie, p. 89).

185. *τάφῳ*. Provavelmente, um dativo de lugar (locativo), não com *τομαῖον* (cortada) (Cf. Garvie, p. 89). Nota-se a rima *φόβῳ* (em terror) *τάφῳ* (à sepultura). Adaptamos a rima para o verso seguinte. Mas o efeito de relacionar o medo à sepultura de Agamemnon é perdido. “*Electra notices the referred to by Orestes in the Prologue. Only a close relation would make such an offering*” (Lloyd-Jones, p. 18)

186. *βαθυζώνου*. “*Emphasizes the femininity of the girl. For its meaning, ‘with deeply receding girdle’ (i.e. with slim waist), rather than ‘low-girt’*” (Garvie, p. 89).

Electra: Para todos é fácil¹⁸⁷ imaginar. 170

Coro: Como, então, devo na velhice aprender com sua juventude?¹⁸⁸

Electra: Não há qualquer um, exceto eu, que o¹⁸⁹ poderia ter cortado¹⁹⁰.

Coro: Pois, são inimigos os que deviam lamentar¹⁹¹, oferecendo o cabelo¹⁹²

Electra: E então¹⁹³, isso é bastante¹⁹⁴ parecido¹⁹⁵ de se ver – ¹⁹⁶

Coro: Com os cabelos¹⁹⁷ de quem? Ora¹⁹⁸, isso quero entender. 175

Electra: É bastante semelhante¹⁹⁹ ao meu próprio²⁰⁰.

Coro: Não²⁰¹ foi esta, então, a oferenda secreta de Orestes?

Electra: Parece muitíssimo com as mechas [do cabelo] dele.

187. *εὐξύμβολον*. “easy to divine or understand” (LSJ). “In Classical Greek only here in this sense” (Garvie, p. 89).

188. “The Chorus-leader perhaps shows a trace of irritation at Electra’s refusal to give a direct answer. Normally in Aeschylus it is the old who are the repositories of wisdom and knowledge” (Garvie, p. 89).

189. *νιν*. “Must be the lock, not Agamemnon” (Verrall, p. 26).

190. *κείρατο*. Optativo potencial sem ἄν (Cf. Garvie, p. 89).

191. *προσήκε πενθήσαι*.

192. *τριχί*. Lit. “com o cabelo” ou “pelo cabelo”. Como “[...] qui devraient telle offrande” (Mazon, p. 86) e “for they to whom it fell to offer hair in mourning are his enemies” (Lloyd-Jones, p. 19).

193. *καὶ μὴν*. *Progressive*, introduz um novo argumento (Cf. Denniston, pp. 351-2; Garvie, p. 90).

194. *κάρτ*.

195. *ὀμόπερος*. Lit. “de semelhante plumagem”. “It may refer to the texture of the hair, rather than to the colour” (Garvie, p. 90). Eurípedes, em *Electra* (v. 530), repete a palavra, em uma famosa referência a Ésquilo, especificamente a este verso.

196. “The correct deduction from 172 would be, ‘and yet you did not leave the hair: it can only be Orestes’, But the Chorus-leader does not make it. Electra therefore has to try a fresh approach, adducing the appearance of the hair” (Garvie, p. 90). “The Chorus-leader excitedly interrupts, and Electra’s sentence is resumed and completed only at 176” (Garvie, *ibid*).

197. *ἔθειραις*.

198. *γάρ*.

199. Electra, em seu espanto, repete muito da sintaxe do v. 174 (Cf. Mastronarde, 58 apud Garvie, p. 90).

200. *αὐτοῖσιν ἡμῖν*. Electra refere-se a si mesma no plural – algo não tão incomum na poesia – “i.e. ‘to my hair’, a comparatio compendiaria” (Garvie, p. 90). Há quem interprete que Electra estende a semelhança do cabelo para toda a pessoa (Cf. Garvie, *ibid*).

201. *μῶν*. Utilizado em perguntas onde se esperaria uma resposta negativa. “This collocation... shows that the origin of *μῶν* from *μὴ οὖν* has been forgotten” (Stevens on E. *Andr.* 82 apud Garvie, p. 90).

Coro: E como²⁰² pôde ele se atrever a vir aqui?

Electra: Entregou²⁰³ o longo cabelo²⁰⁴ cortado²⁰⁵ em graça de nosso pai. 180

Coro: Não menos lamentável²⁰⁶ a mim é isso que dizes,
se nunca mais²⁰⁷ [ele] tocará com os pés este lugar.²⁰⁸

Electra: Também em mim sobe²⁰⁹ de meu coração uma breve vaga²¹⁰
de fel²¹¹, e sou abatida como que por uma flecha trespassante²¹².
De meus olhos por sede²¹³ tombam-me 185
gotas desgovernadas²¹⁴ de invernall maré²¹⁵,

202. *καὶ πῶς*. “Convey an emotional effect of surprise” (Denniston, p. 309). “It is equivalent to a state of impossibility” (Garvie, p. 90). “There is often an echo of a word from the previous speech” (Denniston, p. 310): *ἐκείνος* (ele, v. 179) ecoando *ἐκείνου* (dele, v. 178) (Cf. Garvie, p. 90).

203. *ἔπεμψε*.

204. *χαίτην*.

205. *κουρίμην*.

206. *εὐδάκρυτα*. “Chorosa”, “cheia de lágrimas”. ““No less lamentable’ (than if it is not Orestes’ hair at all), because it would mean that he has no hope of returning, or that he is already dead” (Garvie, p. 91). “Both the Coryphaeus and Electra are saddened by thought that even if the lock belonged to Orestes, its presence on the tomb does not prove that he came in person to Argos” (Lloyd-Jones, p. 19).

207. *μήποτε*.

208. “The dramatic irony in 182 is striking. Shortly Electra will find Orestes’ footsteps. Lebeck (107) describes the language as ‘periphrasis prophetic of the action’” (Garvie, p. 91).

209. *προσέστη*. “Combines the ideas of a rising wave and the rising of the gorge” (Garvie, p. 91).

210. *κλυδόνιον*. Diminutivo de *κλύδων* (onda; vaga).

211. “The idea that stress of excitement and dizziness are connected with a flow of bile into the heart perhaps reflects contemporary medical theory” (Garvie, p. 91).

212. A mudança de imagens é característica de Êsquilo: primeiro, a imagem é do sentimento como uma onda de bile que sobe do coração; depois, a imagem é a do sentimento que atinge como um projétil, ainda que se possa entender *ἐπαίσθησθην* (sou abatida) com referência também ao impacto de uma onda (Cf. Garvie, p. 91).

213. *δίψοι*. “Hippocrates says that the drinking of water; since it is a *χολῶδες* (como a bile), does not quench but exacerbates the thirst of one in a fever” (Garvie, p. 91). “So here Electra’s tears, because they are caused by the rush of bile to the heart, are brackish and make her thirsty; they do not assuage her longing for Orestes” (Garvie, *ibid*). “Aeschylus may have in mind also the idea that weeping and grief make one dry inside” (Garvie, *ibid*).

214. *ἄφαρκοι*. Lit. “sem guarda”, “desguarnecida”, “desprotegida”. Nota-se a antiga ortografia ática, em vez de *ἄφρακτοι* (Cf. Garvie, p. 90).

215. *δυσχίμον πλημυρίδος*. “Invernall maré” ou “inundação invernall” de lágrimas. Garvie atenta para a escrita correta de *πλημυρίδος* com apenas um *μ* (Cf. Garvie, p. 91). “The imagery returns to the world of natural phenomena. The idea seems to be that of the first few drops of what is to become a rushing flood” (Garvie, p. 91). Nesses versos (vv. 185-6), Êsquilo pode estar pensando em um mar agitado, retomando *κλυδόνιον* (vaguinha) para compor a metáfora; embora *σταγόνες* (gotas) seja mais apropriado com a ideia de um rio (Cf. Garvie, pp. 90-1). Há também a possibilidade de que Êsquilo também pense termos médicos; com *πλημυρίς* (maré; enchente) e *κλύδωνες* (onda) aparecendo no contexto de bile (Cf. Garvie, p. 91). Curiosamente, nosso conhecimento da teoria médica contemporânea a Êsquilo é tão escasso que não podemos ignorar a possibilidade de que escritores médicos tomaram emprestado da tragédia, e não o contrário (Cf. Garvie, *ibid*).

ao ver este feixe. Pois como devo supor
que qualquer outro na cidade²¹⁶ seja dono²¹⁷ dessa grenha?
Já que também não²¹⁸ o cortou a assassina,
minha mãe²¹⁹, cujo nome não merece uma 190
que ímpio espírito possui contra seus filhos²²⁰.
Mas, como devo eu assentir a isto abertamente
que seja este o adorno do mais amado, por mim,
entre os mortais, Orestes – [ah!] sou adulada²²¹ pela Esperança!²²²
Ah!²²³
Se [ele] apenas tivesse a fiel voz de um mensageiro, em justiça, 195
para que²²⁴ [eu] não fosse chacoalhada²²⁵ em dúvida²²⁶.
Mas que [ele] bem claro²²⁷ dissesse descartar²²⁸ esse feixe,
se de facto da cabeça do inimigo o foi cortado²²⁹.

216. *ἀστών*. Lit. “dos cidadãos”.

217. *δεσπόζειν*. “Not because the citizens are afraid, but because only a member of the family might be expected to offer a lock of hair” (Cf. Garvie, p. 93).

218. *ἄλλ’ οὐδὲ μήν*. Introduz um novo raciocínio, marcando a progressão do pensamento (Cf. Denniston, p. 344).

219. *ἐμὴ δὲ μήτηρ*. *δὲ* aqui é utilizado para marcar a aposição de duas diferentes relações da mesma pessoa (Cf. Denniston, p. 163; Garvie, p. 93). “Here there is an implied antithesis: ‘although she killed him she is my mother’” (Garvie, *ibid*).

220. *οὐδαμῶς ἐπώνυμον // φρόνημα παισὶ δύσθεον πεπαμένη*. “One who has acquired (possesses) an impious spirit towards her children, that by no means corresponds with the name of mother” (Garvie, p. 93). *ἐπώνυμον*, “given as a significant name. [...] when the reason is omitted, the name itself is significant” (LSJ); “the name, which normally is thought to express the essential nature or the destiny of its owner; here belies Clytemnestra’s nature: she is the unnatural mother” (Garvie, *ibid*). *δύσθεον* (ímpio) como “profana” (v. 46). *πεπαμένη*, participio perfeito, corresponde a ideia de “adquirir” já realizada; por isso, algo que já se adquiriu é algo que se “possui”.

221. *σαίνομαι*. “Properly of a dog wagging its tail, *σαίνω* often implies deceit” (Garvie, p. 94).

222. “The treacherous, or at least ambivalent, nature of hope is a Greek commonplace. The Oresteia is full of hopes which remain unfulfilled or would be better unfulfilled. [...] Electra’s hopes will be fulfilled, but the result will not be happy” (Garvie, p. 94). O uso de *ὑπό* (pela) com genitivo, em vez de um dativo instrumental, pode sugerir a personificação da Esperança; no sentido de “ser cotejada pela esperança”, não “ser cortejada com a esperança” (Cf. Garvie, *ibid*).

223. *φεῖ*. Exclamação de sofrimento, luto ou ira.

224. *ῥπος*.

225. *κινυσομένη*.

226. *διφροντις*. Lit. “atravessando a mente”, “dividindo o peito”, “partindo o espírito”.

227. *εὖ σάφ’*.

228. *ἀποπτύσαι*. Lit. “cuspir fora”.

229. *τετμημένος*. Apesar de vv. 172, 189, Electra não descarta a possibilidade de sua mãe ter feito a oferenda (Cf. Garvie, p. 95).

Ou, sendo parente²³⁰, para se juntar a mim no luto²³¹
em glória deste túmulo e honra de meu pai. 200
Mas convocamos os deuses conhecedores
de como nas tempestades²³², tal qual marinheiros, em justiça,
voluteamos²³³. E se estamos fadadas à salvação²³⁴,
da pequena²³⁵ semente pode vir o grande tronco.

[*Electra nota as pegadas de Orestes*]

Mas, olha aqui: as pegadas²³⁶, um segundo sinal, 205²³⁷
de pés idênticos²³⁸, que lembram²³⁹ os meus.
Sim, pois são duas essas marcas de pés²⁴⁰,
a sua própria e a de algum companheiro.

230. ζυγγηνής ὄν. I.e. se fosse parente. “ζυγγηνής (parente) is to be taken in the fullest and strongest sense; strictly speaking only brothers and sisters are ζυγγενεῖς” (Verrall, p. 29). Garvie também entende que Clitemnestra poderia ser pensada como ζυγγηνής, mas é certo que o pensamento de Electra dirige-se a Orestes, não à mãe (Cf. Garvie, p. 95).

231. συμπενεθεῖν. “Not ‘to join in my mourning, (a thing that would be)... an honour to my father’ but ‘to join with me in honouring my father in mourning’” (Garvie, p. 95)

232. χειμῶσι. “Tempestade” ou “inverno”. Talvez ecoando δισχιμίου (invernal), recuperando as metáforas de mar anteriores. É possível também que se trate de uma palavra com algum significado medicinal, embora está hipótese tenha poucas evidências (Cf. Garvie, p. 95).

233. τροβοῦμεθα. “Either a poetic plural (cf. 201), or the subject is Electra and those who are on her side” (Garvie, p. 95).

234. σωτηρίας. “Associated both with deliverance from shipwreck (Ag. 664, 897; Supp. 765) and the preservation and perpetuation of life by generation (vv. 236, 505; Eum. 661, 911 [909])” (Garvie, p. 95).

235. μικροῦ. “Tragedy prefers this form to μικρός where metre permits” (Garvie, p. 95).

236. καὶ μὴν στίβοι γε. Trata-se do mesmo uso de καὶ μὴν que no v. 174 (ver n. 194). “Denniston notes that ‘the emphatic word or phrase, following immediately upon the particles, is very frequently reinforced by γε’, as it is here The present use of καὶ μὴν is not far from the use which marks the arrival of a new character on the stage” (Garvie, p. 96).

237. “The optimism of 203 f., is strengthened by the finding of the footprints: the small seed is growing. Electra has approached the tomb to replace the hair, but the discovery probably prevents her from laying it down: it seems to be still in her hands at 230. The discovery divides the rhesis into two separate sections (cf. 10, and see B. Mannsperger, in *Bauformen*, 160)” (Garvie, p. 96).

238. ὅμοιοι.

239. ἐμφορεῖς.

240. καὶ γὰρ δύο ἑστὸν τῷδε περιγραφὰ ποδοῖν. Lit. “Sim, pois dois são estes contornos de pés”, com frase inteira no dual. “I.e. two outlines of two feet, four altogether” (Garvie, *ibid*). Entende-se que Electra nota outras pegadas, diferentes das suas, tornando mais clara a semelhança das pegadas de Orestes; dado o nosso conhecimento do Prólogo (vv. 1-20), é difícil ignorar a presença de Pílates, a quem estas outras pegadas provavelmente pertencem (Cf. Garvie, p. 96). Nota-se o uso de γὰρ como “compression of thought” (Cf. Denniston, pp. 61, 76). Alguns editores supõem que haveria uma lacuna após v. 208, na qual a origem dessa outras pegadas poderia ser esclarecida, talvez, com a menção a Pílates (Cf. Garvie, *ibid*).

Os calcanhares e o contorno dos tendões²⁴¹, ao medir²⁴²,
no mesmo²⁴³ coincidem²⁴⁴ com as minhas pegadas. 210
Está aqui a dor²⁴⁵ e a demolição de minha mente²⁴⁶.

[*Orestes e Pilades saem de seu esconderijo*]²⁴⁷

Orestes: Pede no porvir por nosso bom sucesso²⁴⁸,
das preces tuas clamando aos deuses o cumprimento²⁴⁹.

Electra: E o que recebo agora pela vontade²⁵⁰ dos deuses?

Orestes: Vens à vista daqueles²⁵¹ por quem há pouco²⁵² rogaste. 215

241. *πτέρναι τερόντων θ' ὀπογραφαί*. “The tendons under the feet could not in fact leave visible marks on the ground. Aeschylus may be using the word loosely for the ball and sole of the feet [...], or he may be thinking of the folds of skin between the toes and the ball, which sometimes have the appearance of tendons” (Garvie, pp. 96-7). Embora o tendão de Aquiles não seja relevante aqui, sua associação com *πτέρνη* (calcanhar), pode ter sugerido a palavra (Cf. Garvie, p. 97). O texto só faz sentido se os atores estiverem descalços, porém, embora possa existir evidências na pintura de vasos de atores e coro descalços, não se pode confiar em pintores para reproduzir as reais condições da cena (Cf. Garvie, *ibid*). “If he takes off his boots before approaching the tomb, this may have a religious significance in the context of a ritual claiming of his heritage, but one would expect some indication of this in the text. Nor is it clear when he puts them on again (Garvie, *ibid*). A *Electra* de Eumênides, com maior realismo, faz Orestes retornar com calçados próprios de um viajante (Cf. Garvie, p. 97; E. *El.* v. 532).

242. *μετρούμεναι*. “[It] may mean gauging with the eye (cf. *Thuc.* 3. 20. 3), or, more probably, measuring by putting her own feet beside the prints. In any case 210 shows that a literal calculation is involved, and the word is not merely metaphorical” (Garvie, p. 96).

243. *εἰς ταὐτό*. I.e. coincidem na mesma medida, na mesma proporção.

244. *συμβαίνουσι*. É curioso o uso de um verbo cujo sentido primitivo é o de “andar junto” ou “levantar com os pés juntos”: *συν* (junto, com) + *βαίνειν* (andar).

245. *ὠδίς*. “Lebeck (109) finds an ominous second meaning in *ὠδίς*: ‘the child whose birth ends in his mother’s death and his own madness [cf. *φρενῶν καταφθορά*], appears upon the stage’” (Garvie, p. 96).

246. *φρενῶν καταφθορά*. O sentido aqui é de uma mente confusa pela dor. A aliteração (*φ*) que liga o substantivo principal (*καταφθορά*) ao seu genitivo (*φρενῶν*) é uma característica de Êsquilo – que tentamos recuperar com outra aliteração (m).

247. A entrada de Orestes em cena ocorre, sem anúncio, como uma surpresa. Porém, é possível que, tecnicamente, não se trate de uma entrada de Oreste, uma vez que ele simplesmente levanta de seu esconderijo. Ele poderia já estar em cena, apenas escondido de Electra e do coro (Cf. Garvie, p. 97).

248. *τά λοιπά*, [...], *τυγχάνειν καλῶς*. “Pray in the future (*τά λοιπά* is adverbial) for success [...]” (Garvie, p. 98). *τυγχάνειν καλῶς*, lit. “acontecer belamente”, no sentido de uma prece para que eles tenham sucesso no futuro.

249. *τελεσφόρος*. “It was normal practice in a Greek prayer to remind the deity either that one had performed some service for him in the past, or, as here, that the god had answered one’s prayers on a previous occasion, thereby establishing a precedent (eg. *Hom. Il.* 1. 451 ff., 16. 236 ff., *Sappho fr.* 1)” (Garvie, p. 98).

250. *ἔκατι*.

251. *ὄνπερ*. Em referência, provavelmente, a Orestes; o uso do plural é poético (Cf. Garvie, p. 98).

252. *πάλα*. Geralmente, refere-se a um passado distante (“há muito tempo”). Mas aqui se refere às preces que Electra fez há pouco tempo, mais especificamente à prece que começa no v. 124, com ênfase nos vv. 131, 138 (Cf. Garvie, pp. 98-9).

Electra: E sabes também²⁵³ quem dos mortais eu convocava?

Orestes: Sei que Orestes é muito estimado²⁵⁴ por ti.

Electra: E o que então²⁵⁵ obtenho²⁵⁶ de meus votos²⁵⁷?

Orestes: Aqui estou. Não busques [um] mais querido a ti do que eu.

Electra: E por que²⁵⁸, estrangeiro, teces²⁵⁹ uma armadilha sobre mim? 220

Orestes: Devo, então, tramar planos contra mim mesmo²⁶⁰.

Electra: Mas queres rir das minhas tristezas²⁶¹.

Orestes: Também são minhas, se são tuas.

Electra: Devo eu te chamar como se fosse Orestes?

Orestes: Agora²⁶², mesmo olhando para mim, não me reconheces²⁶³, 225
ainda assim, ao veres o meu cabelo cortado em lamento,²⁶⁴
e examinando as pegadas em meu caminho,
emplumaste-te²⁶⁵ de alegria e esperavas me ver.

253. *σύννοισθα*. Mais forte que *οἶδα* (saber, conhecer) (Cf. Garvie, p. 98). “*It implies that Orestes shares the knowledge of something Electra thought was known only to herself and the Chorus. If Snell is right, (Gnomon 6 (1930), 25; cf. Class, 27), it implies also that he shares her emotional state, that he sees things through her eyes*” (Garvie, *ibid*).

254. *ἐκπαλουμένην*. “*Admire exceedingly*” (LSJ). Este verbo ocorre, como aqui, somente no participípio, aparentemente, passivo (Cf. Garvie, p. 99).

255. *καὶ δῆτα*. “E [...] então”. “*Expressing sometimes mere liveliness, sometimes indignation. [...] Each particle perhaps preserves its own force, καὶ connective, δῆτα logical, ‘and... then’*” (Denniston, pp. 272-3). “*Here she is annoyed at Orestes’ failure to answer her question properly*” (Garvie, p. 99).

256. *τυγγάνω*. Em referência a *κορῶ* (recebo, v. 214).

257. *κατευγμάτων*. Palavra que aparece somente em tragédia, sempre plural e sempre na última posição (Cf. Garvie, p. 99).

258. *ἀλλ’ ἦ*. Utilizado somente em perguntas (Cf. Denniston, p. 28). “*In ἀλλ’ ἦ, ἀλλ’ puts an objection in interrogative form, giving lively expression to a feeling of surprise or incredulity. ‘Why?’*” (Denniston, p. 27).

259. *πλέκεις*. Embora seja comum nesse sentido metafórico, pode haver um eco da recorrente imagem de rede na trilogia (Cf. Garvie, p. 99). Lembremos que uma rede foi lançada para prender Agamemnon antes de seu assassinato (Es. Ag. vv. 1382-3).

260. *αὐτὸς κατ’ αὐτοῦ*. “*A special instance of polyptoton*” (Garvie, p. 100).

261. *ἐν κακοῖσι τοῖς ἐμοῖς*. “*Nas minhas mazelas*”, “*‘in the midst of my misfortunes’, a very common expression*” (Garvie, p. 100).

262. *μὲν οὖν*. “*Not corrective, but transitional*” (Garvie, p. 100). O texto original no manuscrito M é “*με νῶν*” (Cf. Garvie, *ibid*).

263. *δοσμαθεῖς*. Única ocorrência do verbo (Cf. Garvie, p. 100).

264. “*Orestes probably picks up the lock of hair from the tomb, where Electra must have replaced it*” (Garvie, 100).

265. *ἀνεπερώθης*. “*The first occurrence of this verb in the metaphorical sense of excitement, [...]. Here, as elsewhere, it is difficult to determine whether the idea is ‘you took wings’ [...], or ‘your feathers were ruffled’*” (Garvie, p. 100).

REFERÊNCIAS

- DENNISTON, J. D. (1954). *The Greek Particles*, Oxford University Press, Londres.
- GARVIE, A. F. (1988). *Choephoroi*: Introdução de A. F. Garvie, Clarendon Press, Oxford.
- LATTIMORE, R. (1959). *Aeschylus: The Complete Tragedies*, University of Chicago Press, Chicago, p. 93-134.
- LIDDELL, H. G.; SCOTT, R. (1940). *A Greek-English Lexicon (LSJ)*, Clarendon Press, Oxford.
- LLOYD-JONES, H. (1982). *Ésquilo: Oresteia*, Duckworth, Londres.
- MAZON, P. (1983). *Eschyle: Tome II*, Les Belle Lettres, Paris, p. 73-122.
- SMYTH, H. W. (1926). *Ésquilo: Libation Bearers*, Harvard University Press, Cambridge, Londres.
- TORRANO, J. (2004). *Coéforas: Estudo e Tradução*, Iluminuras, São Paulo.
- VERRALL, A. W. (1893). *The 'Choephoroi' of Aeschylus*, MacMillan, Londres.