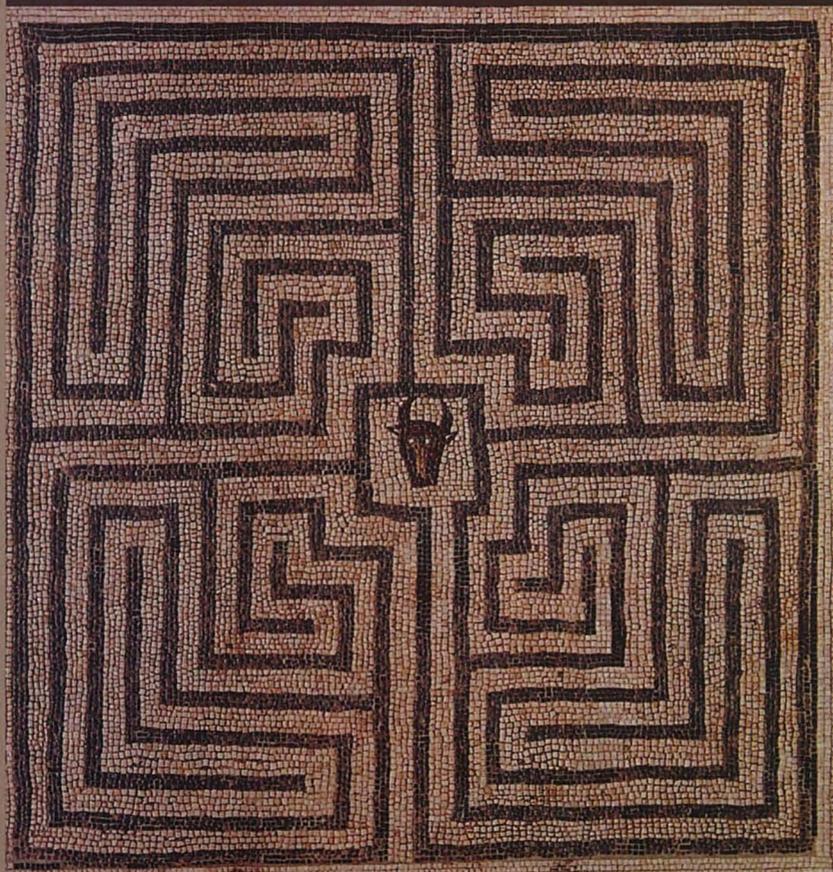


Coordenação  
JOSÉ RIBEIRO FERREIRA

*Coleção*  
**Estudos**

# LABIRINTOS DO MITO



Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

COIMBRA  
2005

(Página deixada propositadamente em branco)

# **Labirintos do Mito**

JOSÉ RIBEIRO FERREIRA  
Coordenador

(Página deixada propositadamente em branco)

JOSÉ RIBEIRO FERREIRA  
Coordenador

# Labirintos do Mito

INSTITUTO DE ESTUDOS CLÁSSICOS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
CENTRO DE ESTUDOS CLÁSSICOS E HUMANÍSTICOS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

COIMBRA  
2004

*Biblioteca Nacional – Catalogação na Publicação*

Labirintos do Mito / coord. José Ribeiro Ferreira. –  
(Colecção Estudos ; 54)  
ISBN 972-9038-80-5

ISBN Digital 978-989-26-1004-7  
DOI <http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-1004-7>

I – Ferreira, José Ribeiro, 1941-

CDU 821.124.09  
821.14 02.09  
2-14/-169

**Título:** Labirintos do Mito.  
**Autor:** José Ribeiro Ferreira, coordenador  
**Coordenação Editorial:** Gabinete de Publicações da F.L.U.C.  
**Motivo da capa:** Mosaico do Museu Monográfico de Conimbriga  
**Capa:** Vítor Torres  
**Depósito legal:** n.º 225808/05  
**Impressão:** Secção de Textos da F.L.U.C.  
**Tiragem:** 300

© Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra  
Setembro de 2005

## INTRODUÇÃO

O Instituto de Estudos Clássicos, com a colaboração de vários outros institutos da Faculdade de Letras e do Centro de Estudos Humanísticos realizou, de 2001 a 2003, uma série de sessões sobre o mito greco-romano e a sua recepção – ou melhor, sobre os caminhos de alguns mitos –, a que foi dada a designação comum de *Labirintos do Mito*. Mantemos esse título nesta publicação que colige os textos da maior parte das comunicações então proferidas.

A primeira sessão decorreu no dia 20 de Março de 2001, abordou sobretudo questões gerais do mito e teve a colaboração da Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação e dos Institutos de Língua e Literatura Portuguesas e de Estudos Alemães. Seguiram-se sessões sobre Electra (27 de Fevereiro de 2002), Ifigénia (22 de Maio de 2002) e Casandra (21 de Maio de 2002), com a participação dos Estudos Clássicos das Faculdades de Letras de Coimbra e de Lisboa, dos Institutos de Estudos Franceses, Estudos Alemães e Estudos Artísticos da Faculdade de Letras de Coimbra. A todos queremos agradecer aqui, de novo, a colaboração.

Este pequeno volume, que ostenta o título comum dado às sessões, colige parte dos textos das intervenções produzidas nesses diversos encontros – os que nos foram disponibilizados pelos conferencistas participantes. Não tem, pois, como se depreende do que acaba de ser dito, o objectivo de tratar de forma exaustiva os assuntos, mas de abordar alguns aspectos de cada um dos mitos que possam oferecer ao leitor uma ideia da utilização de cada um dos mitos pelos autores gregos e romanos e da sua recepção em diversas épocas e literaturas modernas.

Não quero deixar de agradecer ao José Galdes, à Mariana Matias e ao Carlos Jesus que intervieram na composição e formatação do texto, ao Instituto de Estudos Clássicos que nunca faltou com o apoio necessário e ao Conselho Directivo que incluiu *Labirintos do Mito* na Colecção Estudos.

Coimbra, Agosto de 2005  
José Ribeiro Ferreira

(Página deixada propositadamente em branco)



## Questões Gerais

(Página deixada propositadamente em branco)

## O MITO NA ANTIGUIDADE CLÁSSICA

M.H. ROCHA PEREIRA  
Universidade de Coimbra

Se tivermos em atenção o motivo da capa desta obra, vemos nele um desenho que de imediato indentificamos como um símbolo: o labirinto. E, de acordo com a nossa formação específica, experimentaremos descodificá-lo cada um à sua maneira. Uma designação de origem minóica, por conter o sufixo *-nth-*, dirá um linguista, discípulo de Kretschmer, embora outros duvidem. De qualquer modo, um nome já decifrado numa tabuinha de Cnossos, em Linear B, a sugerir a existência de uma deusa do Labirinto, ao lado de outro ainda, referente a um Daidaleion, que parece ser um lugar de culto — acrescentará um especialista de Micénico. Ora, um palácio de planta extremamente complexa era mesmo o que Sir Arthur Evans começou a escavar em Cnossos, exactamente há cento e um anos. Outros menores foram depois aparecendo em Creta. E, na década anterior àquela em que estamos, uma expedição arqueológica austríaca teve a surpresa de encontrar no Egipto, na antiga Avaris (hoje, Tell el Dab'a) frescos que representam, entre outros motivos conhecidos, o Salto do Touro e o Labirinto, claramente executados por artistas minóicos.

Todos estes dados e outros ainda pertencem a uma história muito antiga, em que há episódios de luta pelo domínio dos mares, de paixões ilícitas, de seres teratológicos, de artífices prodigiosos que com o seu engenho superam os obstáculos naturais, mas acabam por ser vítimas da sua ousadia, enfim de toda aquela série de aventuras — tão conhecidas que não vou repeti-las aqui — às quais estão ligados os nomes de Minos, de Pasífae, de Dédalo e Ícaro, de Teseu e Ariadna.

Se a talassocracia de Minos é mencionada ainda pelos grandes historiadores gregos, Heródoto e Tucídides, os outros factos e figuras

são sucessivamente relacionados entre si principalmente por poetas e pintores, e mais tarde recolhidos por eruditos autores tardios, como Plutarco, ou pelos mitógrafos.

A própria figura de Minos é conhecida dos Poemas Homéricos como a de um legislador que, de nove em nove anos, se encontrava com Zeus, para receber normas sobre as leis a estabelecer (*Odisseia* XIX. 178-179) e que no Hades continuava a exercer as suas funções de juiz (*ibidem*, XI. 568-571)<sup>1</sup>. É sob a invocação daquele privilégio do encontro com Zeus que principia o diálogo em *As Leis* de Platão (624b-625a). Por sua vez, o autor da *Iliada*, ao descrever o escudo de Aquiles, evoca a figura da filha do soberano cretense e das danças para ela preparadas (XVIII. 590-592)<sup>2</sup>:

Cinzelou ainda uma dança o ínclito Anfigieiu,  
Semelhante à que outrora, na imensa Cnossos,  
Dédalo organizou para Ariadna de belas tranças.

Por sua vez, o abandono a que Teseu votou a princesa que o salvara, depois de a levar de Creta, é contado na *Odisseia* (XI. 321-325) num passo, aliás, de autenticidade duvidosa.

E aqui entram em cena muitas outras possibilidades de exegese, que se poderiam relacionar, ora com reminiscências históricas (a supremacia cretense dos mares), ora com um primitivo teriomorfismo, ora com danças rituais, como a de Ariadna, em Cnossos, e a de Teseu com os seus companheiros, em Delos.

Se esta última interpretação não anda longe da teoria do ritual, professada pela chamada Escola de Cambridge (de Cornford, Jane Harrison e outros), a primeira já tinha um nome e muitos seguidores na Antiguidade: é o Evemerismo, inaugurado c. 300 a. C., que sustentava que por trás destas histórias estavam figuras e acontecimentos reais. Quanto à segunda, a do Zeus teriomorfo, que poderia estar subjacente ao rapto de Europa por Zeus, sob a forma de touro, e de uma união que daria origem a Minos, e a dos amores monstruosos da esposa deste, que estariam na gênese do Minotauro, os

<sup>1</sup> Sobre as dificuldades de interpretação deste passo do poema, veja-se Joseph Russo in *A Commentary on Homer's Odyssey* (Oxford 1992) Vol. III, pp. 85-86.

<sup>2</sup> Sobre esta dança e sobre as tentativas de interpretação dos antropónimos Dédalo e Ariadna como nomes fálantes, vide Mark W. Edwards *The Iliad. A Commentary*, Vol. V (Cambridge 1991), p. 219.

dois episódios não se conjugam, como observou Walter Burkert, além de que, continua ele, a religião grega só conhece divindades antropomórficas e, mesmo quando "joga" com metamorfoses dos deuses, não há identidade destes com os animais que lhes são sacrificados<sup>3</sup>.

Deixando agora os mitos cretenses, acentuemos que é aquele mesmo famoso especialista que, depois de demonstrar as limitações da psicanálise, do estruturalismo e de outras doutrinas na interpretação do mito, o define como uma narrativa tradicional, que não pertence ao reino do inconsciente, mas ao da linguagem. Os fenómenos de importância colectiva — prossegue — como os da vida social, do ritual religioso, do medo dos fenómenos da Natureza, da experiência da doença e de outros problemas gerais da sociedade humana, transformam-se assim num fundo de experiência partilhada e verbalizada. Por isso, diz: "Mito significa contar uma história com referência suspensa, estruturada por qualquer modelo de acção basicamente humana"<sup>4</sup>.

A linguagem, a comunicação verbal, tem, por conseguinte, um papel fundamental na formulação e na transmissão dos mitos. E aqui surge uma questão, na esteira de um tema muito debatido, pode dizer-se, em toda a segunda metade do séc. XX: o da relação da oralidade com a escrita. Autores como Luc Brisson, em livro publicado há poucos anos com o significativo título *Introduction à la Philosophie du Mythe. I. Sauver Les Mythes*<sup>5</sup>, sustentam que os mitos continham histórias que iam sendo amoldadas "no essencial, à expectativa do público", as quais foram submetidas, após o aparecimento da escrita, a uma "crítica radical", "a dos primeiros historiadores e a dos primeiros filósofos"<sup>6</sup>.

Embora não o exprima muito claramente e coloque já o uso do alfabeto grego nos começos do séc.VIII a. C., Brisson parece supor, a avaliar pela sua adesão à escola de E. A. Havelock, que só bem mais tarde as epopeias de Homero e Hesíodo teriam sido passadas à escrita. Ora não é essa a tendência actual dos melhores especialistas, como

<sup>3</sup> *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche* (Stuttgart 1977), p. 113.

<sup>4</sup> *Structure and History in Greek Mythology and Ritual* (Berkeley 1979), cap. I, passim.

<sup>5</sup> Paris 1996 (precedido da versão alemã, publicada em Darmstadt, no mesmo ano).

<sup>6</sup> As citações são, respectivamente, de pp. 15 e 9.

Barry Powell<sup>7</sup>.

Precisamente sobre a suposta inalterabilidade dos mitos narrados pelos poetas, uma vez passados à escrita, podemos apontar um exemplo muito significativo, tanto mais que diz respeito, não a um herói menor, mas ao próprio Aquiles.

É sabido que, entre os trinta e cinco epítetos que lhe são atribuídos na *Iliada*, há quatro que se referem à sua destreza na corrida, e que podem traduzir-se todos por "de pés velozes": *πόδας ὠκύς*, *ποδώκης*, *ποδάρκης*, *πόδας ταχύς*. Essa forma de superioridade física não é utilizada, contudo, no poema, para nenhum fim especial. Verifica-se mesmo que, quando ele dá três vezes a volta às muralhas de Tróia, em perseguição de Heitor, precisamente num ponto crucial da narrativa (Canto XXII), nunca consegue alcançá-lo. Este facto foi evidenciado há alguns anos por Jasper Griffin, em artigo que fez época nos estudos homéricos, chamado "The Epic Cycle and the Uniqueness of Homer"<sup>8</sup>, em que o conhecido helenista acumula exemplos, como este, para demonstrar que o autor da *Iliada*, se bem que conhecesse, muitas vezes, outras versões das histórias que refere, as excluía deliberadamente da sua obra, manifestando assim um pendor racionalizante que o distinguia dos autores do Ciclo Épico. O termo de comparação, neste caso específico, vai buscá-lo a Píndaro, que, num dos muitos epinícios que ilustra com mitos de Aquiles, conta que, muito jovem ainda, já o herói combatia as feras sem cessar, e, devido a tão grande valentia e coragem,

admirava-o Ártemis e a denodada Atena,  
porque, sem auxílio de cães nem redes dolosas,  
derrubava os veados, pois seus pés os ultrapassavam.

Estes versos, que se lêem na *III Ode Nemeia* (50-53), atribuem-lhe, portanto, o miraculoso poder de exceder os veados na corrida<sup>9</sup>. De

<sup>7</sup> Veja-se, por exemplo, o cap. desse especialista, "Homer and Writing" in Ian Morris and Barry Powell, eds., *A New Companion to Homer* (Leiden 1997), p. 3-32.

<sup>8</sup> Jasper Griffin, "The Epic Cycle and the Uniqueness of Homer", *Journal of Hellenic Studies* 97 (1977) 39-53.

<sup>9</sup> Na introdução ao Vol. III de G. S. Kirk, ed., *The Iliad. A Commentary* (Cambridge 1993), p. 44, Bryan Hainsworth encontra a razão deste epíteto na descrição da perseguição de Aquiles a Troilo nos Poemas Cíprios. Porém, tal pormenor não está documentado nos resumos de Proclo de que dispomos. Cf. W. Kullmann, *Die Quellen der Ilias* (Wiesbaden, 1969), pp. 291-293.

facto, a *Iliada* retém apenas o epíteto distintivo "de pés velozes" (que, numa das suas formulações *ποδάριος* é um exclusivo do herói e, portanto, um verdadeiro epíteto distintivo, e noutras é partilhado ocasionalmente com Íris, a mensageira dos deuses, e com uma ou outra figura<sup>10</sup>. Ora, da *III Nemeia* não se sabe a data exacta, mas Snell-Maehler colocam-na c. 475 a. C., ou seja, numa época em que já não pode haver dúvidas quanto à expansão da literacia. No entanto, foi nesta ode que se conservou uma versão primitiva do mito que a *Iliada* não acatara.

Fosse essa ou não a data em que o epinício foi composto, não devemos esquecer que, se os pré-socráticos como Xenófanés (no conhecido fr. 11 Diels) puseram em causa a ausência de relação entre religião e moral nos deuses de Homero e Hesíodo, e se o historiógrafo Hecateu, seu contemporâneo, afirmava que escrevia de acordo com o que lhe parecia ser a verdade, "pois as histórias dos Gregos são muitas e ridículas" (fr. la Jacoby), o poeta tebano professava, afinal, princípios semelhantes. O exemplo mais célebre deste refazer dos mitos, pondo-os de acordo com uma moral mais elevada, tem a sua mais alta expressão em passo célebre da *I Ode Olímpica* (35-37):

Ao homem fica bem atribuir aos deuses acções belas:  
tanto menor será a culpa. Ó filho de Tântalo,  
falar-te-ei ao invés dos meus antecessores

— quando o poeta se recusa a aceitar a versão tradicional, segundo a qual Pélops fora retalhado e servido em refeição oferecida aos deuses por seu pai, Tântalo. Este é que, explica ele, sendo honrado com o convívio dos deuses, "não foi capaz de dominar a sua ventura excessiva" (55-56) e roubou aos imortais a ambrósia e o néctar<sup>11</sup>. É o

<sup>10</sup> Quanto a Íris, é *πόδας ὠκεία* em II. 790, etc. Uma vez usado em relação a Orsíloco (*Odisseia* XIII.260), já *πόδας ταχύς* : é aplicada também a Meríones, a Eneias e a Antíloco (exemplos todos da *Iliada*: respectivamente, XIII.249, XIII.482 e XVIII.2); ao passo que *ποδώκιος* pode usar-se para cavalos (II.764, etc.), embora seja o Eácida o único ser humano a que é atribuído (22 ocorrências).

<sup>11</sup> Se, a propósito desta atitude, podemos falar, como sustenta Antonietta Costoli, "La critica dei miti tradizionali alla corte di Ierone de Siracusa: Senofane e Pindaro", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 62, 2 (1999) 5-24, de um foco de irradiação da crítica do mito, a partir da corte do tirano de Siracusa, não nos parece suficientemente provado.

esquema que tantas vezes se há-de repetir: o homem excede os limites da sua condição e tenta igualar-se aos deuses, pelo que se torna culpado de insolência (ὑβρις), que a divindade castiga. É a noção de justa medida (μέτρον), a mesma afinal, que, cerca de um século antes, Sólon exprimira através da sentença de Delfos que lhe era atribuída: "nada em excesso"(μηδὲν ἄγαν).

Estes princípios são basicamente os mesmos que vão informar a grande tragédia grega do séc. V a.C., a qual "reinterpretou os mitos em função dos valores da cidade", para usar uma frase expressiva, embora redutora, do já citado Luc Brisson<sup>12</sup>, formulada na esteira de Wilhelm Nestle.

Que assim era relativamente a Ésquilo, prova-o o longo *agon* de *As Rãs* de Aristófanes. Que o essencial da história em si era já conhecido dos espectadores, demonstra-o, no século seguinte, um fragmento (191 Kock) de outro comediógrafo, Antífanes, ao afirmar:

Sorte tem em tudo a tragédia:  
é um poema em que o argumento  
é conhecido dos espectadores,  
mesmo antes de alguém falar. De modo que  
basta o autor fazer uma alusão. Que eu diga apenas  
"Édipo", e já sabem tudo o mais...

E prova-o também a afirmação de Aristóteles de que, embora as peças de teatro encenassem geralmente as histórias tradicionais, casos havia, como o *Anteu* de Ágaton, em que tudo fora inventado "e nem por isso agrada menos" (*Poética* 1451b).

Aliás, o facto de se usarem figuras e acontecimentos de todos conhecidos não cerceava a capacidade inovadora do dramaturgo. O pouco que nos resta do teatro grego permite-nos ver que os autores tinham liberdade para caracterizar as figuras, por mais conhecidas que fossem, de modos diversos e até mesmo opostos. É o que se conclui observando, por exemplo, o tratamento dado a Creonte nos três dramas de Sófocles em que intervém; ou, no mesmo autor, a caracterização de Ulisses, que, no *Ájax*, é defensor dos mais nobres princípios da moral heróica, e no *Filoctetes* se tornou no "fraudulento Ulisses" que o Ciclo Épico retratara. Neste domínio da inovação,

---

<sup>12</sup> *Op. cit.*, p. 19.

parece ninguém ter ido mais longe do que Eurípides, que ousou pôr Jocasta em cena, a tentar conciliar os filhos em *As Fenícias* (segundo, aliás, o modelo de Estesícoro, se na verdade é ela a personagem que fala no Papiro de Lille), e que alterou um dado fundamental na história de *Antígona*, apresentando-a como já casada com Hémon.

Esta é, em traços muito gerais, uma das linhas de evolução do mito, que dará os seus frutos nas Literaturas Modernas, até à mais recente actualidade. Não queremos, todavia, concluir este breve esboço sem recordar as palavras magistrais de W. Burkert a este respeito: "É um paradoxo memorável que tenha sido precisamente do pensamento mítico que brotou a mais poderosa forma poética do mito: a tragédia ática. Se já a criação do teatro pelos Gregos representa um contributo único e até certo ponto não geralmente explicável, o facto de, para assunto deste teatro, na medida em que era sério e festivo, ser o mito que servia, quase sem excepções, pode parecer verdadeiramente surpreendente. É certo que as máscaras pertenciam há muito, ao culto do deus Diónisos, a cuja festa se ligaram também as representações de tragédias; porém o facto de nas máscaras não entrarem quaisquer seres grotescos do tempo de excepção que é o carnaval, mas sim figuras conhecidas e identificadas da mitologia familiar, esse foi o passo decisivo"<sup>13</sup>

Mas é altura de lembrar que, talvez desde o séc. VI a. C., se é exacto o que escreveu Porfírio, já Teágenes de Régio, nove séculos antes dele, aplicara ao texto homérico a interpretação alegórica, quer no plano físico, quer no moral. Que essa interpretação começa a ser praticada pelos Sofistas, designadamente por Pródico, é facto aceite. E que daí passará aos Cínicos, aparecerá ocasionalmente em Aristóteles e será fundamental no Estoicismo e irá até aos Bizantinos, é igualmente reconhecido. É a chamada doutrina alegorista, a tal que, na expressão do já citado Luc Brisson vai "salvar os mitos". Efectivamente, é também por essa via que, do lado do que fora o antigo Império Romano do Ocidente, o grande repositório dessas histórias, as *Metamorfoses*, atravessa a Idade Média, atingindo mesmo a fase do "Ovídio moralizado", e entra triunfante no Renascimento.

Em meio destas referências, foi omitida uma figura fundamental, como certamente já notaram todos: nada menos do que a

---

<sup>13</sup> "Mythos und Mythologie" in *Propyläengeschichte der Literatur*, I (Berlin 1980), trad. port. Mito e Mitologia (Lisboa 1991), p. 63.

figura de Platão, que em diversos passos da sua obra, mas sobretudo na *República*, faz uma crítica violenta das histórias que geralmente as amas e as mães contavam às crianças. Ora essas histórias, que vão desfilando ao longo dos Livros II e III, são sobretudo as de Homero e de Hesíodo e, ocasionalmente, também de outros poetas. Representam um discurso falso, que engana sobre a natureza do divino, e que de modo algum deve ser admitido na cidade ideal que se pretende fundar.

O mais curioso é que Platão foi, ele mesmo, um criador de mitos, modalidade que não costuma faltar nos seus diálogos mais extensos (por vezes, mais do que um). Precisamente no caso da *República* figuram dois, cada qual o mais célebre: a chamada Alegoria da Caverna (VII. 514a-517b), destinada, como ele próprio escreveu, a dar a conhecer o comportamento da natureza humana, conforme ele é ou não submetida à educação (VII. 514a); e o mito escatológico de Er-o-Arménio, a terminar o diálogo, que retoma a doutrina da imortalidade da alma, já defendida no *Fédon*, e substitui as grosseiras noções de felicidade no além, concebida como um banquete perpétuo, censuradas anteriormente no Livro II (363c-e), por uma grandiosa descrição da estrutura do Universo, e do lugar onde as almas que vão reincarnar (a doutrina da metempsicose é aqui fundamental) escolherão o seu destino. Como proclamara o hierofante (X.617e): "A responsabilidade é de quem escolhe. O deus não é culpado". Deste modo se conciliam, portanto, responsabilidade e predeterminação.

Aos mitos criticados, como vimos, nos Livros II e III, vêm, por conseguinte, substituir-se outros, do género dos que deverão servir para educar os habitantes da cidade ideal. São estes mitos construções que vêm aligeirar a demonstração racional, a que a discussão dialéctica se dedicara ao longo da obra.

Os mitos platónicos, que, como já vimos, são numerosos, constituem um caso singular e têm dado matéria para múltiplos estudos. Não é aqui o lugar para seguir essa via. Quisemos apenas lembrar como o maior opositor dessa forma de transmissão do saber e experiência dos povos veio o ser o grande criador de alguns dos mais notáveis.

Voltando, porém, à teoria alegorista, de que estávamos a falar, não podemos deixar de mencionar, ainda que muito brevemente, que ela perdurou, juntamente com a evemerista, até ao séc. XIX, embora já na centúria anterior, por influência de Herder, se tivesse começado a compreender que o mito era um objecto de investigação científica. E

nesse estudo se vão empenhar as ciências que sucessivamente se vão constituindo, como a antropologia cultural, a psicologia, a sociologia. Nos finais do séc. XIX, surgem duas teorias que exerceram uma influência considerável: a do antagonismo entre espírito apolíneo e espírito dionisíaco, expresso por Nietzsche em *Die Geburt der Tragödie*, que, não obstante ter constituído, como lhe chamou M. Vogel, "um erro genial" continua, sobretudo entre nós, a ser considerada a forma certa de compreender a cultura grega; e a psicanálise de Freud, exposta na sua *Traumdeutung*. A segunda metade do séc. XX assiste — e resiste — à aplicação do estruturalismo aos mitos pela Escola de Paris, e por Lévi-Strauss em especial. O certo é que a grelha por ele construída para explicar o mito de Édipo causou tal celeuma entre os especialistas da Antiguidade que o autor preferiu passar a dedicar-se ao estudo de outros povos, nomeadamente dos Índios sul-americanos.

Não podemos entrar em pormenores. Mas a verdade é que, se regressarmos ao desenho do labirinto, por onde começámos, poderemos concluir que é um símbolo que se aplica muito bem ao próprio mito. É que neste caso, ele oferece múltiplas entradas — tantas quantas as doutrinas que enumerámos, acrescidas das que deixámos de referir, como as dos filósofos modernos — Hegel, Cassirer, Heidegger<sup>14</sup> principalmente — e muitas outras ainda. E o mais desanimador é que a saída tão-pouco parece ser uma só, como costuma suceder nas construções deste género. Nem pode sê-lo, porque no mito se reflecte a polifacetada variedade da experiência humana, não redutível a um modelo único.

---

<sup>14</sup> Ficou célebre a discussão, realizada em Davos, entre estes dois últimos. O assunto pode ver-se em Miguel Baptista Pereira, "O regresso do mito no diálogo entre E. Cassirer e M. Heidegger", *Revista Filosófica de Coimbra* 7 (1995) 3-66.

(Página deixada propositadamente em branco)

# PSICOLOGIA E MITOS GREGOS

Notas sobre os contributos das narrativas míticas  
para a construção de uma antropologia psicológica

MANUEL VIEGAS ABREU  
Universidade de Coimbra

## 1. Introdução

Os caminhos que têm conduzido a Psicologia ao encontro das narrativas míticas não se esgotam nas referências que Sigmund Freud fez a alguns mitos gregos, designadamente os que envolvem as figuras de Édipo e de Narciso, nem nas interpretações psicológicas que deles apresentou e que foram desenvolvidas por Gustav Jung, o seu “discípulo predilecto”, e por alguns outros continuadores da Psicanálise.

Contemporâneas das referências psicanalíticas, ou mesmo anteriores a elas, são duas obras dedicadas à compreensão psicológica da natureza e evolução dos mitos, publicadas por duas grandes personalidades da Psicologia do início do século XX: Théodule Ribot e Wilhelm Wundt. Todavia, nenhuma delas conheceu a fama e alcançou a difusão que as interpretações psicanalíticas obtiveram.

Cabe desde logo perguntar pela razão ou razões desta diferença. Julgamos que a razão principal para a situação apontada reside no facto de Freud ter defendido que os afectos, as emoções e os conflitos envolvidos na tragédia inconsciente de Édipo possuíam uma dimensão universal, fazendo parte da condição humana e, por conseguinte, habitando os corações de todos os homens. Deste modo, o mito revelaria uma verdade que a todos os humanos diz respeito, mas que muitos desconhecem, recusam aceitar ou recalcam do campo da consciência. A interpretação de Freud vai no sentido de considerar todos os homens, à semelhança de Édipo, como potenciais (e

inconscientes) geradores de incesto materno e como potenciais (e inconscientes) adversários mortais do próprio Pai. A transposição da narrativa mitológica arcaica para a estrutura dinâmica da personalidade do homem actual suscitou “ondas de choque”, uma “ferida narcísica” ou “mácula pecaminosa” na imagem perfeita que os humanos gostam de manter acerca de si mesmos. A interpretação psicanalítica gerou acesas polémicas e foi objecto de “exames críticos” e ensaios de “escrutínio científico” que conduziram a oposições manifestas e a apoios declarados. Desta situação se faz eco Walter Burkert (1986) em *Mito e Mitologia*, ao afirmar que “os conceitos e teses da Psicanálise cunhados por Sigmund Freud tornaram-se há muito tempo, em parte, uma moda, tornaram-se mesmo evidentes; mas outra parte permanece ciência esotérica como uma seita”. O resultado final está ainda por apurar, mas uma coisa é certa: a designação de “complexo de Édipo” ultrapassou a barreira da linguagem “científica” e foi adoptada pela linguagem “comum”, popularizando o seu autor e algumas das suas concepções, embora com perda de algum rigor conceptual e hermenêutico.

Nada de semelhante ocorreu com as teses propostas por Ribot e por Wundt, as quais nunca foram muito difundidas. Exemplo ilustrativo é o facto de nenhuma delas ser referida por Burkert na obra acima mencionada. Por esta razão justifica-se que as apresentemos aqui, em síntese muito rápida, com base na exposição de E. Giqueaux (1971) e que avancemos alguns contributos para introduzir a perspectiva da psicologia fenomenológica sobre as narrativas míticas.

## **2. As concepções de Ribot: a imaginação criadora na génese dos mitos**

Ribot analisou a natureza e a evolução dos mitos no livro *A Imaginação Criadora*, que publicou, em Paris, no ano de 1900. As narrações míticas constituem, segundo Ribot, produções da imaginação em estado puro, ou seja, sem intervenção, entrave ou controlo de qualquer outro processo ou instância psicológica de ordem superior, como o pensamento ou a razão. De resto, seria o funcionamento livre da imaginação que caracterizaria a actividade psicológica dos homens primitivos, mais dominados pelas emoções e pelo “discurso” das imagens

fantasiosas do que pela razão ou pela lógica das ideias abstractas. No homem primitivo, o predomínio da imaginação criadora não cede o seu lugar, com a idade, a outras funções psicológicas de natureza conceptual; não é, por isso, característico de um estágio de desenvolvimento infantil, mas, pelo contrário, constitui o modo predominante como percebe, representa e interpreta o mundo e os acontecimentos à sua volta.

Na medida em que correspondem a produções típicas de um estágio primitivo da humanidade, os mitos não são uma criação pessoal, não têm um autor identificável, constituindo, por assim dizer, produções anónimas, impessoais, partilhadas pela colectividade e, nessa medida, inconscientes. Perante a necessidade de dar resposta a situações complexas da vida, quer do ponto de vista da explicação, quer do ponto de vista da prática, a imaginação atribui aos seres e aos eventos do mundo visível e do mundo oculto qualidades idênticas às do próprio homem por intermédio da analogia.

Segundo Ribot, as forças da natureza são representadas nos mitos à imagem do homem, mas tendo em conta a sua manifesta grandiosidade são descritas como seres superiores, deuses ou heróis, embora com sentimentos, atitudes e comportamentos iguais aos nossos, em conformidade com os atributos da nossa própria natureza. Os seres míticos assim “criados”, relacionando-se uns com os outros, dão origem a aventuras que os mitos descrevem segundo uma lógica de “singularidades” e de “mudanças imprevisíveis” similar à que “regula” a instabilidade e as contingências da história humana, com a enorme diferença que decorre da mortalidade dos humanos e da imortalidade dos deuses. Por outro lado, as narrativas míticas tornam-se estáveis pela sua narração repetida.

As teses de Ribot desenvolveram-se no sentido de mostrar que a imaginação criadora, dominante no estado mítico da humanidade, foi cedendo lugar à actividade reflexiva e à concepção racional do mundo, modificação correlativa da “despersonalização” dos mitos e da emergência do “milagre grego” por intermédio do modo de pensar racional da filosofia e da ciência.

Todavia, a imaginação criadora não desapareceu nas sociedades evoluídas: “a actividade mitopoética dos tempos primitivos prolongou-se nos povos civilizados por intermédio das lendas criadas e perpetuadas pela imaginação popular.”

### **3. As concepções de Wundt: os mitos como ensaios de construção**

### **do sentido da vida**

Se Ribot pode ser considerado como o patrocinador e impulsor, em França, nos finais do século XIX, da Psicologia como ciência positiva e experimental, com autonomia metodológica relativamente à Filosofia, com motivos mais fortes ainda pode W. Wundt ser considerado como um dos principais protagonistas da criação da nova disciplina científica, na medida em que foi o fundador do primeiro Laboratório de Psicologia Experimental, na Universidade de Leipzig, em 1879, no qual se formaram numerosos investigadores que em diversos países da Europa se encarregaram de criar outros laboratórios e de expandir a nova disciplina científica. Que razão terá encaminhado um cultor da Psicologia como ciência objectiva, experimental e métrica, segundo os ideais positivistas de conhecimento, a debruçar-se sobre as narrativas míticas? Fê-lo no âmbito da sua Psicologia dos Povos (*Volkerpsychologie*), obra pioneira da Psicologia Social, em que analisou grandes inventos e produções culturais da humanidade como forma de superar o que considerou serem fortes limitações da metodologia experimental no estudo das “funções psíquicas superiores”, como a inteligência ou o pensamento. Foi neste contexto que Wundt procedeu a uma análise dos mitos, considerando-os de entre os grandes inventos e produções culturais da humanidade.

Uma das principais características que Wundt reconheceu no mitos é a sua função social de identificação e coesão comunitária com origem na necessidade de se apreender, descrever e representar o sentido das contingências da vida sob a forma de narrativas expressas na linguagem comum. Tais narrativas funcionariam como uma ponte entre a consciência individual e a consciência de grupo ou consciência colectiva.

O conteúdo das narrativas míticas evoluiu no decurso dos tempos conhecendo mudanças importantes. Com efeito, os mitos mais arcaicos revelam o espanto e a inquietação do homem perante o mundo instável e perigoso que o envolve, perante o futuro próximo, sempre incerto, e sobretudo perante o mistério da morte de familiares e de membros da comunidade.

As emoções geradas pelo mistério da morte, pela incerteza do destino próximo e pela interrogação sobre o sentido da vida constituíram a energia geradora de ensaios de “compreensão” e de “controlo” mediados pela linguagem de comunicação quotidiana adequada à expressão das emoções e dos afectos vivenciados. Daqui decorre o carácter animista e fetichista

das narrativas mitológicas que se salienta e persiste como uma das suas características essenciais. Um outro traço marcante da consciência mítica é a atribuição de emoções, afectos e sentimentos humanos aos seres e eventos da natureza, atribuição que, segundo Wundt, tem origem no processo psicológico por ele designado de “apercepção personificante”. É por seu intermédio que são atribuídas qualidades subjectivas aos objectos do mundo exterior. Trata-se de um procedimento da actividade perceptiva que é intrínseco à estrutura da mente humana, constituindo um estádio inicial de toda a percepção. Neste sentido, o carácter animista e antropomórfico atribuído às forças cósmicas não constitui nada de anormal, deficitário ou primitivo.

#### **4. Alguns aspectos das concepções de Freud: “os mitos como reflexos do funcionamento interno da psique humana”**

Dada a complexidade das concepções psicanalíticas sobre os mitos, a sua exposição não pode ser aqui apresentada com o desenvolvimento que seria adequado. Seleccionámos alguns aspectos que nos parecem pertinentes para o fim em vista.

Antes de mais, importa referir que a posição de Freud perante os mitos tem dois movimentos diferenciados, embora complementares. Num primeiro movimento, Freud serve-se das obras dos grandes poetas e autores de tragédias, que se apoiaram no conteúdo das narrativas míticas, como Sófocles e Shakespeare, para nelas encontrar designações e exemplos ilustrativos das suas hipóteses acerca da estruturação da sexualidade humana que se processa no decurso das diferentes fases do desenvolvimento da personalidade. É exemplar o caso da designação de “complexo de Édipo” utilizada para referir a rede complexa de relações interpessoais, de afectos positivos e negativos, atracções e repulsas, que se estabelecem entre os filhos e os progenitores, e que atingem no decurso do terceiro ano de vida, segundo Freud, uma situação de maior sensibilidade, com o acesso por parte do filho à sua diferenciação como sujeito de afectos e autor de desejos. O desejo dos rapazes, que os impulsiona ao estabelecimento de uma ligação afectiva às mães, e a hostilidade para com os pais, expressa de forma aberta ou velada e vivida potencialmente de modo conflituoso, formam um jogo de afectos e de relações interpessoais que Freud considera estruturante da organização e desenvolvimento da personalidade de todos os homens em todas as culturas. Reportando-se à

tragédia de Édipo-Rei, Freud (1900) assinala a resposta que Jocasta dá a Édipo, após este lamentar o “crime” que o destino involuntariamente lhe fez praticar: “Todos os homens tiveram esse sonho”. E nesta resposta, Freud vê a certificação da universalidade do “complexo de Édipo”, considerando-o como estágio do desenvolvimento da sexualidade integrada na construção da personalidade humana. Mas a rede de relações própria do “complexo de Édipo” comporta ainda duas outras componentes afectivas, com prolongamento na consciência moral e com repercussões enormes tanto na conduta pessoal como na organização social e cultural. Trata-se do castigo que decorre de todo o crime e que atingiu Édipo não só no plano social, por intermédio da expulsão de Tebas, onde havia anos tinha sido recebido como herói, mas sobretudo no plano psicológico por intermédio dos sentimentos de culpa e de expiação, que o levam a actos de auto - mutilação por esvaziamento dos olhos, negando ou recusando, deste modo, “ver” a realidade da tragédia que o “destino” inconscientemente o conduziu a viver. Para Freud, a culpabilidade inerente ao sonho de casar com a mãe e ao sonho de matar o pai é também universal e pode ser expressa sob modalidades muito variadas e sob graus de consciência diferenciados, desde a consciência vigilante e reparadora ao recalçamento inconsciente e à negação da culpa. Mas em qualquer dos casos a culpabilidade está sempre presente, mais que não seja como objecto de negação. A narrativa do mito revela-nos a nossa realidade interna. A este propósito, as palavras de Freud (1900;1967) não podiam ser mais elucidativas: “Tal como Édipo, nós vivemos inconscientes dos desejos que ferem a moral e aos quais a natureza nos obriga. Quando eles se nos revelam, preferimos desviar os olhos das cenas da nossa infância.”

Deste modo, os mitos e as suas variantes literárias são, por um lado, reveladores da verdade acerca da realidade da estrutura complexa e da dinâmica afectiva da personalidade humana e são, por outro lado, a “reação da nossa imaginação” a essa mesma realidade.

O mito de Édipo, tal como Freud o interpretou, foi por ele próprio apresentado como “prova” confirmadora da validade da concepção que vinha elaborando acerca da estrutura e da dinâmica da personalidade humana, na qual a organização da sexualidade se revelava um factor fundamental. De posse de uma concepção “confirmada”, Freud avançou para um segundo movimento, que consistiu em utilizar a “estrutura de relações interpessoais, de desejos e de afectos” característica do complexo de Édipo para apoiar hipóteses interpretativas acerca da evolução da humanidade, com incidência na compreensão da origem da religião e da

moral primitivas. Em *Totem e Tabu* (1913), Freud procurou mostrar que a humanidade no decurso da sua evolução passou por uma fase de horda primitiva, na qual os filhos, desejando ter acesso às mulheres do próprio clã, ergueram-se contra o Pai e aniquilaram-no. Porém, a culpa que emergiu de imediato à morte do Pai impedindo-os de praticarem o incesto. E ao tomarem o lugar do Pai, reforçaram os dois tabus: a proibição do parricídio e a proibição do incesto.

Deste modo, a história de cada indivíduo e a história da humanidade têm em comum, na dinâmica que influencia o seu desenvolvimento, o mesmo conjunto de factores e de processos psicológicos. Cada um de nós, no seu desenvolvimento pessoal, reproduziria a história da espécie humana ou, dito de forma diferente, a evolução ontogenética constituiria uma réplica da evolução filogenética. O desejo amoroso relativamente à mãe e desejo agressivo relativamente ao pai, assim como a culpa que lhes está inerente encontram-se actuantes em todos os homens e em todas as culturas, mesmo que os seus modos de influência e de funcionamento permaneçam inconscientes.

A “descoberta” do complexo de Édipo, quer no plano da organização do “aparelho psíquico” individual quer no plano da organização social, pôs Freud no caminho da formulação de ensaios de compreensão de diversas “configurações” ou “quadros” da Psicopatologia.

A estrutura intra-psíquica da personalidade, do “Eu” ou do “aparelho psíquico” encontrava-se orientada para a concretização de desejos a que a sociedade se opunha por intermédio do sistema de normas e de sanções vigentes, consideradas como fundamento da civilização e reguladoras da vida social. Este “sistema de normas e de sanções” constituía para a realização dos desejos individuais uma barreira difícil de contornar. Daqui o conflito entre as forças “internas” da pulsão libidinal e as forças “externas” da realidade social. O conflito não ocorre de forma directa, manifestando-se frequentemente no plano “interno do aparelho psíquico” entre instâncias que “representam” as pulsões, por um lado, e instâncias que “representam” as normas, exigências e valores da vida social, por outro. O desejo que emerge da pulsão é recalcado e permanece activo, dando origem a diversas produções características do “trabalho” do Inconsciente: sonhos, actos falhados, sintomas de sofrimento e mal-estar específicos de diversas configurações psico-patológicas. Uma das novidades que a Psicanálise trouxe ao campo da Psicopatologia consistiu em propor o conflito entre as referidas forças do aparelho psíquico como estando na génese das neuroses e psicoses, cujos sintomas de incidência

somática não possuíam qualquer disfunção orgânica correspondente.

Foi por esta derivação do “complexo de Édipo” para o domínio da Psicopatologia que o termo “complexo” adquiriu a conotação “patologizante”, “inferiorizante” ou “inibidora” com que é usado na linguagem corrente.

## **5. Posição crítica perante as concepções de Freud**

Como já referimos, as concepções de Freud foram objecto de muitas críticas, que se centram, em geral, em torno da caracterização e da importância atribuída por Freud à sexualidade infantil e, designadamente, ao “complexo de Édipo” e suas implicações.

Não é exactamente neste sentido que se orienta a posição crítica que vamos aqui apresentar, de forma muito abreviada. Com efeito, não iremos incidir sobre a questão da existência ou não do “complexo de Édipo” e da sua universalidade, ou sobre a questão da veracidade da hipótese da horda primitiva e da génese da religião primitiva e da moral. A nossa posição crítica focaliza-se no plano do paradigma teórico acerca da natureza “intra-psíquica”, individualista e solipsista da personalidade, do “Eu” ou do “aparelho psíquico”, por um lado, e da concepção dualista e de oposição entre a personalidade e a sociedade, por outro lado.

Não deixa de ser curioso o facto de Freud considerar o indivíduo e a sociedade como duas realidades separadas, antagónicas e potencialmente geradoras de conflito, apesar da sua origem comum. Neste domínio das relações entre a personalidade, por um lado, e a realidade social, por outro, Freud fez-se eco da concepção dominante desde o Renascimento, consagrada pela Filosofia Moderna e pelo Positivismo, acerca da oposição entre a estrutura psicológica individual e a organização social. Podemos dizer que Freud herda e prolonga a concepção dualista e antagonista das relações entre o indivíduo e a sociedade. E tal como Descartes, após haver separado por um fosso ontológico a consciência (a mente ou o espírito) e o corpo (a matéria ou o mundo físico), concebendo-as como duas realidades distintas, se engenhou na tentativa de encontrar na “glândula pineal” uma estrutura que estabelecesse a comunicação entre as duas, assim também Freud concebeu a estrutura do “Eu” como a instância da personalidade cuja função seria a de assegurar a construção de pontes entre o aparelho psíquico no seu todo e o meio social. Seria o “Eu” a instância responsável pela adaptação do aparelho psíquico ao meio exterior, tendo de encontrar

as vias de submissão às exigências sociais como forma de garantir a sobrevivência. Importa, por conseguinte, salientar que para Freud todas as actividades psicológicas, tanto as conscientes com as inconscientes, são essencialmente “internas” ou “intra-psíquicas”, encerradas nos muros do “aparelho psíquico”, que é uma estrutura autónoma, fechada em si mesma e com as suas leis próprias de funcionamento, cujas relações com o mundo exterior são vistas em termos de adaptação e submissão e não em termos de interacção e de cooperação visando o desenvolvimento comum da personalidade e do meio. A visão teórica que Freud defendeu acerca do psiquismo é, neste aspecto, idêntico à visão que Ribot e Wundt partilharam, todas elas herdeiras do dualismo cartesiano e da separação metafísica entre *res cogitans* (realidade pensante, mundo interno, vida consciente, espírito) e a *res extensa* (realidade física, mundo externo, matéria, mecânica).

## **6. A Psicologia Fenomenológica e compreensão do “ser” aprendido pela consciência mítica**

A concepção fenomenológica da consciência proposta por Brentano (1874) e desenvolvida por Husserl (1910) abriu um novo paradigma teórico à compreensão das actividades psicológicas. Ao contrário da concepção cartesiana, a consciência ou, de forma mais geral, toda a actividade psicológica é caracterizada pela sua intencionalidade. A *intentio* de toda a actividade psicológica é uma orientação dinâmica de relação com o mundo, pela qual a consciência se abre intrinsecamente ao mundo e o reflecte. Assim, a personalidade, além da sua organização intra-psíquica, subjectiva, estritamente individual, íntima ou privada, comporta uma estrutura ou sistema de relações “Eu-Mundo” que é essencialmente intersubjectiva, relacional e em constante interacção dinâmica com as situações de vida ou com as circunstâncias sociais. Segundo o novo paradigma, a oposição entre indivíduo e sociedade perde sentido, na medida em que as actividades psicológicas se constituem, desde a emoção aos actos mais complexos de pensar, numa relação com as situações do mundo externo ou com as condições de vida. O desenvolvimento da personalidade requer a concretização de uma rede complexa de relações que integra quatro categorias fundamentais de interacções do “Eu” com o mundo: interacções com as realidades biológicas (decorrentes da inserção do corpo no mundo da vida),

interacções com as realidades psicológicas (que envolvem a relação com as aptidões, as cognições e os afectos e, de um modo geral, com a consciência de si mesmo), interacções com as realidades sociais (que envolvem o reconhecimento dos outros e a organização de relações interpessoais segundo regras partilhadas de convivência) e, por fim, interacções com as realidades axiológicas (que decorrem do reconhecimento dos valores estéticos, cognitivos, éticos e culturais que dão significação e sentido à vida).

Estes quatro vectores fundamentais da constituição e do desenvolvimento da personalidade não são independentes entre si, nem hierarquizados no sentido em que as interacções com as realidades biológicas estariam em primeiro lugar, seguir-se-iam as interacções com as realidades psicológicas e com as realidades sociais, e, no topo, viriam as interacções com as realidades axiológicas pertencentes ao mundo dos valores. Todas elas se interpenetram, verificando-se que os valores influenciam o modo como o corpo é vivido, percebido e valorado. O corpo é, por exemplo, sede e objecto de valores estéticos e éticos, bastando lembrar que a norma ética e o mandamento religioso “não matarás” tem o corpo por referência primordial. Com efeito, os valores atravessam as quatro categorias de interacções mencionadas, encontrando-se na base de avaliações do que é belo e do que é feio, do que é verdadeiro e do que é falso, do que é bom e do que é mau, do que aparece com sentido e do que se apresenta como absurdo, do que dá significado construtivo à vida e do que se apresenta como destrutivo do sentido da existência humana e da cultura. Podemos dizer, em suma, que os valores, embora de natureza imaterial ou dotados de realidade intangível, são susceptíveis de influenciarem os comportamentos concretos ou as actividades específicas de cada categoria de interacções.

É no contexto da concepção fenomenológica da consciência que a questão da significação da consciência mítica, tal como ela foi formulada por Vítor Matos (1953), pode encontrar a sua compreensão e clarificação. Eis como a questão foi formulada: “Que dimensão de ser se nos oferece pela consciência mítica?” Posta de outro modo, podemos perguntar: Que ser (ou que mundo) pretende apreender a consciência mítica? A resposta que Vítor Matos apresentou foi enunciada nestes termos: “o ser dado na consciência mítica é o ser do homem, um ser de participação”, e acrescenta, “um ser complexo, intersubjectivo, dinâmico, em movimento contínuo, um ser histórico”.

É nesta perspectiva teórica que consideramos poder defender a

tese de que os autores de narrativas míticas, com os meios culturais que tinham ao seu dispor, pretenderam apreender e dar sentido à complexidade, à variabilidade e à indeterminação das potencialidades de desenvolvimento do homem na diversidade das suas relações consigo mesmo, com os outros e com o mundo. Mas as funções dos mitos são polivalentes e integradoras, não se limitando à sua função de inteligibilidade ou de atribuição de sentido às contingências, aos encontros e desencontros da existência, satisfazendo as necessidades cognitivas da inteligência humana. Os mitos têm uma função social ou, se quisermos, uma função política, assegurando o sentimento de identificação com o herói e promovendo a adesão aos valores, ao estilo de vida que a narrativa veícula. Assume, deste modo, uma função pedagógica centrada na formação das pessoas, servindo de guia de vida por intermédio da apresentação e exaltação de valores morais e da clarificação do sentido da vida.

As narrativas míticas pretenderam apreender o ser do homem na integralidade das suas múltiplas relações com o mundo: no plano do corpo, no plano dos afectos e dos desejos, no plano das relações interpessoais e sociais, e no plano dos valores estéticos e éticos. O homem das narrativas míticas é um homem integral, intrinsecamente ligado ao mundo e aos outros, inquieto perante a incerteza do seu destino e à procura do sentido da vida. O modo de apreensão da realidade do mundo e do homem por intermédio dos mitos é diferente do modo científico. Apesar dos mitos incidirem sob aspectos parcelares da diversidade de contingências da vida humana, todavia neles o homem aparece sempre em interacção com outros homens e nunca isolado, cindido ou separado do mundo. Os mitos nunca despojaram o homem das suas relações com o mundo ou com as suas circunstâncias de vida, nunca o limitaram numa definição essencialista do tipo “animal racional”, nunca o reduziram a uma ideia abstracta.

## **7. Notas sobre os contributos das narrativas míticas para a construção de uma Antropologia Psicológica**

É com base no novo paradigma da Psicologia, iniciado por Brentano e Husserl, e desenvolvido pelas Teorias da Gestalt, designadamente pela Teoria do Campo de Kurt Lewin (1935) e pela Teoria Relacional da Motivação e da Personalidade de Joseph Nuttin

(1984), que se torna possível uma leitura integradora dos mitos, quer dos mitos cosmogônicos, quer, sobretudo, dos mitos antropogônicos, pondo em relevo a textura complexa das relações entre as motivações cognitivas do homem e as condições culturais de vida, por um lado, e entre as motivações cognitivas e as restantes categorias de motivações do homem, por outro. Foi com fundamento neste quadro teórico que, em 1992, ao introduzirmos alguns contributos de natureza psicológica para a compreensão do mito de Medeia, pudemos afirmar que os mitos correspondiam a uma necessidade vital da relação cognitiva do homem com o seu mundo, constituindo ensaios criativos da imaginação e da razão humanas com vista a captarem as oscilações e metamorfoses que no mundo da vida incessantemente ocorrem, procurando dar-lhes “explicação” ou atribuir-lhes “sentido”. Deste modo, tendo em conta a intenção cognitiva de contribuir para a inteligibilidade da complexidade do real, os mitos podem ser considerados como precursores da ciência. Ao identificar a motivação cognitiva do homem como a raiz dinâmica comum à elaboração das narrativas míticas e à construção da ciência não pretendemos afirmar uma analogia válida para a totalidade das características específicas, processuais e funcionais, do modo de pensar mítico e do modo de pensar científico. De igual modo, também não pretendemos significar que a ciência, por emergir mais tarde na evolução histórica da Humanidade, ultrapassou, na sua capacidade cognitiva, as potencialidades interpretativas dos mitos, relegando-os para o rol das “representações” fantasiosas, sem sentido e inteiramente inúteis (Abreu, 1992).

O que aqui defendemos encontra-se muito próximo das teses expostas por Karl Popper (1974), quando, após considerar as descrições de Freud acerca das relações “épicas” entre o Ego, o Super-Ego e o *Id* similares às histórias do Olimpo coligidas por Homero, declara que as primeiras não possuem estatuto científico mais forte do que as segundas, uma vez que ambas descrevem alguns factos, mas à maneira dos mitos. Quer umas quer outras contêm sugestões psicológicas muito interessantes, mas não as apresentam de uma forma testável. Dado que para Popper o critério do conhecimento científico é o da submissão ao teste da refutabilidade, nem as descrições hermenêuticas de Freud nem as histórias dos deuses e heróis das narrativas míticas se apresentam em termos adequados a serem submetidas ao referido critério. Todavia, Popper acrescenta algo que merece uma especial atenção: “At the same time I realized that such myths may be developed, and became testable; that

historically speaking all - or very nearly all - scientific theories originate from myths, and that a myth may contain important anticipations of scientific theories". Consideramos igualmente que os mitos comportam um interesse científico muito importante, não só por constituírem objectos de estudo científico relevantes em si mesmos, mas principalmente porque "os mitos contêm antecipações de teorias científicas", como diz Popper.

Importa referir, todavia, que as motivações cognitivas não são as únicas que dinamizam a construção dos mitos. Além das motivações cognitivas, temos de reconhecer que na raiz das narrativas míticas há motivações emocionais, muito ligadas ao envolvimento do próprio corpo, e há, sobretudo, motivações sociais e motivações axiológicas. As motivações axiológicas estão na base quer de actividades de atribuição de valores estéticos, morais e éticos a experiências e a situações de vida quotidiana, quer de actividades de atribuição de sentido global ao mundo e à vida que sustentam a construção da Filosofia e a vivência da Religião.

Avançamos a hipótese, apoiada na análise das características dos mitos, de que os mitos cumprem uma pluralidade de funções que procuram corresponder às motivações referidas e não apenas à motivação cognitiva. Dito de outro modo, consideramos justificado afirmar que, ao mesmo tempo que permitiam uma visão integrada do mundo, da vida e da existência partilhada por grupos relativamente alargados, os mitos desempenhavam nas culturas onde surgiram uma função social de coesão, de afirmação e de celebração da identidade. O relato oral das narrativas míticas exercia uma função pedagógica e social de transmissão de uma origem comum, que permitia a identificação dos ouvintes com os seus antepassados fundadores, heróis e deuses. A admiração devida aos heróis e aos deuses assim como as homenagens colectivas que lhes eram prestadas, organizadas sob diversas modalidades de ritos e de festividades cíclicas, constituíam a vertente transcendente dos mitos e a sua função religiosa. Esta ligação entre mitos e ritos terá sido uma prática social largamente difundida, uma vez que, como diz Sousa Brandão (2000), "rememorando os mitos, reactualizando-os, renovando-os por meio de certos rituais, o homem torna-se apto a repetir o que os deuses e os heróis fizeram 'nas origens', porque conhecer os mitos é aprender o segredo da origem das coisas". Neste contexto, "o rito" pode ser considerado como "o aspecto litúrgico do mito", transformando a palavra em verbo, ou seja, em palavra geradora de acção simbólica ou de movimento manifesto, como acontecia, por exemplo, nos rituais de iniciação e de passagem ou nos mistérios de 'purificação' e de 'salvação', de que os mais célebres foram,

na Grécia dos séculos VII e VI a.C., os mistérios de Eleusis, consagrados à deusa Deméter, e os mistérios de Díónisos e de Orfeu (Vialatoux, 1959). Vemos, deste modo, como os mitos pela sua pluralidade funcional configuram uma construção cultural integradora, que procura corresponder às categorias fundamentais das relações dos homens com o mundo, com a vida e consigo próprios.

O mito é mais do que uma ciência menor. É o produto da tentativa primordial dos homens na procura de uma compreensão integral de si mesmos, compreensão integral que a ciência pela sua metodologia analítica não procurou preservar. A ciência cindiu o homem em diversos factores, variáveis, processos e condições de diferentes níveis e não cuidou suficientemente da articulação entre eles. Não admira, por conseguinte, que perante as “limitações” da razão analítica produtora do conhecimento científico, Nietzsche tenha lançado o apelo de um retorno ao mito (Santos, 1993). Apelo que hoje se faz de novo ouvir e não apenas no domínio da Filosofia. Com efeito, começa a reconhecer-se que a metodologia analítica própria da ciência deixa escapar aspectos da realidade que a simples junção das diferentes partes analisadas não consegue reconstituir. E são já muitos os sinais de que mesmo em ciência se reconhecem alguns erros decorrentes da metodologia analítica, elementarista e separatista. A ciência cartesiana e pós – cartesiana desprezaram as emoções, procurando dar do homem uma imagem centrada na razão. Na actualidade, porém, assistimos a uma revalorização das emoções, pondo a ciência em relevo que o funcionamento da própria razão precisa da colaboração das emoções (Damásio, 1995). Ora nos mitos, as emoções sempre foram consideradas como factores fundamentais intimamente conectados com a razão na determinação das grandes decisões da vida dos homens, dos heróis e dos próprios deuses.

É com fundamento numa visão da pluralidade motivacional e funcional das narrativas míticas que se torna possível uma leitura integradora dos mitos, uma vez que todos eles se reportam ao ser complexo, diacrónico, trágico e esperançoso da existência humana. Consideramos, nesta perspectiva, que as interpretações separadas ou “individualizantes” dos principais mitos com vocação antropológica, como são os mitos de Narciso, Édipo, Eros e Psique, Teseu e Ariadne, Jasão e Medeia, Pigmalião, Sísifo, e Prometeu podem com vantagem ser aperfeiçoadas por meio de interpretações relacionais e desenvolvimentistas, visando apreender, nas particularidades romanescas das variantes dos diferentes mitos, não só os sistemas de relações

interpessoais constitutivos da personalidade humana como também as configurações de comportamento mais características quer em função dos diferentes estádios do desenvolvimento da personalidade, quer em função de diversas situações ou contingências da vida (Abreu, 1987). Trata-se de articular o que até aqui tem sido descrito e interpretado de forma desligada, individualizada, “peça” a “peça”, como se cada uma das narrativas não tivesse qualquer relação entre si. A realização de uma tal tarefa exige, como é natural, um outro tempo e um outro espaço, que os limites desta comunicação não comportam, razão pela qual não poderá ser aqui sequer esboçada. O que anteriormente ficou exposto visa constituir a justificação e a introdução desse projecto.

### **Referências bibliográficas**

- Abreu, M. (1987). A pluridimensionalidade psicológica da morte, *Revista de História das Ideias*, Vol.9, 829-839.
- Abreu, M. (1992). Mito, Ciência e Vida: Contributos da Psicologia para a compreensão da Medeia. In *Medeia no Drama Antigo e Moderno*. Coimbra, Faculdade de Letras.
- Abreu, M. (1992). Em torno dos objectivos da Medeia de Eurípides. Reflexões complementares sobre mito, ciência e vida. In *Medeia no Drama Antigo e Moderno*. Coimbra, Faculdade de Letras.
- Brentano, F. (1874 ; 1914). *Psychologie vom empirischen standpoint* (*Psychologie du point de vue empirique*, tr. fr. de M. de Gandillac). Paris, Aubier.
- Brandão, J.S. (2000). *Mitologia Grega*. Petrópolis, Editora Vozes.
- Burkert, W.(1981; 1986). *Mito e mitologia*. (tr. port. de Maria Helena da Rocha Pereira), Coimbra, Faculdade de Letras.
- Damásio, A. (1995). *O Erro de Descartes. Emoção, Razão e Cérebro Humano*. Lisboa, Círculo de Leitores.
- Freud, S. (1900; 1967). *L’interprétation des rêves*. (tr.fr. de Denise Berger). Paris, P.U.F.

- Freud, S. (1912 ; 1967). Totem et tabou. Interprétation par le psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs. Paris, Payot.
- Guiqueaux, E. (1971). Hacia una nueva definición esencial del mito. Buenos Aires, Juárez Editor.
- Husserl, E. (1910; 1952). A Filosofia como ciência de rigor. (tr. port. de A. Beau e Prefácio de Joaquim de Carvalho). Coimbra, Liv. Atlântida.
- Lewin, K. (1935). A dynamic theory of personality. Selected papers. New York, McGraw-Hill.
- Matos, V. (1955). Significação da consciência mítica. Separata da Revista Filosófica, 14, Coimbra.
- Nuttin, J. (1984). Motivation, planning and action. A relational theory of behavior dynamics. Leuven and Hillsdale, New York, Leuven University Press&Erlbaum.
- Pereira, M.H. (1992). Introdução, In Medeia de Eurípedes. Coimbra, Faculdade de Letras.
- Popper, K. (1974). Conjectures and refutations. The growth of scientific knowledge. London, Rinehart.
- Ribot, Th. (1900). Essai sur l'imagination créatrice. Paris, Alcan.
- Santos, L. R. (1993). O retorno ao mito. Nietzsche, a música e a tragédia. Philosophica, 1,89-111.
- Vialatoux, J. (1959). Pour lire Platon. Paris, Éditions de l'École.
- Wundt, W. (1896;1902). Grundriss der Psychologie. Leipzig, Engelman. (Compendio de Psicologia, tr.cast de J.G. Alonso,). Madrid, Ed. La España Moderna.
- Wundt, W. (1900/1920). Volkerpsychologie. Vol. IV-VI, Leipzig, Engelman.



Dia de Electra

(Página deixada propositadamente em branco)

## TRÊS POETAS, QUATRO PERSONAGENS: A FIGURA DE ELECTRA NA TRAGÉDIA GREGA\*

FREDERICO LOURENÇO  
Universidade de Lisboa

Apesar de não ser a figura feminina mais apelativa da tragédia grega, há algo na personagem de Electra que nos convida a considerá-la a mulher arquetípica do drama antigo. Basta pensarmos naquele momento imortal da *Electra* de Sófocles, em que sai do palácio um vulto solitário, cuja indumentária esfarrapada contrasta com a pose altiva, para invocar a luz depurada e o ar na exacta medida da terra: no encontro deste gesto dramático com poesia proferida pela personagem surpreendemos a quinta-essência de uma emoção estética que só a tragédia ática logrou alcançar.

Os versos colocados por Sófocles na boca desta figura andrajosa levam-nos a reflectir sobre o seguinte aspecto: não é o agir de Electra nas quatro peças em que é interveniente que convida a adesão do espectador; nem a caracterização de que a personagem é alvo. O que suscita da nossa parte uma adesão imediata à figura de Electra é a extraordinária qualidade da poesia que, com inusitada prodigalidade, lhe é atribuída por Sófocles e Eurípides. Fenómeno esse que irá repercutir-se em recriações posteriores, nomeadamente na *Electra* de Hugo von Hofmannsthal, em cuja boca o autor austríaco colocou aquilo que me parece um dos mais belos versos da poesia ocidental, “o tempo escorre em cascata das estrelas” (*von den Sternen stürzt alle Zeit herab*). Curiosamente, este verso de Hofmannsthal não traduz especificamente nenhuma frase que se nos depare na *Electra* de Sófocles; mas revela, não obstante, aguda sensibilidade relativamente ao estilo trágico, pois é justamente o género de afirmação que a

---

\* Este texto reproduz, com as inerentes marcas de oralidade, a alocação proferida na Faculdade de Letras de Coimbra em Fevereiro de 2002. É um grato dever dirigir ao Doutor José Ribeiro Ferreira um agradecimento sentido pela grande amabilidade do convite.

Electra de Sófocles e Eurípides poderia muito bem ter dito (aliás, ambas se referem, mais cedo ou mais tarde, às estrelas).

Não mencionámos ainda o nome de Ésquilo, talvez porque haverá menos a dizer sobre a personagem de Electra nas *Coéforas*, sobretudo se a compararmos com a complexidade das figuras homónimas de Sófocles e Eurípides. Há, contudo, aspectos criados por Ésquilo que devem ser assinalados, começando pelo elemento, que me parece especialmente significativo, relevado pelo poeta no preciso momento em que Electra aparece em cena. Apesar de imiscuída no coro das *Coéforas* que se dirigem em direcção ao túmulo de Agamémnon, Orestes não deixa de reconhecer a irmã, visto ser ela “que entre todas se distingue pela sua profunda tristeza”<sup>1</sup>. Eis o traço distintivo mais marcante da personagem, traço esse que encontrará eco no título da recriação norte-americana de Eugene O’Neill, *Mourning becomes Electra*.

No diálogo que se segue ao Párodo entre Electra e o coro, o leitor de Sófocles e Eurípides terá dificuldade em reprimir uma reacção irónica face à dependência que Electra manifesta relativamente aos conselhos do Coro. E o facto de ter de ser o Coro a lembrar a Electra o nome de Orestes a propósito das preces que esta pretende proferir não deixa de produzir um efeito de estranheza no leitor moderno. Esta sensação de inépcia dramática — convirá notá-lo — não se pressente, porém, quando a peça é encenada, o que abona em favor da noção de que se trata, antes de mais, de uma obra dramática para ser vista, e não lida.

Mas o momento das *Coéforas* que tradicionalmente tem suscitado uma sensação de estranheza quanto à sua eficácia dramática é o gesto de Electra de comparar o anel de cabelo que vê deposto no túmulo do pai com o seu próprio cabelo. Aliás, é em Eurípides que encontramos uma crítica explícita aos aspectos dramaticamente inverosímeis das *Coéforas*, no diálogo entre Electra e o Velho, lamentavelmente considerado espúrio por Fraenkel no seu comentário ao *Agamémnon*, seguido por Kovacs na nova edição euripidiana da colecção Loeb. As palavras da Electra de Eurípides — “como é que o cabelo se poderá assemelhar ao meu, se o dele cresceu nas palestras de jovens bem nascidos, ao passo que o meu é feminino e penteado? É impossível. Verás que muitas pessoas têm cabelo semelhante sem que haja consanguinidade”<sup>2</sup> — nestas palavras perpassa, pois, a intenção

<sup>1</sup> *Coéforas*, v. 17 Sq. Tradução de Manuel de Oliveira Pulquério: *Ésquilo, Oresteia*, Lisboa, s.d., p. 116.

<sup>2</sup> Cf. Eurípides, *Electra*, vv. 527-531.

de criticar uma estratégia dramática que avultava porventura antiquada às sensibilidades da geração de Eurípides. O mesmo poderá dizer-se do outro elemento que leva a Electra de Ésquilo a reconhecer a presença recente do irmão junto ao túmulo de Agamémnon: a marca dos pés.

Mas voltando à questão já abordada da alta qualidade poética dos versos proferidos ou cantados por Electra (e aqui caberá sublinhar que, em qualquer um dos três tragediógrafos, o papel de Electra foi concebido para um actor-cantor), parece evidente que, na concepção de Ésquilo, a funcionalidade da figura de Electra neste drama de matricídio é entendida em termos quase exclusivamente líricos. É a participação de Electra no grande momento operático que é o lamento formal (κομμός) que se nos afigura determinante: aliás, após o termo deste empolgante momento musical, Electra sai de cena, para não mais regressar, visto que o mesmo actor terá de interpretar, na segunda parte da peça, o papel de Clitemnestra. E será igualmente neste lamento lírico que encontramos elementos adicionais que contribuem para a caracterização da personagem. Estes elementos avultam especialmente significativos se tomarmos também em conta a sua projecção não só nos dois tragediógrafos mais novos, como na recepção da figura de Electra na cultura ocidental.

Começo por citar a quarta antístrofe (vv. 395 sqq.): “quando é que Zeus todo-poderoso deixará cair a sua mão? Ah! Ah! Quando estas cabeças forem esmagadas, a confiança renascerá nesta terra. Peço justiça contra a injustiça. Escutai-me, Terra e veneráveis deuses infernais!”

Nestes versos ouvimos claramente duas linhas caracterizadoras da personagem: por um lado, no regozijo com que Electra antevê a morte de Egisto e de Clitemnestra, ressalta o lado implacável, quase diríamos sanguinário, da personagem — lado esse tão realçado por Hofmannsthal (aliás no verso já referido do tempo a derramar-se das estrelas, o que está em causa é uma comparação com o sangue a escorrer de gargantas degoladas às centenas). Por outro lado, os versos citados de Ésquilo autorizam a outra leitura, porventura mais positiva, que tem sido feita da personagem. “Peço justiça contra a injustiça”, canta Electra (δικάν δ’ἔξ ἀδίκων ἀπαιτῶ). É nesta concepção da figura que radica evidentemente a nossa bela Electra portuguesa no poema de Sophia de Mello Breyner Andresen, cujos últimos versos passo a citar:

*Porque o grito de Electra é a insónia de todas as*

*coisas*

*A lamentação arrancada ao interior dos sonhos dos  
remorsos e dos crimes*

*E a invocação exposta*

*Na claridade frontal do exterior*

*No duro sol dos pátios*

*Para que a justiça dos deuses seja convocada.<sup>3</sup>*

Voltando a *Ésquilo*, a sexta antístrofe do lamento lírico volta a vincar o lado cruento da personagem de Electra, mormente no que concerne a atitude manifestada face a Clitemnestra. É a própria Electra que equaciona o problema da relação com a mãe assassina, ao dizer de si mesma “a minha mãe fez do meu coração um lobo sanguinário e implacável” (cf. vv. 421 sq.). Este aspecto será depois desenvolvido por Sófocles e Eurípidés, como veremos mais adiante.

Na segunda parte do *kommós* assistimos ainda a exteriorizações de Electra sobre si própria que valerá a pena assinalar. O auto-compadecimento, a pena que sente de si mesma (a que Eurípidés dará voz exagerada), é bem audível quando o coro se refere à mutilação ignominiosa de que foi alvo o cadáver de Agamémnon. Electra reage a estas afirmações inflectindo deliberadamente o foco dos sentimentos de compaixão noutra direcção: “falas da sorte de meu pai. E eu, que fui posta de lado, desprezada, envilecida, atirada para um canto como um cão malfazejo?” (445 sq.)

Outro tema focado ao de leve por *Ésquilo*, mas que será objecto de desenvolvimentos surpreendentes em Eurípidés, é o do casamento, que a Electra esquiliana associa obsessivamente ao túmulo do pai, ao dizer que “uma vez na posse da minha herança, sairei da casa paterna para te oferecer libações no dia das minhas núpcias e o teu túmulo será o primeiro objecto da minha veneração” (486 sq.). Claro que esta alusão prospectiva a núpcias que ainda se adivinham longe é uma maneira indirecta de chamar a atenção para o drama de uma figura que, nas palavras de Maria do Céu Fialho, está “votada à asfixia da sua natureza de mulher”<sup>4</sup>. Donde ressalta, efectivamente, na caracterização de que a figura é alvo em Sófocles, uma certa impressão de masculinidade, sobretudo nos diálogos com Crisótemis e Clitemnestra, as quais encarnam, cada uma a seu modo, tipologias femininas mais consentâneas com noções tradicionais de feminilidade.

<sup>3</sup> *Geografia*, Lisboa, 1967, p. 66.

<sup>4</sup> Cf. Maria do Céu Fialho, *Luz e Trevas no Teatro de Sófocles*, Coimbra, 1992, p. 157.

Os traços largos da caracterização de Electra nas *Coéforas* de Ésquilo irão, pois, reflectir-se, com maior desenvolvimento e sofisticação, nas tragédias epónimas de Sófocles e Eurípides — tragédias essas cujos problemas de cronologia relativa são bem conhecidos dos classicistas, pelo que convirá desde já declarar que o facto de me referir primeiro à *Electra* de Sófocles não implica qualquer convicção da minha parte de que esta peça tenha sido composta antes da *Electra* de Eurípides. Penso que não serei a única pessoa a sentir elementos “tardios” e quase diria euripidianos na poesia da *Electra* de Sófocles — elementos que apontariam para uma proximidade cronológica com o *Filoctetes*, já de si uma tragédia que indicia (como muitos helenistas repararam) uma leitura muito atenta por parte de Sófocles da produção poética do seu rival e amigo. O mesmo se viria a dizer séculos mais tarde, quando Verdi compôs as suas óperas “neo-wagnerianas”, *Otello* e *Falstaff*. Mas a discussão destes problemas levar-nos-ia agora para zonas críticas já muito distantes daquela em que se centra a jornada de hoje, pelo que terei de a deixar para outra ocasião.

A personagem de Electra na tragédia homónima de Sófocles é a todos os títulos uma figura emancipada relativamente à Electra de Ésquilo, facto que se manifesta de modo evidente, em termos estritamente literários, na sua auto-representação. O recurso a analogias referentes à sua própria situação é disto sintoma flagrante: a comparação que Electra estabelece com Ítis, com Níobe; a aliteração óbvia de enunciados como *ποιμνία πάθεα παθεῖν πόροι* (210); o verso retintamente euripidiano *ἄνετέ μ' ἄνετε παράγοροι* (229): tudo isto aponta para um grau extremo de *self-consciousness* na remissão para outros textos, na exibição — quase apetece dizê-lo — de leituras feitas.

É uma Electra atenta a fenómenos atmosféricos, que fala das “rajadas tremeluzentes dos astros” (105), que produz enunciados como *οἶδα τε καὶ ξυνίημι* (“sei e compreendo”, 130) e justifica a sua dor obsessiva com o argumento de que só uma pessoa “não dotada de linguagem” (*νήπιος*, 145) é que poderia ter um comportamento diferente do dela. No epodo culminante da longa sequência lírica da entrada do Coro, Electra reflecte sobre a própria natureza da infelicidade (se assim quisermos interpretar a palavra *κακότης* no v. 236), avaliando a possibilidade de existir algo como a “medida certa”, um *μέτρον*, para a infelicidade humana. E depois de aflorar todos estes temas em registo lírico, segue-se um longo discurso de mais de cinquenta trímetros iâmbicos, em que as mesmas ideias são de novo

analisadas com impecável estruturação retórica.

Eminentemente retórica é também a conversa que se segue com Crisótemis, onde reconhecemos um dos padrões típicos da dialéctica sofocliana: por um lado, somos postos perante uma personagem inflexível nas suas convicções éticas, detentora de certezas unívocas em tudo o que se relacione com o comportamento humano. Por outro, o poeta não deixa de fazer soar outra voz, que veicula um ideário de relativismo moral, de adaptação acomodatória à realidade humana. Como genial dramaturgo que é, Sófocles é demasiado subtil para querer arrastar o espectador numa direcção ou noutra: ficamos sempre um pouco vacilantes entre Antígona e Ismena, entre Electra e Crisótemis.

No que diz respeito, porém, à força de espírito e de personalidade, Electra domina facilmente toda a cena com a irmã: nem a ameaça relatada por Crisótemis de emparedamento parece afectar Electra, cujo pragmatismo ontológico nos deixa desarmados na *reductio ad absurdum* com que é formulado: οὐ ζῶ (354): “não estou viva?”

No entanto, a superioridade granjeada no diálogo com Crisótemis não lhe é outorgada de modo tão pacífico na entrevista com Clitemnestra, o ponto alto do drama de Sófocles, juntamente com a cena em que Electra reconhece Orestes. Mas mesmo aqui, apesar da intensidade dramática com que Clitemnestra é caracterizada, Electra pode sempre recorrer ao trunfo da racionalidade, do discurso estruturado. Contrariamente à mãe, que tem evidentemente as emoções à flor da pele e se descontrola com grande facilidade, Electra conta sempre com o fleumatismo da sua inteligência. “Na tua cabeça tudo é forte”, diz à filha a Clitemnestra de Hofmannsthal (*in deinem Kopf ist alles stark*). Só a entrada do Pedagogo, com a notícia da morte de Orestes, é que consegue vergar Electra. Mas não por muito tempo. Porque no segundo diálogo com Crisótemis, Electra já só tem uma ideia: fazer pelas suas próprias mãos aquilo que Orestes já não pode fazer.

A clara inversão genérica que esta atitude revela não passa despercebida a Crisótemis, que tenta fazer ver à irmã que, contrariamente ao que Electra parece pensar, ela é, afinal, uma mulher (γυνή μὲν οὐδ’ ἀνήρ ἔφυς, 997).

A admirável cena do reconhecimento é onde a crítica, talvez por influência da ópera de Richard Strauss, gosta de ver um pouco mais de humanidade na figura da Electra sofocliana. Mas, mesmo aqui, repare-se, por parte de Electra, na primazia da razão e do

discurso. O móbil da ἀναγνώρισις é explicitamente indicado por Sófocles: é a incapacidade de Orestes de conter, de dominar a linguagem. Τί λέξω: “que direi?” (pergunta). “Por que palavras inábeis poderei enveredar? Já não tenho a força de dominar a minha língua” (1174-5).

O verbo negativamente utilizado por Orestes (σθένω) é retomado por Electra no momento culminante do drama: no preciso instante em que se ouve a voz de Clitemnestra a gritar, depois de ter recebido o primeiro golpe da espada do filho. Παισον, εἰ σθένεις, διπλήν, clama Electra: “desfecha-lhe, se tiveres força, o segundo golpe!” (1415). Quase que ficamos coma sensação de que, se tivesse sido Electra a manejar a espada, um segundo golpe nem teria sido necessário...

Em comparação com a Electra de Sófocles, a heroína da peça homónima de Eurípides surge-nos como uma figura de uma feminilidade quase caprichosa. As suas primeiras palavras constituem uma invocação à noite como “ama” dos astros dourados, mas, como tantas vezes sucede em Eurípides, a impressão resultante é mais de “gesto” do que de “conteúdo”. Mesmo no diálogo lírico com o Coro, a alusão às manifestações tradicionais de luto não nos fere os ouvidos com a mesma acutilância que encontramos em Sófocles. De certo modo o efeito tenebroso da descrição de lágrimas e faces ensanguentadas é mitigado pela circunstância de, numa estrofe, Electra dar a entender que tem o cabelo rapado, ao passo que uns versos mais à frente se queixa do estado lastimável da sua cabeleira. Quando Electra e as senhoras do Coro entram num diálogo acerca dos vestidos que estas poderão emprestar àquela para assistir a uma festa no templo de Hera, não temos dúvida de que o tom trágico desta tragédia será, como diria Camões (Écloga I), uma coisa vária e inesperada.

Inesperado é, com efeito, o golpe dramático mais arrojado da tragédia, que é de nos apresentar Electra casada com um agricultor e a viver em felicidade conjugal na *banlieu* de Micenas. Mas há complicações que se entretecem nesta trama quase romanesca: por pudor ante a genealogia da esposa, o referido agricultor respeitou sempre a virgindade da princesa, tema sobre o qual Electra discorre despreocupadamente na conversa com o homem estranho que virá a revelar-se Orestes. As contínuas descontinuidades na caracterização de Electra nesta peça não nos convidam a levar muito a sério a sua asserção de que estaria perfeitamente disposta a matar a mãe à machadada, utilizando para tal a mesma arma com que Agamémnon

fora assassinado. No entanto, quando chegamos propriamente à descrição da morte de Clitemnestra, verificamos que a Electra euripídiana desempenhou, de facto, um papel preponderante; que Orestes teria perdido a coragem se não tivesse sido acicatado pela irmã: a ponto de Electra chamar sobre si a culpa do sucedido.

Tudo isto nos leva a reagir com ainda maior surpresa perante o discurso de Castor, o *deus ex machina*. Electra não é abrangida pela culpa do matricídio: é Orestes que tem de partir para Atenas. A Electra é reservada uma dose renovada de felicidade conjugal, desta feita com outro marido: Pílates, amigo de Orestes. Pelas entrelinhas do que é dito ao longo da peça depreendemos que Electra terá agora um marido não só mais aristocrático do que o agricultor, mas também mais jovem e mais bem parecido. No caso, porém, desta última qualidade, estamos autorizados a dizer que Electra lhe é insensível, pois, na estranha oração fúnebre que profere a seguir à morte de Egisto, Electra afirma claramente que um homem bonito só serve para... dançar no coro (951).

Seria fútil tentar escamotear a sensação profundamente desconcertante que a leitura desta tragédia provoca.

E chegamos assim à obra-prima do final da carreira de Eurípides, o *Orestes* de 408, em que Electra tem um papel fundamental. Com o aforismo inicial proferido pela personagem — “não há palavra alguma tão terrível que exprima um sofrimento, ou aflição enviada pelos deuses, cujo peso a natureza humana não possa vir a suportar” — o poeta assegura-nos que está no auge da sua forma, e que as voltas dramáticas com que irá glosar este mote serão da mais alta qualidade. À semelhança da Electra de Sófocles, está é leitora atenta da melhor literatura, pelo que se nos depara o anacronismo delicioso de, numa peça situada na época micénica, termos ecos claros da chamada “meteorosofística”, assim como da filosofia de Anaxágoras. Também do ponto de vista musical esta Electra está bem ao corrente do *dernier cri*: na sua monódia emprega ritmos claramente pertencentes à nova música do final do século V, com a sua utilização ambígua de sequências iâmbicas e trocaicas. Neste ponto musical a Electra da peça homónima canta com ritmos “antiquados” que a ligam mais à Evadne das *Suplicantes*; ao passo que a Electra de *Orestes* aponta para o futuro, para a monódia de Ifigénia, que é tão tardia na carreira de Eurípides que terá provavelmente sido composta já depois da sua morte.

Não há dúvida de que é a Electra de *Orestes* que se nos afigura a personagem mais “simpática”, se se pode utilizar tal termo

com referência a uma figura da tragédia grega. Durante grande parte da peça sentimo-nos comovidos pela sua solicitude relativamente ao irmão; no diálogo com Helena que se segue ao monólogo inicial, sentimos pena desta admirável Florence Nightingale por causa das alfinetadas maliciosas de que é alvo por parte da tia. Quando recebemos a notícia de que Orestes e Electra terão de morrer por lapidação, a nossa empatia é perfeita. Mas depois, como vários estudiosos já repararam (incluindo eu próprio, num artigo sobre a figura de Píades nesta peça<sup>5</sup>), há uma mudança abrupta na caracterização de Orestes e Electra. Quando Píades sugere o assassinio de Helena como meio de espalhar o sofrimento mais equitativamente pela família toda, a acção dramática transforma-se e Electra adquire inesperadamente características que a assemelham às criações anteriores de Sófocles e do próprio Eurípides. Quando se ouvem os gritos de Helena de dentro do palácio, a reacção de Electra é de soltar, juntamente com o Coro (pelo menos na edição de James Diggle), um canto cuja letra é “matai, feri, assassinais, destruí!”. E o cinismo com que se dirige à pobre Hermíone é digno do humor negro do diálogo entre Electra e Egisto na tragédia de Sófocles. O desfecho, mais uma vez, deixa-nos a sensação de perplexidade perante o amontoado de problemas que ficaram por resolver. O que não impede que a Electra seja novamente prometida, desta vez pela boca de Apolo, uma vida de felicidade conjugal.

Passando, pois, em revista os elementos que aduzi, poderemos dizer que as principais linhas caracterizadoras da figura de Electra na tragédia grega se encontram já, em forma embrionária, nas *Coéforas* de Ésquilo. Linhas essas que serão inflectidas de modo diferente por Sófocles e Eurípides, com maior dose de fantasia no caso do segundo e com melhor materialização poético-dramática do caso do primeiro. Não surpreende, no fundo, que tenha sido a *Electra* de Sófocles a integrar, em termos de transmissão manuscrita, uma tríade bizantina (com o elevado número de testemunhos ecdóticos que tal termo implica), ao passo que a de Eurípides está apenas conservada num único manuscrito do século XIV e no apógrafo que dele foi feito pouco depois das primeiras correcções efectuadas por Demétrio Triclínio. Também não surpreende que Hofmannsthal se tenha interessado pela *Electra* de Sófocles e não pela de Eurípides. Surpreendentes — isso sim — são as intromissões insidiosas das

<sup>5</sup> “À Excepção de Píades? Bons e Maus *philoí* no *Orestes* de Eurípides”, in A. Nascimento, V. Jabouille e F. Lourenço (eds.), *Eros e Philia na Cultura Grega*, Lisboa, 1996, pp. 145-150.

*Coéforas* de Ésquilo e do *Orestes* de Eurípides na *Elektra* de Hofmannsthal. Mas aqui já estou a entrar num campo de análise em que me cabe passar a palavra aos colegas aqui presentes. Muito obrigado pela vossa atenção.

## HISTERIA E MITO NA MODERNIDADE FINISSECLAR: *ELEKTRA*, DE HUGO VON HOFMANNSTHAL

ANTÓNIO SOUSA RIBEIRO  
Universidade de Coimbra

O drama *Elektra* assume uma importância muito particular no conjunto da obra do escritor austríaco Hugo von Hofmannsthal (1874-1929). Escrito entre 1901 e 1903 e logo levado à cena em Berlim, com estreia em 30 de Outubro deste último ano, por Max Reinhardt, obteve um êxito retumbante. *Elektra* marcou o início de uma carreira bem sucedida como dramaturgo, propiciando a Hofmannsthal uma recepção junto do público muito mais ampla do que a suscitada pela sua relevante produção lírica dos anos noventa, que lhe tinha conferido representatividade como escritor apenas no âmbito de um círculo relativamente restrito. A estreia, em 1909, da ópera de Richard Strauss com o mesmo título, cujo libreto resulta de uma relativamente ligeira adaptação do drama de 1903, representou, por sua vez, o início de uma colaboração entre dramaturgo e compositor que iria adquirir enorme significado para a história da música e, em particular, da ópera do século XX.<sup>1</sup>

O drama, como referiria o autor, constitui uma “adaptação muito livre” de Sófocles, mas transformada numa “obra absolutamente pessoal”. Como escreve Hofmannsthal numa carta a Robert Breuer de 23 de Setembro de 1928, ela “ [...] acabou por se transformar mesmo numa obra inteiramente nova, que, provavelmente, aos olhos de um leitor futuro, há-de ter a marca muito nítida da época em que foi escrita, o início do século XX. [...] Para mim, estas figuras clássicas são vasos eternos que sucessivas

---

<sup>1</sup> Não deixa de ser irónico que, fora do espaço de língua alemã, Hofmannsthal seja hoje conhecido de um público mais vasto sobretudo como...o “libretista” de Strauss. Sobre a relação entre o drama e a ópera, cf., nomeadamente, Gerd Indorf, “Die ‘Elektra’-Vertonung von Richard Strauss – ‘ein profundes Mißverständnis’ oder kongeniale Leistung?”, *Hofmannsthal-Jahrbuch*, vol. 8, 2000, 157-197.

gerações de poetas vão enchendo com um novo conteúdo espiritual.”<sup>2</sup>

É por este ponto que quero começar: a marca da época em que a obra foi escrita. Referi há pouco o sucesso da encenação de Reinhardt, mas tal está longe de significar que o aplauso tenha sido unânime. Já tinha, aliás, sido difícil encontrar uma atriz disposta a encarnar uma personagem que, na versão de Hofmannsthal, surgia aos olhos da moral bem pensante como escandalosa. Gertrude Eysoldt, uma das mais famosas divas dos teatros de língua alemã da época, que finalmente aceitou o papel, falaria da representação como da experiência de uma tempestade que a deixara exausta.<sup>3</sup> E uma das críticas ao espectáculo, assinada por um dos mais influentes nomes da época, Alfred Kerr, punha, embora de modo distorcido, pela negativa, o dedo na ferida, ao acusar Hofmannsthal de ter transformado o mito clássico na simples exposição da “sede privada de vingança de uma mulher epiléptica”.<sup>4</sup>

De facto, a norma da primazia da acção sobre as personagens está aqui claramente quebrada. As personagens não são já instrumento de um plano divino destinado a restabelecer a ordem violada pelo crime, numa palavra, não temos mitologia, mas sim psicologia. E a personagem de Electra recebe traços patológicos que a situam firmemente no contexto do fim-de-século e a aproximam de figuras como a Salomé de Oscar Wilde ou a Lulu de Frank Wedekind.

Não surpreende, assim, que todo o drama esteja centrado na figura de Electra, que entra em cena quase no início e não volta a sair do palco. O drama está estruturado de acordo com uma sequência de quatro diálogos: entre Electra e Crisótemis, Electra e Clitemnestra, de novo Electra e Crisótemis e, finalmente, Electra e Orestes, que regressou para consumir a vingança, mas,

---

<sup>2</sup> *Apud* Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke VII*, org. Klaus E. Bohnenkamp e Mathias Mayer, Frankfurt am Main, S. Fischer, 1997, p. 474.

Todas as traduções são minhas.

<sup>3</sup> Cf. cartas ao autor de fins de Setembro / inícios de Outubro de 1903 e de 25 de Agosto de 1904 (*apud ibid.*, p. 373-74 e 401).

<sup>4</sup> *Apud* Gotthart Wunberg (org.), *Hofmannsthal im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Hugo von Hofmannsthals in Deutschland*, Frankfurt am Main, Athenäum, 1972, p. 78.

contrariamente à matriz sofocliana, surge apenas no final do drama.<sup>5</sup> Electra domina inteiramente estes diálogos com os seus antagonistas: a função dramática destes esgota-se na relação com a protagonista e serve antes de mais para dar relevo à figura dela. Também, por exemplo, o diálogo inicial com o coro depressa se transforma num monólogo, o que sublinha a solidão radical de Electra e permite acentuar a dimensão psicológica da construção da figura.

Não estou aqui preocupado com uma comparação de pormenor entre a versão sofocliana e a adaptação moderna. Mas terá já ficado claro que a concepção global do drama diverge da matriz em aspectos decisivos. Isto revela-se com clareza, desde logo, na definição do tempo e do espaço dramáticos. Em Sófocles, a acção inicia-se ao raiar da manhã, em Hofmannsthal, pelo contrário, dura o tempo de um crepúsculo. O espaço é um pátio interior, para que dão as cavalariças e habitações dos escravos, não a frente do palácio real de Micenas com o altar de Apolo no proscénio, como em Sófocles. O autor escreveu indicações muito precisas relativamente à encenação, preocupando-se com especificar em pormenor que a definição do espaço deve transmitir uma ideia de reclusão, como uma prisão sem saída, e deve acentuar uma impressão de fealdade. Tanto o espaço cénico como os trajes das personagens devem evitar qualquer intenção historicista. Electra está vestida praticamente com farrapos, surge como um animal acossado cuja relação com o mundo circundante é absolutamente precária. A luz, sombria, é dominada pelo vermelho, que reforça cenicamente a simbologia do sangue que domina todo o drama.<sup>6</sup> Tudo está, pois, centrado na relação com a protagonista e destina-se a dar relevo ao drama interior desta, definido pelo peso de um trauma que a aprisiona irremediavelmente num presente cujo único futuro consiste na ideia da vingança.

Estas observações sumárias deram já a entender, e este será um aspecto que poderá interessar aos classicistas aqui presentes, que

---

<sup>5</sup> Na versão de Hofmannsthal, não existe prólogo e também o coro está totalmente ausente.

<sup>6</sup> Lembre-se que a utilização da electricidade tinha vindo dar novas possibilidades ao uso da iluminação como componente do jogo dramático. Hofmannsthal pressupõe, nas pormenorizadas indicações cénicas que escreveu para Max Reinhardt (“Szenische Vorschriften zu ‘Elektra’”), o uso pleno das possibilidades modernas, no que é inteiramente correspondido pelo encenador, um dos principais pioneiros no uso das novas técnicas de palco.

a Grécia de Hofmannsthal assume contornos muito próprios e, para usar a terminologia de Nietzsche, se afasta decididamente de uma visão apolínea. Um dos mais influentes críticos da época, Hermann Bahr, revelaria que a impressão mais forte que recebera da leitura de *Elektra* fora a renovada consciência do “perigo de morte que ameaça permanentemente toda a cultura”.<sup>7</sup> É evidente que, como leitor assíduo de Nietzsche, referência maior de toda a geração finissecular, Bahr tinha captado de imediato de que maneira a Grécia de Hofmannsthal nada tinha a ver com a imagem entronizada no espaço de língua alemã pela *Klassik*. De facto, sabemos por testemunho directo do próprio autor que o drama foi concebido, literalmente, como uma “anti-Ifigénia”.<sup>8</sup> Isto é, em vez de imagens de humanidade, de conciliação, e de harmonia, o que nele se projecta é a imagem de uma Grécia arcaica, anti-humanista, dionisíaca, claramente inspirada por *O nascimento da tragédia* de Nietzsche. Também *O direito matriarcal*, de Johann Jakob Bachofen, ou *Psyche*, de Erwin Rohde, foram obras de referência. Não menos importante é a presença de Freud — mas, note-se, um Freud antes da Psicanálise, o Freud dos *Estudos sobre a histeria*, publicados em 1895 e escritos de parceria com Joseph Breuer. De facto, como salienta Michael Worbs, a descrição clínica do célebre caso de Anna O. subjaz nitidamente aos contornos fundamentais da figura de Electra.

Terei de limitar-me a algumas observações sobre a construção dessa figura. É na figura de Electra, no corpo histerizado da mulher, que Hofmannsthal projecta e leva até às últimas consequências o essencial da sua visão sobre a relação entre poesia e violência. A mulher histérica surge como o outro da cultura, um outro ameaçador, mas surge de uma forma cuja ambivalência revela como esse outro não é senão a face oculta de uma identidade perpetuamente ameaçada. É assim que a personagem está desenhada com traços muito ambíguos. No apego de Electra à memória, na preservação ritual da lembrança do crime, que a demarca de todo o

---

<sup>7</sup> Apud Michael Worbs, *Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*, Frankfurt am Main, Europäische Verlagsanstalt, 1983, p. 271.

<sup>8</sup> Cf. a anotação diarística de 17 de Julho de 1904, apud *Sämtliche Werke VII*, p. 399-400.

universo circundante,<sup>9</sup> reside, apesar de tudo, uma dimensão de humanidade:

Esquecer? O quê! Serei eu um bicho? Esquecer?  
 O animal adormece, pendente inda dos beiços  
 a semi-comida presa, o animal, inconsciente,  
 começa a ruminar quando a morte  
 sufocante sobre ele já vai, o animal esquece  
 o que do ventre lhe saiu e mata a fome  
 c’o próprio filho – eu não sou um bicho, não  
 posso esquecer!<sup>10</sup>

Mas, por outro lado, essa impossibilidade de esquecer, a obsessão da vingança e a incapacidade de fazer o trabalho do luto roubam a humanidade à filha de Agamemnon e bestializam-na (“eu sou como um cão”, pode ler-se repetidamente). A marca mais importante desta animalização da figura é a relação com o tempo. De facto, para Electra, o tempo parou no momento traumático do assassinio do pai; o seu discurso está recheado de referências a essa morte no presente, ela está condenada a reencenar permanentemente o crime e fá-lo numa espécie de presente absoluto que não conhece passado nem futuro e em que o assassinio de Agamemnon se confunde fantasmaticamente com o momento ansiado da vingança. A sucessão coerente do tempo como referência de sentido não existe para ela; aliás, *nada* existe para ela, a não ser a obsessão da morte — toda a sua individualidade, pode dizer-se, foi devorada pela pulsão da morte. É assim que o universo dramático corresponde a um mundo petrificado, um mundo pós-histórico em que se perdeu a possibilidade do sentido, substituída pela imanência dos corpos e da violência a que estes estão entregues — e por isso todo o drama está dominado pela imagem do sangue, na qual nascimento e morte se confundem.

---

<sup>9</sup> Enquanto guardiã de uma memória traumática, Electra torna-se incómoda para todos, já que a sua simples presença impede o regresso à “normalidade”, a aceitação resignada do facto consumado — nos termos do belíssimo verso de Sophia, “o grito de Electra é a insónia de todas as coisas”.

<sup>10</sup> Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, vol. 2, org. Bernd Schoeller, Frankfurt am Main, Fischer, 1979, p. 195. Citado daqui em diante pela simples indicação do número de página no corpo do texto.

É relativamente corrente ver em Electra uma *femme fatale*, uma interpretação que não me parece sustentável. Defendo, pelo contrário, que a personagem é construída pelo drama de Hofmannsthal como um ser andrógino, pela identificação, pode dizer-se, postumamente incestuosa que mantém com o pai assassinado. Em Electra (e a clarificação deste ponto é a essencial função dramática do primeiro diálogo com Crisótemis) toda a pulsão de Eros se transferiu para a ordem de Tânato, transformando-a num ser assexuado, ou melhor, um ser em que a pulsão sexual está canalizada por inteiro para um impulso de destruição — e, acrescente-se, de autodestruição. A intimidade com o ódio substituiu o destino de mulher por que anseia Crisótemis (“eu sou mulher / e quero um destino de mulher” [194]) e transformou Electra, cujo olhar ninguém consegue suportar, numa figura à imagem da Medusa.

Um passo do diálogo final com Orestes oferece um exemplo acabado da violência da linguagem e da relação entre morte, vingança e uma sexualidade destrutiva que definem a personagem de Electra:

Ciumentos são  
 os mortos; e ele [o pai] deu-me o ódio,  
 o ódio de olhos cavos para noivo.  
 Forçoso foi que esse ser horrendo  
 de hálito de víbora, na minha cama insone  
 eu consentisse, esse que me obrigou  
 a tudo saber do que acontece entre homem  
 e mulher. As noites, ai, as noites,  
 em que tudo entendi! Então ficou meu corpo  
 frio de gelo e, contudo, calcinado,  
 queimado por dentro. E quando por fim  
 já nada me era estranho, então  
 tornei-me sábia e os algozes —  
 quero dizer, a mãe, e o que com ela está —  
 nem um só olhar meu já suportavam! (225-226)

É determinante ter em conta que a personagem existe no plano da linguagem, e não da acção. Ela não vai ter qualquer participação na vingança: nem o machado, que ciosamente guardou ao longo dos anos enterrado num canto do pátio, servirá como instrumento da

vingança.<sup>11</sup> A sua única arma é, afinal, a palavra. Logo a abrir o drama, temos a menção pelas criadas dos seus gritos terríveis que, ritualmente, se repetem à hora do anoitecer. De certo modo, o drama inteiro em mais não consiste do que na amplificação e prolongamento desses gritos. As falas de Electra estão inteiramente dominadas por imagens de destruição e são a materialização verbal da pulsão da violência. Daí o carácter literalmente inaudito da linguagem dramática e o recorte, de uma inusitada dureza, do pentâmetro jâmbico utilizado por Hofmannsthal, nos antípodas dos dramas líricos da juventude.

Um problema interessante suscitado logo na época da estreia por Maximilian Harden diz respeito à função de Orestes. Reflectindo sobre esta questão, Hofmannsthal concorda com a opinião de Harden de que a lógica da construção dramática seria mais sólida se Orestes de todo não aparecesse; Orestes, escreve o autor, é um simples adereço, embora, acrescenta, um adereço indispensável.<sup>12</sup> Isto só pode querer dizer que, para o drama de Hofmannsthal, não é o acto da vingança que é determinante. O que é determinante é o desdobramento do discurso de Electra, e a possibilidade de, através dele, manifestar a intensidade de uma experiência limite.

No final, Electra consumiu-se por inteiro na consumação da vingança. Os célebres versos, “Quem está feliz como nós, uma só coisa lhe convém: / calar-se e dançar!” (234), que são muitas vezes erroneamente interpretados como expressão de um júbilo libertador, de modo nenhum traduzem um momento dionisíaco, aquela “volúpia da exaltação do ser” referida pelo autor noutra lugar.<sup>13</sup> Não há aqui lugar para qualquer forma de catarse: na verdade, não assistimos ao triunfo da heroína, mas sim à sua autodestruição. Se alguém a quem nunca faltaram as palavras como Electra propõe agora o silêncio, isso só aparentemente traduz um estado de plenitude. Tal como o trauma reduzira a personagem a uma unidimensionalidade histórica, fixada na ideia da vingança, assim também a linguagem se concentrara na exclusiva função de conjurar a destruição e a morte. Atingido o

---

<sup>11</sup> “O machado não pude entregar-lhe! / Eles foram-se e eu não pude / entregar-lhe o machado. Não há / deuses no céu!” (229).

<sup>12</sup> Cf. a carta de 12 de Outubro de 1903 a Christiane Thun-Salm (*apud Sämtliche Werke VII*, p. 376).

<sup>13</sup> Cf. “Das Gespräch über Gedichte”, in Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, vol. 7, org. Bernd Schoeller, Frankfurt am Main, Fischer, 1979, p. 502.

momento da vingança, a linguagem atingiu o limite — mas também Electra atingiu o limite. É por isso que, como já referi, a dança, diferentemente do que querem muitas interpretações correntes, não traduz o êxtase dionisiaco. O convite à dança é concomitante com a demonstração cénica da sua impossibilidade. De facto, ninguém acompanha Electra, não há um grupo bacântico, mas apenas a figura solitária da heroína perante a incompreensão dos circunstantes. E nem se trata, aliás, de uma verdadeira dança. A plenitude dionisiaca surge aqui, não realizada, mas simplesmente mimada; dito de outro modo, essa plenitude já só pode ser convocada no modo da citação. Aliás, como já foi notado, os movimentos assinalados nas rubricas cénicas finais correspondem muito de perto às descrições de estados de histeria que se encontram, nomeadamente, nas histórias clínicas de Charcot, o célebre psiquiatra francês cujas aulas Freud frequentou.<sup>14</sup> Aos poucos passos compulsivos que Electra consegue dar — “no máximo de tensão”, como reza a rubrica cénica — segue-se a queda e segue-se o nada. Electra cai inanimada e morre. O resto é silêncio. Mas este silêncio é definitivo, nada no drama aponta para a possibilidade catártica da regeneração. Assim, a visão cósmica da tragédia clássica cedeu o passo ao dilaceramento de uma modernidade fragmentada. E assim ficamos simplesmente com a ameaça irrefragável e violenta do caos. Que essa ameaça seja figurada através do corpo histórico da mulher, eis o que é inteiramente característico do universo estético finissecular.

---

<sup>14</sup> Cf. Juliane Vogel, “Priesterin künstlicher Kulte. Ekstasen und Lektüren in Hofmannsthals Elektra”, in Hellmut Flashar (org.), *Tragödie — Idee und Transformation*. Stuttgart/Leipzig: B. G. Teubner, 1997, p. 287-306.

A ANSIEDADE DA INFLUÊNCIA. "ELEKTRATEXT" DE  
HEINER MÜLLER E *ORESTOBSESSION* DE STEFAN  
SCHÜTZ

CARLOS GUIMARÃES  
Universidade de Coimbra

[...]  
Ó Alemanha, mãe pálida!  
Como os teus filhos te puseram,  
Que apareces entre os povos  
Objecto de escárnio ou de terror!

Bertolt Brecht, "Alemanha" (tradução de Paulo  
Quintela)

Há autores que parecem destinados a servir de pasto aos predadores de citações (estou a lembrar-me de Wittgenstein, ou de Walter Benjamin). Mas espero que Harold Bloom me absolva do (ab)uso do que escreveu num dos seus livros:

A influência é *Influenza* – uma doença astral. Se a influência fosse saúde, quem poderia escrever um poema? A saúde é *stasis*. A esquizofrenia é má poesia, porque o esquizofrénico perdeu a força de um encobrimento perverso, deliberado.<sup>1</sup>

Acuso-me de retirar a citação do seu contexto argumentativo,

---

<sup>1</sup> Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York, 1973, p. 95. Citado de acordo com H.B., *A Angústia da Influência. Uma teoria da poesia*. Tradução de Miguel Tamen. Lisboa, 1991, p.109.

No título deste texto segui a lição de Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, em recensão a *A Angústia da Influência*, *Revista Crítica de Ciências Sociais* 35, Junho de 1992, pp.177-181.

e de deliberadamente rasurar o objecto histórico-literário que lhe dá origem. Fi-lo de boa fé: o estudo dos textos de Müller e Schütz confirma o que todos sabemos por experiência própria: a influenza, a gripe é uma doença muito contagiosa. Valerá a pena, por isso, fazer uma breve história clínica dos pacientes.

Heiner Müller (1929-1995) é um dos mais marcantes dramaturgos da República Democrática Alemã – a escolha do tempo do verbo não é aqui aleatória. Escreveu também poemas que, por vezes, não se sabe se são prosa; escreveu prosas que, por vezes, não se sabe se serão textos dramáticos; e a sua reflexão, mesmo na autobiografia, passou muitas vezes pela forma aparentemente preguiçosa da entrevista. Que se saiba, nunca pensou a sério em passar para o outro lado, mas reconheceu numa entrevista que estava com um pé em cada lado da fronteira. Depois da queda do Muro de Berlim dirigiu o teatro criado por Brecht e Helene Weigel, quando morreu estava aí a encenar a sua última peça, *Germania 3*.

Stefan Schütz (n. 1944), filho de actores, foi como actor que iniciou a actividade artística. Em 1970 começou a escrever textos dramáticos, até 1980 viveu na República Democrática Alemã, passou depois para o outro lado. Para o outro lado do Muro, entenda-se.

Perante a história conturbada da(s) Alemanha(s) no século que há pouco terminou, a posição perante a fronteira (ficar ou passar, literal ou metaforicamente) não deve levar a conclusões precipitadas: tanto Müller como Schütz se sentiam apertados na RDA- mas precisavam dela para escrever.

Mas se para isso precisavam dela, perguntar-me-ão, por que é que os dois textos de que aqui me ocupo se servem de matéria que vem da Antiguidade Clássica? E por que usaram esse material (para Müller: Filoctetes, Hércules, Édipo, Prometeu, Medeia, o(s) Horácio(s), mas também a *História de Roma* de Theodor Mommsen; para Schütz: Ulisses, Tróia, Ícaro e Dédalo, Medusa e *As Bacantes*) de forma tão marcadamente recursiva? E por que é que tantos autores da RDA seus contemporâneos (poetas líricos, prosadores, dramaturgos) fizeram o mesmo?<sup>2</sup>

Não me chegaria o espaço para responder aqui a estas perguntas, e a outras que se lhes ligariam a propósito de cada escritor

---

<sup>2</sup> Vd. Wolfgang Emmerich, *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. Erweiterte Neuauflage. Leipzig, 1996, pp. 334-358.

e de cada texto. Limitar-me-ei a sustentar, sujeito a contradita, que a apropriação do mito não significa neste contexto escapismo ou "emigração interior". Não significa também o que seria o quase seu preciso contrário: a possibilidade de tratar temas (políticos) da actualidade sem que a(s) censura(s) se desse(m) conta. Quero crer que o fascínio que conduz à canibalização do mito tem sobretudo a ver com a forma como nele se organiza um paradigma meta-histórico da conflitualidade humana- e se organiza em linguagem fulgurante e fantasmática, para nós estranha e familiar, dizendo-nos da vida e da morte.

É boa altura para voltar aos sintomas de contágio. "Texto-Electra" foi publicado pela primeira vez em 1975, na preciosa edição das obras de Müller que, implicitamente, assumiu a urdidura dos textos como princípio organizativo. Nesse mesmo volume surge "Sobre o dramaturgo Stefan Schütz", uma espécie de "carta de recomendação" publicada anteriormente no boletim informativo de uma editora (e detentora de direitos de representação) da República Federal Alemã.<sup>3</sup>

Esse mesmo texto e o "Texto-Electra" surgem a acompanhar *Orestobsession* de Stefan Schütz, na primeira edição do drama; e no pequeno volume que serve de programa à estreia mundial da peça não poderia faltar uma entrevista com o dramaturgo, e nela uma referência irónica, e afectuosa, a "Monsignore Müller".<sup>4</sup>

Será que essa teia de proximidades, de cumplicidades, se esgota aqui? Müller, o meis velho, deixou a Schütz uns despojos de Electra para que ele regurgitasse um Orestes? E, afinal, onde foi Müller buscar Electra?

Certo é que "Texto-Electra" foi escrito para uma encenação de Ruth Berghaus da *Elektra* de Strauss/Hofmannsthal em Berlim Oriental (1969). Escrita, e inscrita na cortina de ferro que descia no

---

<sup>3</sup> Heiner Müller, *Theater-Arbeit* [Texte 4]. Berlin, 1975. A lógica associativa desta edição foi substituída – note-se que a expresso pedido do autor- por uma "brutal cronologia", na edição iniciada em 1998 das suas Obras. "Elektratext" está disponível (com o título de "Texto-Electra") em tradução de João Barrento, no volume que organizou e prefaciou: Heiner Müller, *O Anjo do Desespero (Poemas)*. Lisboa, 1997, pp. 42-45. À margem: pelo menos desde 1992, o consenso dos editores é de que "Elektratext" é um poema; os autores da mais completa bibliografia de/sobre Heiner Müller entendem que é um texto em prosa. Ingo Schmidt/Florian Vassen, *Bibliographie Heiner Müller*, Bielefeld, 1993, p. 63.

<sup>4</sup> Stefan Schütz, *Orestobsession*. Echternach, 1991.

final do espectáculo; na cortina que separa materialmente o palco da sala, os actores e os espectadores, e que metaforicamente separava então, e que continuou a separar, dois mundos que viviam à distância de um palmo, ou de sete palmos de terra.<sup>5</sup> O Muro, o muro por antonomásia, insinua-se entre um e outro lado.

As circunstâncias em que o texto de Müller é escrito e apresentado vão permitir ir mais atrás na cadeia do contágio. Em 1904, o escritor austríaco Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) publicou o drama *Elektra*, que, em 1908 e com modificações introduzidas pelo autor, servirá de libreto à ópera homónima de Richard Strauss. O texto é assumido como "adaptação livre" da tragédia de Sófocles.<sup>6</sup>

Parece assim fechada uma genealogia: Sófocles, Hofmannsthal, Müller, Schütz. Mas as aparências iludem.

Da *Electra* de Sófocles não me cabe falar a não ser o mínimo indispensável, e abonar-me, por esta vez, numa escritora, Virginia Woolf, num ensaio cujo título armadilhado, "On not Knowing Greek", não me atrevo a traduzir:

Em seis páginas de Proust podemos encontrar emoções mais complexas e variadas do que em toda a *Electra*. Mas na *Electra*, ou na Antígona, o que nos impressiona é outra coisa, outra coisa talvez mais impressionante – é a essência do heroísmo, a essência da fidelidade.<sup>7</sup>

Ou seja, e como é desenvolvido logo após o passo citado: a perenidade das personagens sofoclianas resulta dos seus comportamentos. Elas agiram como se lhes exigia que agissem, como todos deveriam agir, como nós deveríamos agir. Hoje chamar-se-ia a isso um comportamento politicamente correcto, sublinhando eu mais o político do que o correcto.

E assim, da *Elektra* de Hofmannsthal, aparentemente pouco

---

<sup>5</sup> Na oração de sapiência /19609 que intitulou "Algumas tendências e perspectivas da linguística moderna", recentemente republicada, Manuel de Paiva Boléo recorda a história da expressão e propõe que, para fazer justiça à relação entre o plano teatral e o plano político, entre a realidade e a metáfora, se deveria dizer em português "pano de ferro". Francisco de Oliveira (Coordenador da Edição), *Orações de Sapiência da Faculdade de Letras*. 1912-1995, Cimbra, 2002, pp.171s.

<sup>6</sup> Hugo von Hofmannsthal, "Elektra". Tragödie in einem Aufzug frei nach Sophokles. H.v.H., Dramen II. Hrsg. von Herbert Steiner. Frankfurt am Main, 1996, pp. 7-79.

<sup>7</sup> Virginia Woolf, "On not Knowing Greek". V.W., *Collected Essays*, Volume I. London, 1966, p.4. O ensaio foi publicado pela primeira vez em 1925, na primeira série de *The Common Reader*.

mais haveria a dizer - tratando-se, a fazer fé no dramaturgo, de uma versão (embora livre) da tragédia de Sófocles. Versão libérrima, acrescentaria eu; a reacção especular de Electra e Crisótemis à chegada de Orestes, nas duas tragédias, é apenas um indício. Mas mais importante do que isso é a deriva paradigmática da protagonista, do comportamento público e político para os excessos públicos de privadas emoções.

É que, se os mitos são configurações meta-históricas, as personagens não escapam à peculiaridade da sua situação - e não estou aqui, como se entenderá mais adiante, a falar de sinais exteriores de actualidade, como fazer de Orestes simultaneamente um traficante de droga e um toxicodependente.

A *Elektra* de Hofmannsthal é escrita entre os primeiros trabalhos de Freud (ou de Breuer e Freud, sem esquecer a presença tutelar de Charcot) sobre a histeria (1893), e a introdução do conceito de "complexo de Electra" em 1913 (não por Freud, como habitualmente se julga, para quem o complexo de Édipo bem chegava, mas por Jung)<sup>8</sup>. Só dificilmente a Electra de Hofmannsthal poderia escapar a este contexto; e se Alfred Kerr nela vê a sede de vingança de uma epiléptica (sic)<sup>9</sup>, António Sousa Ribeiro, em estudo recente, faz menção ao "corpo histerizado da mulher", à sua "unidimensionalidade histerica"<sup>10</sup>.

Devo assumir, usando um termo freudiano, o meu desconforto em relação ao conceito de histeria. E, se não o posso refutar em termos rigorosamente clínicos ou científicos, permitam-me que o substitua por uma laboriosa perífrase: de como uma mulher (sublinho:

---

<sup>8</sup> Sigmund Freud, "Über die Psychogenese eines Falles von weiblicher Homosexualität" [1920]. S.F., *Studienausgabe*, Bd. VII. Hrsg. von Alexander Mitscherlich et alii. Frankfurt am Main, 1982, p. 264, nota 2. Sigmund Freud, "Über die weibliche Sexualität" [1931]. S.F., *Studienausgabe*, Bd.V, p.278. Os fundamentos para a rejeição do conceito são diferentes nos dois estudos, e mereceriam, noutro contexto, maior atenção. Mas estão, como os títulos indicam, directamente ligados à concepção freudiana da sexualidade feminina.

<sup>9</sup> Alfred Kerr, "Elektra". *Die Welt im Drama I*, 1917, p.157. *Apud* Gerhart Pickeroth, *Hofmannsthals Dramen. Kritik ihres historischen Gehalts*. Stuttgart, 1968, p.151.

<sup>10</sup> António Sousa Ribeiro, "Um mundo em desagregação? Ordem, violência e o discurso da literatura na 'Viena de 1900'. Anselmo Borges et alii, *ars interpretandi. Diálogo e tempo*. Homenagem a Miguel Baptista Pereira. Porto, 2000, pp. 224, 227. Na pág. 227 escreve ainda: "Que a ameaça irrefragável e violenta do caos seja figurada através do corpo histerico da mulher, eis o que [...] é inteiramente característico do universo finissecular"...

*uma mulher*) é levada até às margens da irracionalidade por um mundo de violência inaudita, e de como é julgada por verbalizar o desejo de vingar essa violência.

É por isso que, como assinala António Sousa Ribeiro, "para Electra o tempo parou no momento traumático do assassinio do pai"<sup>11</sup>. Acrescentaria eu que esse momento se absolutizou, e absolutizou a personagem- e isso pouco ou nada tem a ver com a produção literária de Heiner Müller. A Viena finissecular está a bem maior distância de Berlim, capital da RDA, em 1969, do que os anos e os quilómetros poderiam fazer supor. Com a construção do Muro terminou o caminho de Estalinegrado até Berlim, e nada fazia então prever que de Moscovo viria o derradeiro impulso para a sua queda.

De outra noção de tempo e de espaço convém aqui também falar. O texto de Müller é, recorde, para ser lido no fim do espectáculo operático, e a sua dimensão está condicionada pela visibilidade no espaço da cortina de ferro em que está inscrito. Daí a opção por um texto em prosa, e se é ou não um "poema" é questão que fica para outra altura.

"Texto-Electra" não é o texto de Electra, não é um texto sobre Electra, é um texto em que Electra, quase de passagem, apenas cria as condições para a vingança, para a justiça feita pelas mãos e pelo machado de Orestes. A imposição obsessiva da protagonista no drama de Hofmannsthal contrapõe-se aqui o seu apagamento em favor, quem o diria, de Clitemnestra.

Um pouco à maneira do que o *Génesis* faz em relação aos Patriarcas anteriores ao dilúvio, Müller vai tratar aqui, numa longa série paratáctica, uma genealogia. Só que esta, iniciada em Tântalo e terminada literalmente em Clitemnestra, é uma genealogia de horrores. Contas redondas, referem-se vinte mortos (só os filhos de Níobe eram doze), alguns dos quais servidos em repasto aos deuses ou ao progenitor. E doze setas mortais. E o machado que mata Ifigénia, e Agamemnon, e Egisto – e Clitemnestra.

A parataxe, tantas vezes injustificada como marca de singeleza estilística, revela-se aqui no seu esplendor, ligando, elo a elo, a cadeia da história, e a cadeia do mito. Não é por acaso que Heiner Müller, em textos dramáticos ou em entrevistas, se socorre do mito germânico dos Nibelungos; também aí estão presentes, até hoje, a história e a

---

<sup>11</sup> *Id.*, *ibid.*, p.225.

violência que rasgaram o território da(s) Alemanha(s).

E já que estou a falar das Alemanhas: por que é que a série paratáctica começa em Tântalo? Porque o seu triste suplício, sede, fome, medo, o castigo por ter querido enganar os deuses, vai ele cumpri-lo no Hades rodeado por uma tripla muralha.

O geno-texto de Müller vamos encontrá-lo na complexidade do material mitológico de que ele se serve – uso o verbo no sentido literal. Mas parece-me importante assinalar que no texto de Müller existe um ponto de fuga, e pelo que deixei antever ele não pode ser Electra, e não pode ser nem a Electra de Sófocles nem a de Hofmannsthal: que sentido faria uma última e breve variação sobre um tema longa e variadamente tratado?

O ponto de fuga é Clitemnestra, a mãe, tal como Ésquilo no-la revela no pesadelo onírico e real. Vale a pena o confronto entre o texto de Müller, na versão acima referida de João Barrento,

Durante vinte anos Clitemnestra sonha o mesmo sonho: uma serpente vem beber leite e sangue no seu peito. [...] Orestes [...] mata [...] depois a mãe que se coloca diante dele de seios nus e aos gritos lhe pede que lhe poupe a vida, e a tradução das *Coéforas* de Manuel de Oliveira Pulquério:

ORESTES: Mas sabeis vós o conteúdo do sonho para mo contar claramente?

CORIFEU: Segundo ela, julgou dar à luz uma serpente.

ORESTES: Mas como termina, qual é o remate do sonho?

CORIFEU: Como se de uma criança se tratasse, ancorou-a em faixas, porto seguro.

ORESTES: E que alimento reclamou o monstro recém-nascido?

CORIFEU: No seu sonho, ela deu-lhe o seio.

ORESTES: E como é que o seio não foi ferido pelo horrível animal?

CORIFEU: Aí está um sonho que poderá não ser vão!<sup>12</sup>

Ou adiante, quando Clitemnestra, em desespero, se dirige a

---

<sup>12</sup> Ésquilo, “Coéforas”. E., *Oresteia*, trad. de Manuel de Oliveira Pulquério. Lisboa, 1991, pp.144s. Cf. também a interpretação do sonho de Orestes, p.146: “Transformado em serpente, hei-de matá-la, como diz o seu sonho”.

Orestes: "Espera, meu filho! Respeita, meu menino, o seio onde, muitas vezes, a dormir, sugaste com os teus lábios o leite nutritivo"; ou o ameaça: "Não tens medo da maldição materna, meu filho?"<sup>13</sup>

A esta centralidade feminina e materna voltarei adiante, a propósito do texto de Stefan Schütz. Mas agora interessa sondar as razões que levaram Müller até à *Oresteia*, a última tetralogia de Ésquilo. Os exemplos acima transcritos parecem mostrar que o dramaturgo leste-alemão não foi insensível à "imaginação criadora da linguagem", e à "arte construtiva do poeta". Mas, continuando a servir-me das palavras de Werner Jaeger, penso que o que o atraiu terá sido antes "a tensão e o vigor do problema moral e religioso"<sup>14</sup>. Ou seja, traduzindo, a tensão e o vigor do problema político e do problema ideológico numa Alemanha dividida, num mundo dividido.

A arguta observação de Maria Helena da Rocha Pereira, ao comparar o tratamento do problema de Orestes pelos três grandes trágicos, permite avançar um pouco mais. Centrando-se nas *Coéforas*, radica a profundidade do conflito no facto de a atitude de Orestes, o matricídio, ser "simultaneamente dever religioso e crime".<sup>15</sup> Certo é que Müller também se centra nas *Coéforas*: o que poderia ele fazer, em tempos de Guerra Fria, com as *Euménides*, um texto de paz, um texto fundador do que hoje chamamos Estado de Direito?

O que é passar o muro? Uma opção, um crime? E o que é o muro? Uma prisão, um refúgio? São perguntas para que Heiner Müller (ainda) não tem resposta. Mas se Orestes regressa no vigésimo ano para cumprir o seu destino, é vinte anos após "Texto-Electra" que cai o Muro.

Para aquelas perguntas iria Stefan Schütz encontrar resposta em 1980: em Dezembro abandonou a República Democrática Alemã, deixou para trás um amor materno possessivo e a possessiva protecção do pai Estado.<sup>16</sup> O problema é que não deixou nada para trás; e eu, que como já se terá percebido, tenho com a obra de Freud uma relação mais cultural do que heurística, remeto a análise do óbvio complexo

<sup>13</sup> *Id.*, *ibid.*, p.162s...

<sup>14</sup> Werner Jaeger, *Paideia. Die Formung des Griechischen Menschen*. 1. Band, Berlin, 41959, p.333. Citado de acordo com a tradução de Artur M. Parreira, Lisboa, s.d., p.284.

<sup>15</sup> Maria Helena da Rocha Pereira, *Estudos de História da Cultura Clássica*, I Volume, Lisboa, <sup>8</sup>1997, p.422.

<sup>16</sup> "Das Verdrängte bergen. Ein Gespräch mit Stefan Schütz". S.S., *Orestobsession*, pp.55s.

de Édipo (na versão original ou na de Guattari e Deleuze) de Orestes/Schütz, ou de Schütz/Orestes, para um texto de Frank-M. Raddatz<sup>17</sup>, que tem como subtítulo "Stefan Schütz 1944-1989". Em 1944 nasceu o dramaturgo. Não, não morreu em 1989. Em 1989 morreu o Muro (poucos meses antes tinha escrito Schütz *Obsessão-Orestes*). Pergunto-me- embora não seja relevante para o que aqui interessa- o que terá ele então sentido, privado aparentemente do objecto da sua obsessão, feito órfão, pela História, de mãe, e de pai.

Mas valerá a pena começar pelo princípio. Desde o título a algumas formulações quase literalmente idênticas, o texto de Schütz é um texto epigonal, uma sanguessuga que vai buscar à obra de Müller os miasmas que ela lhe pode dar.

A este abjeccionismo hiperstasiado liga-se um dispositivo dramaturgicamente sem grande complexidade e, admito, sem grande eficácia cénica, centrado, mais uma vez, em Clitemnestra. A obsessão de Orestes, e a obsessão de Electra, desenvolvem-se (de forma predominantemente monológica) em torno da figura materna que, como nas *Coéforas*, e como em "Texto-Electra", tanto da vida como da morte. Mas o contágio de Hofmannsthal é (freudianamente) iniludível.

Orestes voltou costas à mãe, que aqui está metonimicamente pela família, e alegoricamente pela RDA. É que, se Heiner Müller, numa entrevista, dizia não escrever alegorias, Stefan Schütz precisa delas como Adão de uma folha de parra – para esconder as vergonhas.

Orestes, repito, voltou costas à mãe que abomina e que deseja; voltou costas ao "socialismo real" sem encontrar a paz no capitalismo (República Federal da Alemanha, Estados Unidos, Paris<sup>18</sup>. Uncle Sam e o "Paizinho" Estaline dividem a Europa; para quem não quer escolher entre pai e mãe não resta senão, como no sonho de Orestes, a anarquia (30). Por isso ele não volta para matar Clitemnestra, mas para agora, na idade maior, lhe virar definitivamente as costas.

No que diz respeito a Electra, o padrão, é mais uma vez, binário. Clitemnestra é realizadora de cinema, a filha é actriz. Sabe-se

<sup>17</sup> Frank-M. Raddatz, "Der Vogel der Gesellschaft. Stefan Schütz 1944-1989". S.S. *Orestobsession*, pp.64s.

<sup>18</sup> Stefan Schütz, *Orestobsession*. Echternach, 1991. Cf. pp. 9, 27ss. Referências posteriores a esta obra serão feitas no corpo do texto, pela indicação da página entre parêntesis.

quem manda; e quando quem obedece procura a liberdade no cinema da Alemanha Ocidental, a traição torna-se omnipresente (19). Não há fuga possível; Electra volta para os braços da mãe, como "um bebé chorão" (19).

Se o padrão é relativamente previsível, já o processo alegórico é bastante mais interessante, ao estabelecer continuidades e rupturas históricas a partir do que foi, a par com a rádio, a mais importante estrutura de propaganda e entretenimento da primeira metade do século passado: o cinema. Em 1917, reinava ainda Guilherme II e a Primeira Guerra Mundial já se aproximava do fim, foi criada a Universum Film A.G. (UFA). Atravessou a República de Weimar, tornou-se paulatinamente a produtora do Partido Nacional-Socialista, e do regime nazi. Interrompeu a actividade no final da Segunda Guerra Mundial; em 1946 os estúdios e outras instalações passam para a DEFA, que virá a ter o monopólio da produção de filmes na RDA: "Quando o filme se rasgou e, em vez dele, introduziram duas fitas separadas no projector, eu fiquei sentada no cinema da mãe e a ver o seu filme de propaganda contra o pai" (15). Uma história alemã.<sup>19</sup>

E Clitemnestra? "Quem não é por mim é contra mim" (20). Orestes é um bastardo (23) que perdeu a mãe, ou que ficou com a maldição como mãe.

Na entrevista que referi acima, Heiner Müller alude ao que há de esquizofrénico no andar para cá e para lá entre dois mundos, entre duas Alemanhas.<sup>20</sup> E Stefan Schütz, que fez a escolha, não escapa ao padrão esquizofrénico: a cena final, uma dança macabra que se pretende inserir numa tradição literária que remonta à Idade Média, põe em confronto um Orestes toxicodependente e um Orestes traficante de droga, uma actualização pouco conseguida do confronto

---

<sup>19</sup> Outra "história" alemã não cabe aqui, mas não resisto a referi-la brevemente: a do telegrama de parabéns que Karl Hagenbeck (1844-1913), criador (em 1907) do primeiro jardim zoológico alemão, envia a Walter Ulbricht- o criador (em 1961, enquanto dirigente máximo da RDA) do jardim zoológico humano (9s.). Um anacronismo delicioso, e provavelmente o momento de maior inventiva do texto.

<sup>20</sup> "Was ein Kunstwerk kann, ist Sehnsucht wecken nach einem anderen Zustand der Welt." Ein Gespräch mit Urs Jenny und Hellmuth Karasek [...]. Heiner Müller, *Gesammelte Irrtümer*. Frankfurt am Main, 1986, p.135. O título original da entrevista era "Deutschland spielt noch immer die Nibelungen" – "A Alemanha continua a representar os Nibelungos".

entre proletário e capitalista: não é por acaso que o *dealer* diz "Eu não sou o teu colectivo" (30), ou que o *fixer* diz "Aceita-me como teu escravo, suplico-te". Só que, como se escreve na didascália final, nestes tempos já não é possível pagar com o corpo (36). A escravatura é outra e passa pelo dinheiro.

A esquizofrenia é má poesia, escreveu Harold Bloom, e neste caso dou-lhe inteira razão. Escreveu também que "A saúde é stasis", um termo grego que ecoa o acrónimo por que é conhecida a polícia política da República Democrática Alemã. E um termo que, em alemão, e como termo técnico da medicina (*Stase*), significa a falta de irrigação sanguínea de tecidos ou órgãos. Ó Alemanha, mãe pálida!

(Página deixada propositadamente em branco)



# O Mito de Ifigénia

(Página deixada propositadamente em branco)

## IFIGÉNIA NA TRADIÇÃO CLÁSSICA

PAULO F. ALBERTO  
Universidade de Lisboa

Vir falar da figura de Ifigénia na Antiguidade perante uma assistência tão familiarizada com a filha de Agamémnon poderá legitimamente ser entendido como um acto de insolência da minha parte, ou então um golpe fulminante de desvario. Com efeito, e se me permitem uma nota pessoal, eu sempre me senti mais à vontade em *auia loca e non trita*, para usar a expressão de Lucrécio, do que em temas grandiosos, mais adequados a barcos de velas maiores que o meu, como diria Propércio. Ora, e incorrendo no risco acabrunhante de provocar bocejos e tédio, não pude furtar-me ao gentil convite e tentar a sorte que cabe aos audazes, de que falava o famoso hemistíquio de Vergílio.

Ifigénia, a jovem inocente e pura, vítima de um pai soberbo e arrogante; Ifigénia, o ser humano sacrificado pela lógica da guerra, que tudo esmaga cega e irracionalmente à sua frente; Ifigénia, a reminiscência literária de antiquíssimos rituais de sacrifícios humanos antes das batalhas, como Burkert propõe<sup>1</sup>; Ifigénia, a virgem divinizada, ligada ao culto a Ártemis; Ifigénia, enfim, a heroína que se dispõe a morrer por um ideal patriótico. Tudo isto é o que nos ocorre quando pensamos no tema de hoje. Decerto, não tem ela o fascínio de figuras femininas como Medeia ou Antígona, paradigmas de uma fortaleza de espírito invulgar, nem mesmo de uma Fedra, joguete nas mãos de Afrodite para destruir o jovem Hipólito. Surge, a maior parte das vezes, como uma frágil e ingénua donzela, brinquedo nas mãos dos poderosos e do destino trágico. Porém, se percorrermos a tradição de Ifigénia na cultura clássica, observamos como a sua figura, incorporando todos os elementos acima expressos, não deixou de se

---

<sup>1</sup> W. Burkert, *Greek Religion*, trad. ingl. Oxford, 1985, p. 60; Idem, "Greek tragedy and sacrificial ritual", *GRBS* 7 (1966) 87-121. Um exemplo é proporcionado por Aristodemo, herói tradicional da primeira guerra da Messénia (735-715). Ao quinto ano de guerra, ofereceu a filha em resposta ao oráculo de Delfos, por forma a propiciar a vitória sobre os Espartanos. Após a vitória, suicidou-se sobre o túmulo da filha (Paus. 4. 9-13).

evidenciar como uma das suas imagens femininas mais cativantes<sup>2</sup>.

De resto, e como frequentemente acontece com este tipo de personalidades luminosas do mundo cultural grego, é necessário, primeiro que tudo, dizer que a personagem literária se sobrepunha a uma realidade do foro religioso, a qual, por seu lado, explica certos aspectos do tratamento que lhe foi conferido pelos poetas. Já desde tempos recuados, Ifigénia aparece relacionada com Ártemis, como atesta o chamado *Catálogo das Mulheres*, atribuído convencionalmente a Hesíodo, tal como citado em Pausânias (1. 43. 1; fragm. 23a, 25-26 M.-W.). Além disso, no quadro dos cultos à deusa, a figura de Ifigénia abarcava tradições diversas, que oscilavam entre a Ática e as longínquas costas da Táurica. Na Ática havia dois locais que associavam a jovem a Ártemis: (i) perto da actual Rafina, a sul da baía de Maratona, onde havia um templo contendo a imagem de madeira da deusa alegadamente trazida da Táurica por Orestes, Pílades e Ifigénia (Estrab. 9. 1. 22; cf. Calímaco, *hymn.* 173)<sup>3</sup>; (ii) em Bráuron (mod. Vravróna), um famoso e antiquíssimo local de culto a Ártemis não longe do primeiro, particularmente activo no século V a. C. (Pausânias, 1. 33. 1). Aqui, segundo um escólio a Aristófanes, *Lys.* 645 (ed. Hangard, 1996), realizava-se de cinco em cinco anos um festival, no qual participavam jovens raparigas, denominadas “ursas”, e que, segundo o escoliasta, estaria relacionado com um episódio em que um urso teria sido morto naquele local por ter assustado umas jovens. Segundo ainda Pausânias, haveria na Acrópole um santuário consagrado a Ártemis de Bráuron contendo uma estátua de Praxíteles (1. 23. 7). Estes cultos áticos associavam a divindade ao nascimento (cf. Eur. *I. T.* 203-17; 1464-7) e as roupas das mulheres falecidas durante o parto eram-lhe dedicadas. Tratar-se-ia, assim, de Ártemis na sua qualidade de divindade propiciadora do nascimento<sup>4</sup>, e o termo ‘Ifigénia’ poderia tratar-se de um epíteto<sup>5</sup>. Outros locais fora da Ática, que aqui não merecerá a pena enumerar, associavam igualmente o

---

<sup>2</sup> Para a figura de Ifigénia na antiguidade, sùmulas muito úteis são as de W. Stockert em Eurípides, *Iphigenie in Aulis*, Wien, 1962, I, p. 46-62; LIMC, s. v. Iphigeneia, p. 706-708 (bibliografia nas p. 708 e 719); M. Platnauer em Eurípides, *Iphigenia in Tauris*, Oxford, 1938, p. vii-xiii; H. Lloyd-Jones, ‘Artemis and Iphigeneia’, *JHS* 103 (1983), 87-102.

<sup>3</sup> Sobre esta estatueta de madeira, ver discussão em Paus. 3. 16. 7-11.

<sup>4</sup> Burkert, *op. cit.* p. 151.

<sup>5</sup> Esta noção surge também em Antonino Liberal, que, seguindo Nicandro, assevera que Ártemis conferiu a Ifigénia uma vida imortal e o epíteto de ‘Orsilochia’, ou seja, ‘a propiciadora de partos’ (*met.* 27).

nome de Ifigénia à deusa<sup>6</sup>.

Por outro lado, Ifigénia depara-se-nos também ligada ao território da Táurica. Já Heródoto identificava com a filha de Agamémnon uma divindade relacionada com ritos que incluíam sacrifícios humanos, e que ele denomina simplesmente de ἡ Παρθένος (4. 103; cf. Paus. 1. 43. 1); e a sua associação com esta região tornar-se-á convencional (Catão, fr. 71 Peter); Pompónio Mela, *chorog.* 2. 11). Todos estes elementos dispersos serão, como veremos, absorvidos pelas diferentes versões da lenda.

A própria figura mais estritamente ‘literária’ de Ifigénia apresentava também um duplo percurso. Por um lado, havia uma tradição antiga que a identificava com a filha de Teseu e de Helena. Segundo Pausânias (2. 22. 6-7), esta versão remontaria a Estesícoro (frg. 191 PMG Page) e a Eufóron (ver também Dúris, FGH 76 F 92), e viria a ser recuperada mais tarde por eruditos alexandrinos como Nicandro, segundo testemunha Antonino Liberal (*met.* 27). De acordo com este último autor, Ifigénia teria nascido em Afidna, na Ática, ou em Argos, quando a mãe viajava para Esparta, e teria sido entregue aos cuidados de Clitemnestra e Agamémnon; o seu sacrifício teria tido lugar não em Áulide (um importante local de culto a Ártemis, diga-se), mas em Bráuron; a jovem teria sido substituída não por uma cerva, mas por um urso (Fanodemo FGH 325 F 14; schol. Arist. *Lys.* 645). Tal versão explicaria certos aspectos do culto em Bráuron acima referidos.

Será, porém, uma outra, porventura posterior, que ganhará maior evidência e se fixará na tradição literária. O mais antigo testemunho depara-se-nos nos *Poemas Cíprios* de Estasino, de acordo com o resumo feito por Proclo na sua *Chrestomathia*. Com efeito, embora a *Iliada* relate o ajuntamento de tropas em Áulide (2. 303 sqq.), não refere Ifigénia, nem é certo que Ifianassa, que o poeta toma como uma das três filhas de Agamémnon (*Il.* 9. 145), a par de Crisótemis e Laódice, seja de identificar com Ifigénia – veja-se schol. Soph. *El.* 157, Evelyn-White, p. 502, segundo o qual Estasino faria uma distinção entre as duas –, embora autores posteriores, como Lucrécio, considerem Ifianassa e Ifigénia uma só personagem.

No relato de Proclo surgem os elementos centrais: Ifigénia é filha de Agamémnon e Clitemnestra; a impossibilidade de a frota zarpar (aqui são tempestades violentas) fica a dever-se à arrogância do

---

<sup>6</sup> Fora da Ática, há vestígios do culto por exemplo em Hermíone, onde, de acordo com Pausânias (2. 35. 1), haveria um templo de Ártemis designada Ifigénia, e em Mégara, local onde a ‘Ifigénia humana’ teria falecido (Paus. 1. 43. 1).

rei, que se teria ufanado de ser melhor caçador do que Ártemis (cf. schol. Eur. *Or.* 658, ed. Dindorf, 1858); encontram-se também o pretexto do casamento com Aquiles para a atrair a Áulide, o sacrificio da jovem, a substituição desta por uma corça, a ida para junto dos Tauros como sacerdotisa de Ártemis. Estabelece-se, desta forma, a união entre a lenda que relacionava a heroína com Áulide (e a Ática em geral) e a que a ligava à Táurica. Nesta região, novos episódios irão surgir no âmbito das aventuras de Orestes e Pílades, como veremos mais adiante.

Tais são as linhas centrais da lenda de Ifigénia, que poucas variantes terá ao longo dos séculos. Um exemplo será Apolodoro, que acrescenta como motivo para a impossibilidade de a frota zarpar o facto de Atreu não ter cumprido a promessa de sacrificar o carneiro de ouro em honra da deusa (*epit.* 3. 21-22; cf. 2. 10); ou então Nicandro, que afirma que o animal que substitui a jovem é uma vitela (o que permite estabelecer um elo com a Táurica), e que no final teria casado com Aquiles, passando a habitar na ilha de Leuce (*Ant. Lib. met.* 27); ou ainda Díctis Cretense, segundo o qual Aquiles teria salvo Ifigénia romanticamente do altar. Mas, nas suas linhas gerais, aquela é a versão geralmente aceite, seguida por Estesícoro<sup>7</sup> (que teria influenciado, porventura, Eurípides)<sup>8</sup>, Píndaro (*Pyth.* 11. 22-23) e os trágicos, e mais tarde relatada em pormenor por mitógrafos como o insubstituível Apolodoro (*epit.* 3. 21-22) e Higino (*fab.* 98), e cantada por poetas como Nono de Panópolis nos seus fantásticos *Dionysiaca* (13. 104-119). É esta a forma da lenda que surge habitualmente retratada nas artes plásticas, desde pelo menos a primeira metade do século V<sup>9</sup>.

Com os trágicos atenienses a figura de Ifigénia ganha um relevo particular. Retomando basicamente a versão dos *Poemas Cíprios*, atribuíram-se-lhe os contornos que a imortalizaram. Sabemos que Ésquilo terá escrito uma *Ifigénia*, mas o escasso verso que chegou até nós nada nos diz sobre o seu conteúdo. Será o párodo de *Agamémnon*, peça composta em 458 a. C., que narra o episódio em

<sup>7</sup> Segundo Filodemo, Estesícoro teria seguido a versão de Hesíodo (*fragm.* 38 PMG Page=Piet. p. 24 Gomperz), e identificaria Ifigénia com Hécate, tal como Paus. 1. 43. 1.

<sup>8</sup> O motivo do casamento para atrair Ifigénia a Áulide será inspirado em Estesícoro (fr 40 PMG Page).

<sup>9</sup> Cite-se LIMC, nº 3 (c. 470 a.C.), um lécito em que Ifigénia é retratada como sendo voluntariamente conduzida, e LIMC, nº 1, de 430-420 a.C., em que Ifigénia é arrastada para o altar.

Áulide (*Ag.* 184-253)<sup>10</sup>. Nele, vemos Agamémnon atormentado por ter de aceitar sacrificar a filha, vergado ao peso da necessidade fatídica imposta por Ártemis e anunciada por Calcas (198-204), prisioneiro de sentimentos de lealdade para com as suas tropas, e que acaba por assumir o sacrifício da filha (206-217): ‘Sorte pesada é não obedecer, mas pesada também se dilacerar a minha filha, o ornamento da minha casa, manchando as minhas mãos de pai nas correntes de sangue duma donzela imolada junto do altar. Qual destes dois partidos é isento de mal? Como me hei-de eu tornar desertor da frota, traíndo os meus aliados? Não trairei, já que é justo desejar com ardor extremo o sacrifício que, para domar os ventos, fará correr o sangue de uma virgem. E oxalá seja para bem’ (trad. de Oliveira Pulquério). A jovem está em lágrimas, implorando que a poupem (228-230), fixando, ao morrer, o olhar nos que a rodeiam (238-247).

Alguns aspectos diferem de Estasino. A razão para a impossibilidade de navegar prende-se com o facto de as águias de Zeus terem devorado uma lebre prenhe, símbolo do massacre futuro de Tróia, e não uma ofensa à deusa em que o rei de Micenas tivesse incorrido (*Ag.* 134-138). Este pormenor é verdadeiramente significativo, pois desta forma sublinha-se ainda mais a sorte trágica de Agamémnon: decidir entre a lealdade às tropas e a vida da filha sem ter uma culpa estritamente pessoal.

O mais importante, porém, é que não há referência à salvação de Ifigénia: para os espectadores, esta morre mesmo às mãos do próprio pai. Claro que este aspecto, que será retomado anos mais tarde por Sófocles, é fulcral para o desenvolvimento da peça: é justamente um motivo, compreensível diríamos, para, mais tarde, Clitemnestra querer matar o esposo (*Ag.* 1525-1530). Este poderia ter impedido o sacrifício da filha, mas preferiu preservar a sua imagem. E, é claro, os eruditos alexandrinos desenterraram (ou inventaram) circunstâncias agravantes. Segundo uma versão raríssima, atribuída a Fânocles (Ateneu 13. 603D), e mais tarde lembrada por Propércio (3. 7. 21-24), teria sido a paixão de Agamémnon por Argino, neto de Atamante, rei de Tebas, a causa da impossibilidade da partida para Tróia: pois,

---

<sup>10</sup> J. D. Denniston and D. Page, *The Agamemnon*, Oxford, 1957; K. J. Dover, ‘Some neglected aspects of Agamemnon’s dilemma’ *JHS* 93 (1973), 58-69; H. Neitzel, ‘Artemis und Agamemnon in der Parodos des Aeschyleischen Agamemnon’, *Hermes* 10 (1979), 10-32; ver também as observações de M. H. da Rocha Pereira, *Estudos da História da Cultura Clássica I*, p. 391-394; M. O. Pulquério, ‘O problema do sacrifício de Ifigénia no *Agamémnon* de Ésquilo’, *Humanitas* 21-22 (1969-1970), 365-377, e ‘De novo o párodo do *Agamémnon*’, *Humanitas* 37-38 (1985-1986), 3-8.

quando o jovem morreu no rio Cefiso, o rei, perdido de desgosto, fez retardar a saída da armada; e, devido a esta demora, foi forçado a sacrificar Ifigénia. Seja como for, Clitemnestra não deixará de invocar a morte da filha como razão para se vingar de Agamémnon: ‘sofreu o que merecia, por ter dado ao meu rebento, dele concebido, a minha muito chorada Ifigénia, uma sorte imerecida’, dirá (*Ag.* 1525-1530).

A *Ifigénia* de Sófocles também se perdeu no decurso dos acasos da transmissão manuscrita. Os fragmentos de que dispomos permitem-nos inferir que incidiria sobre o sacrifício de Ifigénia em Áulide. Temos, porém, o mesmo episódio narrado na *Electra*, num diálogo entre Clitemnestra e a filha (516-633). Poucos pormenores diferem do texto de Ésquilo: tão-só que foi o acto de ὕβρις por parte de Agamémnon, ao matar a corça, que provocou a cólera da deusa (566-576).

O aspecto primordial do passo sofocliano é, no fundo, o problema da culpabilidade de Agamémnon. Clitemnestra acusa abertamente o esposo de ser o responsável pela morte da filha e de assim ter agido por cedência a Menelau. Recorre ainda a um dado de uma racionalidade clarividente, que reencontraremos em Eurípides: se o problema era de Menelau e Helena, deveria ser antes uma criança destes a ser sacrificada, não Ifigénia (*El.* 536-545). Tal teria sido o motivo primordial para o assassinato de Agamémnon; desta forma, Clitemnestra achava-se legitimada, e sem a mais leve sombra de remorso, para o acto que cometera. Por seu turno, não sem um certo tom sofisticado, *Electra* recusa a argumentação da mãe: não havia qualquer justificação para a atitude dela, pois o sacrifício de Ifigénia fora essencialmente ordenado pelo destino, inevitável e inelutável – a atitude de ὕβρις do pai é um dado irrelevante para o problema –, e nem sequer se tratara de qualquer cedência a Menelau; e que teria sido vergado pela tristeza que Agamémnon teria cumprido os desígnios fatídicos que permitiram à armada partir para a guerra.

Outras peças de Sófocles tratariam a figura de Ifigénia. É, por exemplo, o caso da tragédia *Chryses*, um verso da qual emerge parodiado em Aristófanes (*au.* 1240). O assunto está relacionado com um episódio posterior à fuga de Orestes, Pílades e Ifigénia (cf. Higino, *fab.* 120-121), embora pouco saibamos sobre o seu conteúdo.

É com Eurípides que a figura de Ifigénia entra definitivamente na galeria das grandes heroínas. Do tragediógrafo grego chegaram-nos duas peças em que a filha de Agamémnon é protagonista, embora ela seja motivo recorrente ao longo da sua produção (*Andrómaca*, 624-5; *Electra*, 1020-9; *As Troianas*, 370-3). A mais antiga datará porventura

do ano 413. Incide ela sobre o episódio de Ifigénia na Táurica. Anteriores ao texto de Eurípides, dispomos de poucos elementos sobre esta parte da lenda. Prende-se com as aventuras de Orestes, e será, séculos mais tarde, narrada em pormenor por Higino (*fab.* 120-121). No prólogo da peça, a jovem recorda os sofrimentos em Áulide, salientando o papel que Ulisses teria desempenhado na trama (*I. T.* 24-25). O enredo segue as linhas convencionais: por indicação de um oráculo, perseguido pelas Fúrias, Orestes surge com Pílates na Táurica, em busca da imagem da deusa; capturados, estavam prestes a ser sacrificados de acordo com os rituais da região, quando se dá “a mais famosa cena de reconhecimento de toda a tragédia”, para usar as palavras da Prof. Maria Helena da Rocha Pereira<sup>11</sup>; e os três jovens fogem de tão cruéis paragens, levando a estatueta. A peça revela um interesse etiológico: além de Ártemis surgir como divindade associada aos partos (*I. T.* 203-17; 1464-7), Atena ordena a Orestes que introduza o culto de Ártemis na Ática (1450-61) e que Ifigénia se torne guardiã do santuário de Ártemis em Bráuron (1462-67). Como vimos, tratava-se de locais dedicados à deusa bem conhecidos no século V ateniense. Há, assim, um retomar de elementos da tradição religiosa e a sua fusão na produção literária.

Porém, o texto clássico mais importante para a história da figura de Ifigénia é, sem dúvida, a *Ifigénia em Áulide*<sup>12</sup>. Não me demorarei muito na análise desta peça, e remeto para o texto introdutório de Carlos Alberto Pais de Almeida<sup>13</sup>. Escrita nos anos derradeiros da vida do poeta, representada postumamente (schol. Arist. *ran.* 67, ed. Chantry), a peça marca uma evolução no tratamento

---

<sup>11</sup> *Estudos de História da Cultura Clássica. I – Cultura Grega*, Lisboa, 2003, p.438. O passo euripídiano foi elogiado por Aristóteles, *Po.* 1455a.

<sup>12</sup> A bibliografia sobre o significado de Ifigénia nesta obra euripídiana é muito extensa: veja-se D. Bain, ‘The prologues of Euripides’ Iphigeneia in Aulis’, *CQ* 27 (1977), 10-26; H. Foley, ‘Marriage and sacrifice in Euripides’ Iphigeneia in Aulis’, *Arethusa* 15 (1982), 159-180; H. Funke, ‘Aristoteles zu Euripides’ Iphigeneia in Aulis’, *Hermes* 2 (1964), 248-299; A. O. Hulton, ‘Euripides and the Iphigeneia Legend’, *Mnemosyne* 15 (1962) 364-368; E. Masaracchia, ‘Il sacrificio nell’Iphigeneia in Aulide’, *QUCC* 14 (1983), 43-77; M. McDonald, ‘Iphigeneia’s philia: motivation in Euripides’ Iphigeneia at Aulis’, *QUCC* 34 (1990), 69-84; M. Ryzman, ‘The reversal of Agamemnon and Menelaus in Euripides’, *Emerita* 57 (1989), 111-118; H. Siegel, ‘Self-delusion and the volte-face of Iphigeneia in Iphigeneia in Aulis’, *Hermes* 108 (1980), 300-321; Idem, ‘Agamemnon in Euripides’ Iphigeneia in Aulis’ *Hermes* 109 (1981), 257-265; C. E. Sorum, ‘Myth, choice and meaning in Euripides’ Iphigeneia at Aulis’, *AJPh* 113 (1992), 527-542.

<sup>13</sup> Eurípides, *Ifigénia em Áulide*, 2ª edição. Introd. e versão de Carlos Alberto Pais de Almeida, notas e revisão de Maria de Fátima Silva, Lisboa, 1998.

da heroína. Nela vemos um Agamémnon mais humano, hesitante, lutando interiormente contra a decisão que terá de tomar, dilacerado pela escolha que lhe é imposta, acabrunhado por ter de mentir à esposa e de enganar arditosamente os que o rodeiam. Num azedo diálogo, responsabiliza o irmão, Menelau (cf. *Troianas*, 370-4; *Electra*, 1020-26), tal como o fazem as outras personagens: além de Agamémnon (378-401), também Ifigénia (658) e o Ancião, dirigindo-se a Clitemnestra e a Aquiles (895), atribuem a responsabilidade ao rei de Esparta. Helena também não é poupada (378-401). Clitemnestra resume lapidarmente o sentimento partilhado por todos ao dirigir a palavra ao esposo: “E se alguém te perguntar a razão por que a matas, | fala, que dirás? Ou hei-de eu dar tua resposta? | É para que Menelau reconquiste Helena. Bela raça | que por salário de mulher desonesta entrega uma filha!” (1166-9).

A figura de Menelau na recriação de Eurípidés merece também atenção. De início é intransigente para com o irmão, acusando-o inclusivamente de não querer participar na empresa bélica (410). E termina com tons soturnos e ameaçadores: “Ufana-te, então, com o teu ceptro, teu irmão traíndo | outros expedientes hei-de achar e outros amigos...” (412-3). Depois, num processo evolutivo, arrepende-se e solicita a Agamémnon que já não leve por diante tal acto. Agamémnon, porém, é de uma lucidez cortante. É que ele reconhece que a dinâmica da situação já não permite recuos: “Mas, porque arribámos a um destino inevitável, | cumpra-se de minha filha a morte sanguinolenta” (511-2). E lentamente o ónus da responsabilidade vai-se fixando na multidão, que, na sua cegueira e anonimato, nunca deixaria de exigir a realização do sacrifício anunciado por Calcas (513 sqq.). Isto mesmo é admitido por Aquiles, que, embora querendo desesperadamente salvar a jovem, admite que o povo o não permitirá (1345-53).

Neste momento, Ifigénia ganha uma traço crucial, perfilando-se ao lado de outras criações eurípidianas como Macária e Políxena. Se de início é retratada com os habituais tons de inocência, candura, de vítima passiva, e depois, lavada em lágrimas, implora que não a matem (1211-1252), no último episódio da peça decide morrer<sup>14</sup>: “Ouve, mãe, o que ao reflectir me ocorreu: | decidi morrer; mas esse acto | quero torná-lo grandioso, para longe relegando sentimentos vis. |... para mim a grande Hélade dirige todos os seus olhares, de mim depende a travessia das naus e dos Frígios a ruína, e o não mais ser

<sup>14</sup> Algo que mereceu a censura de Aristóteles (*Po.* 1454a).

possível, se algo intentarem os bárbaros, que estes raptem de futuro as esposas da próspera Hélade, pagando com a destruição por Helena, que Páris raptou. Tudo isto salvarei com a minha morte e, como libertadora da Hélade, uma glória bem-aventurada me caberá” (1374-84); e, mais adiante: “meu corpo entrego à Hélade. Sacrificai-me, destruí Tróia. ... Que os bárbaros os Helenos comandem é natural, mas não, mãe, aos Helenos, os bárbaros; cabe a estes a servidão, e àqueles, a liberdade (1400-1)”. Tal como nos *Heraclidas* Macária se prontifica a morrer pelo desejo de salvar a vida dos irmãos (502 sqq.; 530-4), em acto de uma generosidade heróica, e em *Hécuba* Polixena avança para o sacrifício sobre o túmulo de Aquiles, firme, orgulhosa, demonstrando uma nobreza sublime, Ifigénia assume a sua morte como preço a pagar pelo sucesso dos seus.

Se pudéssemos ter a certeza de que os citados versos 1374-1384 e 1400-1 são efectivamente de Eurípides (as maiores dúvidas relativamente a questões de autoria surgem sobretudo a partir do verso 1510), dir-se-ia que se trata de um discurso patriótico e ideológico, porventura pertinente nos anos 408-406 a. C., em dinâmica de união cívica contra o inimigo, numa Atenas prestes a afundar-se definitivamente na derrota da sua absurda guerra. Neste contexto, o discurso de Ifigénia, incidindo sobre a guerra de Tróia com o sentido de que esta trará a liberdade à Grécia, poderia parecer algo deslocado, se não considerássemos haver nela uma intenção de apresentar aos Atenienses a evocação de motivo aglutinador de energias contra a adversidade. Por outro lado, se o perigo militar representado pelos Persas – o ideal supremo da luta dos povos helenos pela liberdade, cujo antecedente seria para muitos a guerra de Tróia – era, apesar de tudo, longínquo, estes passaram a apoiar abertamente o esforço de guerra do lado de Esparta, mormente a partir do tratado de 412, e sobretudo a partir de 407<sup>15</sup>. Seja como for, Ifigénia transforma-se em símbolo do cidadão que morre pela pátria. E, graças ao texto euripídiano, Ifigénia liberta-se da imagem de mero juguete do destino e metamorfoseia-se numa heroína clássica.

Vemos, assim, como Eurípides, retomando uma tradição aparentemente uniforme, a transforma segundo as suas perspectivas. E, acima de tudo, ressurgem aos nossos olhos a complexidade das personagens e dos confrontos psicológicos recriados pelo magistral tragediógrafo: Agamémnon hesita, recusa, aceita, por fim, a contra-

---

<sup>15</sup> *The Cambridge Ancient History*, V. *The Fifth Century B. C.*, ed. D. M. Lewis, J. Boardman, J. K. Davies, M. Ostwald, Cambridge, 1992, p. 464-489.

gosto, o acto imoral, forçado por um sentimento difuso de inevitabilidade; sente-se ultrapassado pela própria situação e pela multidão anónima, que representa, no fundo, a própria cegueira da guerra; Menelau, que da intransigência passa a defensor da vida da sobrinha; Clitemnestra e Aquiles, que lutam para a salvar; e, sobretudo, Ifigénia, que, de vítima inocente e indefesa, que apenas implora que a poupem, converte a sua morte num acto de *devotio* ‘avant la lettre’. Como diria Maria de Fátima Sousa e Silva, se em *Ifigénia em Áulide* ‘estão distantes a sobriedade do episódio de Macária ou a exaltação patética da morte de Políxena, o que conta agora é sobretudo o inesperado, a variedade de processos e personagens, a sucessão intermitente de horas de esperança e desânimo, num longo fluir de peripécias que têm como motivação a ameaça do sacrifício’<sup>16</sup>. Afinal, é a própria guerra, na sua lógica cruel e absurda, que impõe o sacrifício pessoal. E neste aspecto *Ifigénia em Áulide* ecoa sons de outras peças euripidianas, como *As Troianas* ou *Hécuba*, que, lidas sobre o pano de fundo das agruras que assolavam então o mundo grego, punham a nu o sofrimento e o desespero que a guerra de que Atenas estava refém, estúpida e inútil, causava.

Após a morte de Eurípides, a figura de Ifigénia não deixou de ser assunto de tragédias<sup>17</sup>. Sabemos que Políido, o Sofista, teria escrito uma *Ifigénia entre os Tauros*, na qual Aristóteles reconheceu qualidades (*Po.* 1455a-b). E as artes plásticas atestam abundantemente o tema<sup>18</sup>.

No mundo cultural romano, a figura de Ifigénia continuou a despertar interesse e fascínio<sup>19</sup>. Isto comprova-se facilmente na literatura e nas artes plásticas, seja na pintura, nos mosaicos, em taças ou em baixos relevos. Célebre era em Roma o famosíssimo quadro de Timantes de Citnos (*LIMC* s. v. ‘Iphigeneia’, n.º 4), que tanto impressionou os estetas romanos, que retratava o sacrifício de Ifigénia, rodeada por Calcas, Ulisses, Menelau e Agamémnon, este com o rosto coberto para não ver (*Cíc. Orator* 22. 74<sup>20</sup>; *Plín. Nat. hist.*

<sup>16</sup> M. F. Sousa e Silva, ‘Sacrifício voluntário. Teatralidade de um motivo euripidiano’, *Biblos*, 67 (1991), 15-41 (p. 33).

<sup>17</sup> A peça de Eurípides voltou a ser representada em 341 a. C. (A. W. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, 2nd ed., Oxford, 1968, p. 100).

<sup>18</sup> Cf. *LIMC*, n.º 4-12 (sacrifício em Áulide); n.º 14-29 (Ifigénia entre os Tauros).

<sup>19</sup> J.-M. Croisille, ‘Le sacrifice d’Iphigénie dans l’art roman et la littérature latine’, *Latomus* 22 (1963), 209-225; bibliografia em *LIMC*, s.v. ‘Iphigeneia’, p. 719 e 729.

<sup>20</sup> Outras referências em Cícero a Ifigénia: *Off.* 3. 25; *Tusc.* 1. 48. 116.

35. 73; 136; Quint. *Inst.* 2. 13. 13; Val. Max. 8. 11. 6). O tratamento conferido pelos trágicos atenienses será o predominante, assistindo-se a poucas variantes.

Quanto à *Ifigénia* de Névio, os escassos fragmentos que dela chegaram pouco nos dizem acerca do seu conteúdo e valor. A peça trataria, por hipótese, do episódio de Ifigénia entre os Tauros, tendo como modelo, porventura, Eurípides<sup>21</sup>. Já da *Ifigénia* de Énio chegaram-nos mais de uma trintena de versos<sup>22</sup>. Tratava o episódio em Áulide, e os paralelos com o texto de Eurípides sugerem que este seria o modelo. Temos alguns versos do diálogo inicial entre Agamémnon e o velho servidor, o diálogo amargo entre os dois Atridas, no qual Agamémnon responsabiliza o irmão, o diálogo de Clitemnestra com o esposo sobre o hipotético futuro genro, o desdém de Aquiles pelos adivinhos (249-51), a atitude voluntária de Ifigénia de se entregar à morte (252), o sentimento de que o homem simples é mais feliz do que o mais poderoso dos reis (235-6). Um dos passos de maior interesse é justamente o das recriminações de Agamémnon a Menelau: “por causa das tuas faltas, sou eu que sou atormentado? Tu ages mal, e eu é que sou inculpado? Em troca pelas suas más acções, há-de Helena regressar e perecer uma inocente jovem? Reganhará a tua esposa o teu carinho, será a minha filha assassinada?” (frg. 232-4 Warmington).

Episódios posteriores à estadia de Ifigénia entre os Tauros seriam tema de tragédias, como o *Chryses* de Pacúvio, cujo sucesso nos atesta Cícero – caso seja a esta peça que o escritor se refere (*De amicitia* 7. 24)<sup>23</sup> –, porventura baseada, pelo menos parcialmente, na peça homónima de Sófocles (se bem que possa haver influências eurípidianas)<sup>24</sup>, e os *Agamemnonidae* de Ácio (cf. Higino, *fab.* 122)<sup>25</sup>.

O texto que melhor retrata o episódio do sacrifício de Ifigénia na poesia latina é um celebrado passo de Lucrecio. No início do livro primeiro do seu *De Rerum Natura*, o poeta epicurista descreve de forma magistral o episódio de Áulide com o intuito de ilustrar a sua tese sobre a perniciosidade da religião:

*A este respeito, receio que porventura penses que  
teinicias nos elementos de uma ciência ímpia e que entras no*

<sup>21</sup> Névio, *Trag. frg.* 20-23 Warmington.

<sup>22</sup> Énio, *Trag. frg.* 220-252 Warmington.

<sup>23</sup> *Fin.* 5. 22. 63; 2. 24. 79.

<sup>24</sup> Pacúvio, *trag. fragm.* 79-118 Warmington.

<sup>25</sup> Ácio, *fragm.* 13-19 Warmington.

*caminho do crime. Muito pelo contrário, é muitas vezes a própria religião que gera actos criminosos e ímpios. Foi assim que em Áulide os chefes do Dánaos, os melhores dos homens, mancharam vergonhosamente o altar da virgem Trívia com o sangue de Ifianassa. Logo que a fita que cingia os seus cabelos virginais se desfez e caiu pelos dois lados do rosto, logo que ela viu o pai, abatido de tristeza, de pé defronte ao altar, e junto dele os sacerdotes a ocultarem o ferro, o povo a vê-la, de olhos inundados de lágrimas, ela, muda de medo, dobrava os joelhos e caía por terra. Naquele momento, de nada lhe servia, a pobre, ter sido a primeira a dar ao rei o nome de pai. É que, levantada pelas mãos dos homens, toda a tremer, foi conduzida ao altar, não para que pudesse ser escoltada ao canto cristalino do Himeneu, depois de terminados os cerimoniais ritos sagrados, mas para ser criminosamente deixada virgem, justamente na idade de contrair matrimónio. E ela sucumbe, vítima desolada, imolada pelo próprio pai. Assim sucedeu, para que à armada uma partida feliz e de bons augúrios fosse concedida. A tamanhos males pôde a religião convencer!* (Lucr. 1. 80-101).

Note-se a contraposição subtil de cores em que Lucrécio foi mestre, com o emprego do termo homérico para designar a jovem e do termo eniano para se referir à deusa<sup>26</sup>, misturando-se em quadro – no sentido pictórico – de grande dramaticidade e emoção, no qual a jovem, indefesa e inocente, é arrastada para o altar e conduzida para a morte quando a sua idade postularia que fosse conduzida para a cerimónia nupcial. Neste ambiente efrástico, todos estão banhados de lágrimas e deploram o acontecimento, sublinhado-se deste modo o absurdo do evento. Mas há algo que irracionalmente – criminosamente é o termo empregue por Lucrécio – os ultrapassa e impede de agir de acordo com o seus sentimentos, ou seja, pôr termo a tal barbárie.

Os poetas augustanos referir-se-ão diversas vezes ao sacrifício de Ifigénia: Horácio (*serm.* 2. 3. 199-210), Vergílio (*Aen.* 2. 116-117), Propércio (3. 7. 21-24; 3. 22. 34; 4. 1. 111-112). Será, porém outro o autor que importa aqui sobretudo evocar: Ovídio. Nas *Metamorfoses*, a figura de Ifigénia é tratada brevemente e de forma convencional (12. 27-34). Ao abordar, no início do livro 12, o ajuntamento de tropas em Áulide, o poeta alude ao sacrifício da jovem, mencionando o papel de

---

<sup>26</sup> Énio, *trag. fragm.* 127 Warmington.

Calcas, a aceitação conformada do pai, que toma em consideração o bem comum – como assevera o poeta, ‘o rei venceu o pai’ (12. 30) –, a figura frágil de Ifigénia que se dispõe a morrer perante o olhar em lágrimas de todos, a compaixão da deusa que a todos cobre com uma nuvem a fim de proceder à troca da jovem por uma cerva.

Bem distinto e de interesse superior é o tratamento da figura da filha de Agamémnon nos dois poemas em que centraremos agora a atenção. Pertencem ambos ao período da *relegatio* do poeta em Tomos, a actual Constantza, na Roménia. Como seria de esperar, nem que mais não fosse por uma questão geográfica, é o episódio de Ifigénia entre os Tauros que ressurgue aqui. Ovídio vai aproveitar o motivo e transfigurá-lo, por forma a fazer passar aos seus leitores em Roma mensagens subliminares dentro de um quadro de referenciais, numa exibição familiar da sua celebrada técnica de alusão.

O primeiro pertence ao livro 4 dos *Tristia* (4. 4). Dedicado possivelmente a Messalino, o filho mais velho de M. Valério Messala Corvino, homem de estado e orador falecido poucos anos antes – morrera em 8 d. C., o poema será de 10 ou 11 –, que o acolhera e encorajara no início da sua carreira, o poeta percorre os motivos característicos desta fase da sua produção. Após expressar a nostalgia pelo passado e o sentimento de amizade que o liga ao destinatário do poema e a seu pai, aspecto ao qual Ovídio atribui a maior importância na vivência humana, e de se referir uma vez mais ao *error*, que não *scelus*, que estaria na base da cólera de Augusto, formula um pedido: que possa cumprir o castigo em local menos medonho, e sobretudo mais perto de casa (49-54). Este ponto provoca a descrição dos inóspitos locais que habita e o famoso ritual a eles associado :

*Retêm-me as gélidas costas do Ponto Euxino: pelos antigos foi outrora apelidado de ‘Áxeno’. Com efeito, as suas águas são arremessadas por ventos desmedidos, e não há portos tranquilos para os navios dos forasteiros. Em redor residem tribos que buscam o saque e o derramar do sangue; e não devemos ter menos receio da terra que do traiçoeiro mar. Aqueles, de quem tu ouves que rejubilam com o sangue dos homens, habitam sob o eixo quase da mesma constelação que eu próprio. Não muito longe de nós fica aquele local onde o altar táurico da deusa da aljava é salpicado pelo sangue da cruel matança. Este era outrora, como recordam, o reino de Toas, nem invejável pelos crimes ímpios, nem pelos seus bens*

*desejável. Aqui, a jovem descendente de Pélops, aquela que foi substituída pela corça, serve os sagrados rituais, quaisquer que eles sejam, dedicados à sua deusa. Mais tarde, aqui chegara Orestes, não sei se por devoção ou por crime, perseguido pelas suas próprias Fúrias, com o seu companheiro da Fócida, paradigma de um amor sincero: eram eles um só coração em dois corpos. De imediato agrilhoados, são conduzidos até ao lúgubre altar, que se erguia encharcado de sangue diante da dupla porta. Nem a sua própria morte aterroriza este ou aquele. Cada um sofria pelo fim do outro. E já a sacerdotisa de pé empunhara o punhal e cingira os cabelos gregos com a fita bárbara quando, na troca de palavras, reconheceu o irmão; e em vez da morte, Ifigénia estreitou-o nos braços. Então, feliz, transportou a estatueta da deusa, que tais rituais odiava, daquelas paragens para outras melhores. (trist. 4. 4. 55-82)*

Mais do que evocar a inospitalidade da região e a brutalidade dos seus habitantes, o episódio de Ifigénia na Táurica serve a Ovídio para sublinhar um elemento que perpassa por toda a sua produção do período do exílio: o tema da amizade. Tal é normal num exilado, diríamos, e o poeta frequentemente se queixa do abandono a que foi votado por parte dos amigos em Roma: ‘uma torre imunda não acolhe ave alguma, e as formigas jamais se dirigem para celeiros vazios’, dirá em poema dos *Tristia* (1. 9. 8-9). Orestes e Pílates, um dos pares de amigos mais paradigmáticos na literatura antiga, tal como Teseu e Pirítoos ou Niso e Euríalo, são assim postos em relevo de forma particular. Mas mais importante ainda é tal fidelidade ser aqui colocada como chave de redenção: é este tipo supremo de amizade, que prefere morrer a ver o seu amigo morrer, que produz o reconhecimento e a libertação. Mesmo nas tradições mais bárbaras e primitivas, a força da amizade pode produzir a reconciliação e a liberdade. E de tal forma assim é que nos versos seguintes, e finais, do poema, o autor identifica-se com Orestes e formula o desejo de, tal como sucedeu a este, zarpar, velas enfunadas, desta região incivilizada:

*Por conseguinte, tal é a região da qual fugiram tanto os homens como os deuses, praticamente a mais longínqua do enorme mundo e que é a mais próxima de mim. Perto desta minha terra – se, porventura, uma terra de bárbaros é a de*

*Nasão – perduram tais rituais de morte. Oh! Oxalá os ventos que levaram Orestes empurrem as minhas velas de volta a casa, uma vez aplacada a divindade. (trist. 4. 4. 83-88).*

A segunda, e última, composição a considerar aqui é algo distinta. O poema 2 do livro terceiro das *Epistulae ex Ponto* é dedicado ao filho mais novo de Messala Corvino, M. Aurélio Cota Máximo, e datará dos anos 12 ou 13 d.C. É um texto desencantado, como de resto as *Ex Ponto* o são em geral. Centra-se quase exclusivamente no tema da amizade e do abandono que sente por parte dos amigos. A isto segue-se outro motivo-chave do universo ovidiano: o tópicus da imortalidade conferida pela poesia. Diz o poeta (*Pont. 3. 2. 33-36*): ‘também Teseu tombou e também aquele que acompanhava Orestes; eles, porém, vivem cada um pela sua fama. Vós sereis igualmente exaltados pelas futuras gerações e ilustre será a vossa glória graças aos meus escritos’. Mas será, sobretudo, o valor da amizade que interessa ao solitário Ovidio. E ele é expresso com recurso ao episódio de Ifigénia entre os Tauros.

*Quando eu falava acerca da vossa probidade (pois aprendi a falar geta e sármata), aconteceu que um ancião, que estava no meio do grupo, respondeu ao nosso discurso com tais palavras: ‘Também nós, ó bom estrangeiro, conhecemos o termo amizade, nós, a quem o Ponto e o Istro mantêm separados de vós. Há um local na Cítia, que os antigos chamaram de Táurica, não muito longe do território da Gética. Eu nasci nessa terra, e não me envergonho da minha pátria. O povo venera aí a deusa que é companheira de Febo. Hoje em dia ainda se conserva um templo, sustentado por gigantescas colunas; entra-se nele por uma escadaria de quatro vezes dez degraus. A tradição conta que houve ali uma estátua da divindade celeste. E para que não duvides, permanece ainda o pedestal, despojado da deusa. O altar, que fora branco pela cor natural da pedra, está descolorido e avermelhado, tingido pelo derramar do sangue. Uma mulher, que nunca conheceu a tocha nupcial, que pela nobreza da sua estirpe é superior às filhas da Cítia, executa as cerimónias sagradas. A natureza do sacrifício – assim instituíram os antepassados – é que os estrangeiros sucumbam, mortos pelo punhal da virgem. Ora, o ilustre Toas reinou sobre as costas da Meóti e nenhum outro foi mais conhecido nas águas do*

*Euxino.*

*No tempo em que ele detinha o ceptro, dizem que uma certa Ifigénia viajou até lá pelos límpidos ares. Acredita-se que Febe a levou pelo céu, sobre leves brisas, coberta por uma nuvem, e que a depôs naqueles locais. Durante muitos anos presidiu ela escrupulosamente ao templo, perfazendo as lúgubres cerimónias com a mão contrariada. Um dia chegaram dois jovens num barco à vela e tocaram com os pés a nossa costa. Iguais eram eles em idade, iguais em amor: um era Orestes, o outro Pílates. Assim são os nomes que a tradição preserva. De imediato são conduzidos ao selvático altar da Trívia, ambas as mãos acorrentadas atrás das costas. A sacerdotisa grega salpica os cativos com água lustral, para que a longa ínfula rodeie os cabelos loiros. E enquanto prepara a cerimónia, enquanto cobre as têmporas com fitas, enquanto ela procura pretextos para prolongar o momento, “eu não sou cruel, jovens (perdoai-me)”, disse, “eu executo sacrifícios ainda mais bárbaros que a própria terra. Este é um ritual do povo. Porém, de que cidade vindes vós? Que trajecto seguíeis na vossa infausta barca?” perguntou. E quando a virgem piedosa escutou o nome da pátria e descobriu que eles eram concidadãos da sua cidade. “Que um de vós”, disse, “sucumba como vítima nestes rituais, e que o outro parta como mensageiro para o território dos vossos pais”. Pílates, com a intenção de ser ele a morrer, ordena ao seu querido Orestes que parta. Este recusa, e cada um luta por perecer no lugar do outro. Aquele foi o único ponto em que jamais chegaram a acordo; em tudo o resto, o par de rapazes foi sempre unânime e sem qualquer discussão. Enquanto os belos jovens levam a cabo esta disputa de amor, aquela escreve umas frases endereçadas ao irmão. Ao irmão enviava ela instruções, era ao irmão que estas eram dadas: repara no acaso dos homens! Sem mais delongas, arrebatam a estátua de Diana do templo e às ocultas são levados de barco pelo meio das águas sem fim. Admirável foi o amor dos jovens: e embora tantos anos tenham passado, ainda hoje possuem na Cítia um enorme renome. (Pont. 3. 2. 39-96)*

Se a história mitológica narrada é a de *Ifigénia entre os Tauros*, o que é de novo valorizado é o tema da amizade de Orestes e Pílates. Como conclui:

*Depois de o ancião ter contado esta bem conhecida história, todos louvaram os actos de piedosa devoção. É evidente que também nestas paragens, e costas mais ferozes que estas não existem, o nome da amizade comove os corações dos bárbaros. Que deveis então vós fazer, nascidos na cidade da Ausônia, uma vez que tais acontecimentos tocam até os cruéis Getas? (Ex Ponto 3. 2. 97-102)*

Até na mais selvática região a amizade é o valor mais precioso, e as margens da Cítia proporcionam lição de ética aos requintados habitantes da requintada Roma. Assim, o episódio de Ifigénia, Orestes e Píades serve para ilustrar os ideais que o poeta desejava ver em Roma e desesperava de alguma vez vir a vê-los.

Após Ovídio, Ifigénia continuou a estar presente na poesia romana (por exemplo, Juvenal 12. 119 ou Séneca, *Ag.* 160-173) e nas artes plásticas<sup>27</sup>. A *Octávia*, porventura da autoria de Séneca, terminava com uma evocação do coro ao episódio de Ifigénia, invocando-se as brisas que um dia salvaram a jovem da morte e a transportaram para o santuário de Ártemis (973-983); é que tanto a Áulide como a região dos Tauros era mais doce que Roma: ‘além aplaca-se a divindade com a morte dos forasteiros; Roma rejubila com o sangue dos próprios cidadãos’. O episódio de Ifigénia converte-se inclusivamente em motivo de exercício retórico no século I d. C. (Seneca, *suas.* 3). E, mesmo nos finais da literatura imperial, um poeta como Blóssio Dracôncio, em pleno reino vândalo no norte de África, poetava sobre Orestes e Ifigénia, recriando no seu tão extraordinário como geralmente ignorado *Orestes* a versão canónica do episódio da Táurica, e, pela mesma altura, em Itália, Boécio evocava o sacrifício de Ifigénia nos versos da sua *Philosophiae Consolatio* (4, 7, 4-7).

Regressemos agora ao ponto de onde partimos. Tendo como pano de fundo múltiplas relações com diversas tradições concernentes ao culto a Ártemis, algumas das quais muito populares na Ática no século V a. C., Ifigénia representa a jovem inocente e a vítima da cegueira que a guerra reclama aos homens; mas ela é também a cidadã que se sacrifica conscientemente pela pátria. Não tendo a grandeza de uma Medeia ou de uma Antígona, nem por isso deixa de ser uma das figuras femininas mais marcantes da cultura clássica, sobretudo a

<sup>27</sup> LIMC s.v. ‘Iphigeneia’, nº 34-88; ‘Iphigeneia (in Etruria)’, nº 1-24.

partir de Eurípides. E, desta forma, nunca deixou de ser uma presença constante na galeria das heroínas da Antiguidade.

## O MITO DE IFIGÉNIA EM RACINE

JOÃO DOMINGUES  
Universidade de Coimbra

O mito de Ifigénia encontra-se entre os temas predilectos do teatro clássico da Renascença francesa. Primeiro Sibilet com uma *Iphigénie* em 1549, depois Rotrou em 1640<sup>81</sup>. Sabe-se que Jean Racine escrevera primeiro um acto em prosa de uma *Iphigénie en Tauride* e, só depois, em 1674, surgiu então com *Iphigénie*, a sua penúltima peça profana.

Apesar de muito distantes e inferiores ao texto de Racine, surgiram em Espanha algumas imitações do “mestre” francês: primeiro, José Cañizares<sup>82</sup>, e depois também Ramòn de la Cruz<sup>83</sup>, ambos tentaram imitar Racine.

Em França, a *Iphigénie*<sup>84</sup> de Leclerc et Coras (1675) é também uma imitação de Racine. Quase um século depois, Guimond de la Touche publicou, em 1757, uma *Iphigénie en Tauride*, que foi, junto com as tragédias de Voltaire, das peças mais aplaudidas no seu tempo. E em 1903 é representada a *Iphigénie en Tauride*, de Jean Moréas, cujo texto é publicado no ano seguinte.

---

<sup>81</sup> A *Iphigénie* de Thomas Sibilet é uma tradução de Eurípides.

Também Gaulmin terá composto uma *Iphigénie*, em 1641 - tal como Rotrou no ano anterior -, só que o seu texto nunca chegaria a ser impresso.

Quanto à peça de Rotrou, o texto ressentia-se da estética barroca da primeira metade do século XVII, e a linguagem dos seus heróis acusa algum preciosismo hoje difícil de apreciar. Aquiles, por exemplo, longe de ser o amante viril e o guerreiro corajoso que nos apresentará Racine, é antes um “précieux” que, ao ver Ifigénia, cai numa paixão ardente e imprevista cuja expressão resulta num passo de excessiva galantaria:

“Beaux yeux, contre vos coups je ne suis plus Achille,

Et celui qu'on a vu franchir tant de hasards

Est aujourd'hui vaincu d'un seul de vos regards”.

(Cit. por Jean THORAVAL, na sua introdução à *Iphigénie* de Racine, éd. Bordas, Paris, 1973, p.18.)

<sup>82</sup> Cañizares (1676-1750) começara uma medíocre imitação da tragédia raciniana: *El sacrificio de Ifigenia*, texto que foi acabado por Candido Maria Trigueros,

<sup>83</sup> Apesar de muito distante do original de Racine, esta peça de Ramòn (1731-1794) é mais conhecida do que a de Cañizares.

<sup>84</sup> A peça de Leclerc et Coras foi representada no Hôtel Guénégaud, em Paris, a 24 de Maio de 1675.

Significativa é também a presença do mito na ópera: a de Desmarests e Campra, que é um melodrama sobre Ifigénia em Táuride, data de 1704; a ópera Ifigénia em Áulide de Christoph W. Gluck, composta a partir do libreto do francês Le Blanc du Roullet, que por sua vez se inspirou no texto de Racine, e que foi representada em Paris em 1774; e ainda a melhor ópera composta sobre este tema que é a Ifigénia em Táuride, do mesmo Gluck, mas composta a partir do libreto do poeta francês Guillard e representada em Paris em 1779, com o maior sucesso.

Quando Racine escreveu a sua *Iphigénie*, em 1674, tinha já rompido com Port-Royal, centro do jansenismo francês e centro de recolhimento dos chamados “solitaires de Port-Royal”. Entre estes, Nicole, um dos mais ilustres, numa crítica feroz dirigida contra o teatro, embora não directamente contra Racine, afirmara que “um escritor de teatro é um envenenador público, não dos corpos mas das almas, e deve ser olhado como culpado de uma infinidade de homicídios espirituais”<sup>85</sup>. Ora, longe de se considerar um “envenenador de almas”, Racine crê antes na dignidade do teatro, nos valores morais que pode veicular e na capacidade moralizadora que, em especial, a tragédia contém, pelo modo como apresenta as paixões sempre malélicas, o mau sempre sofredor e, no final, sempre redimido ou castigado, e o inocente justificado ou mesmo salvo, ainda que por vezes in *extremis*, como acontece na sua *Ifigénia*.

Confiando no que ele próprio afirma no prefácio, onde revela um profundo conhecimento do mito antigo e das suas variantes, “não há”, diz Racine, “nada mais célebre nos poetas do que o sacrifício de Ifigénia”, embora nem todos coincidam nos pormenores da história. Assim, no Agamémnon de Ésquilo, na Electra de Sófocles, e também em Lucrecio e Horácio<sup>86</sup>, entre outros, afirma-se que Ifigénia foi sacrificada em Áulide; outros, porém, pretendem que a deusa Diana a substituiu, no derradeiro momento do sacrifício, por uma corça, e

---

<sup>85</sup> “Un poète de théâtre est un empoisonneur public, non des corps mais des âmes, qui se doit regarder comme coupable d’une infinité d’homicides spirituels” (Excerto citado no artigo “Iphigénie” do *Dictionnaire des auteurs et des ouvrages français*, p.60).

Foi contra o comediógrafo Desmarests de Saint Sorlin, autor de uma peça intitulada *Les Visionnaires*, que Nicole lançou a sua carta em 1665; mas Racine, autor das peças *Thébaïde* e *Alexandre*, sentiu-se visado pela acusação de “empoisonneur public” e ripostou, por escrito, com igual violência na sua *Lettre à l’auteur des «Hérésies Imaginaires» et des deux «Visionnaires»* (1666).

<sup>86</sup> Mais precisamente, no livro Iº *Da Natureza*, de Lucrecio, e na sátira 3ª do livro IIº das *Sátiras*, de Horácio.

levou a jovem como sua sacerdotisa para Táuride: é essa a versão adoptada por Eurípides e Ovídio<sup>87</sup>. Outros ainda, como Estesícoro, referem a existência de uma Ifigénia diferente: filha de Helena e de Teseu, criança nunca reconhecida pelos pais e portanto relegada ao abandono e ao anonimato; é esta a versão que refere também Pausânias<sup>88</sup> e a ele lhe deve, revela Racine, a personagem de Erífile<sup>89</sup>.

Assim, inspirado essencialmente no texto de Eurípides, Ifigénia em Áulide, Racine aproveitou também esta “outra Ifigénia” a que se refere Pausânias, que lhe permitiu, jogando com a ambiguidade do oráculo, evitar o sacrifício da pura e obediente Ifigénia, filha de Agamémnon, condenando antes, no derradeiro momento, aquela que se escondia sob o falso nome de Erífile, e que era, esta sim, tal como exigia o oráculo, verdadeiro sangue de Helena. Uma mal amada, é certo, mas também culpada de inveja, de ciúme e sobretudo incapaz de controlar a sua própria paixão. É a condenação de Erífile, em substituição de Ifigénia, que permite ao texto de Racine ter um desenlace feliz: “uma tragédia grega vestida com trajes modernos”, assim a classificou Schlegel<sup>90</sup>.

## I

Ora, a *Iphigénie* de Racine abre, precisamente, com Agamémnon a arrastar consigo um oráculo segundo o qual os deuses lhe exigem o sacrifício da filha; e, por não aceitar cumpri-lo, aparece em cena, desde o início, carregando o peso da sua revolta. Apesar disso, porém, no seu desespero, é aos mesmos deuses que lhe exigem a filha que ele se dirige e a quem invoca<sup>91</sup>: é diante desses “senhores de todos os destinos humanos”, que o Rei lamenta não pertencer antes ao mundo dos simples, dos humildes e desconhecidos. Reconhece, efectivamente, que o jugo que mais lhe pesa não é sequer o que lhe impõe o oráculo, mas sim o da realeza; pois o que mais o faz sofrer não é a necessidade de infringir o oráculo – fá-lo-ia, de facto, como já o fez mentalmente –, mas é a necessidade absoluta de resolver o problema político: na verdade, para que a armada pudesse partir contra

<sup>87</sup> OVIDIO, *Metamorfoses*, livro IIº.

<sup>88</sup> PAUSÂNIAS, *As Coríntias*.

<sup>89</sup> Cf.: RACINE, *Iphigénie*, Préface (1675), éd. Bordas, Paris 1973, pp.29-33.

<sup>90</sup> SCHLEGEL, Auguste, *Cours de littérature dramatique* (trad. 1814). *Apud*: *Iphigénie* de Racine, éd. Bordas, Paris 1973, p.118.

<sup>91</sup> I, 1: 10-12 (O texto que utilizamos é o da edição Bordas, Paris 1973).

Tróia, tinha que obter ventos favoráveis; mas, para isso, tinha o Rei de ordenar que se cumprisse o oráculo. É, pois, o dissídio entre o rei (que exige o sacrifício) e o pai (que não pode consentir a morte da filha) que nele se digladiam e cuja solução terá, ao que tudo indica, que resultar na “morte” de um deles.

Sem carregar consigo uma falta pessoal que devesse expiar, Agamémnon aparece, tal como em Eurípides, subjugado pelo seu drama íntimo, drama trágico por excelência que é o da opção entre dois males terríveis. Em Eurípides, sofre pela filha, é certo, mas está sobretudo anquilosado pelo peso do poder. O que nele manda por inteiro são os destinos da Hélade; e o seu alternar de disposições fixa-se, desde cedo, no momento em que declara:

“ (...) porque chegámos a um destino inevitável,  
cumpra-se de minha filha a morte sanguinolenta ”<sup>92</sup>.

Em Racine, porém, a sua luta interior permanece e, até ao fim, coabitam em Agamémnon o “rei” e o “pai”, sem que uma das partes possa vencer definitivamente. Aconselhado por Ulisses, o político por excelência, aceita mandar vir a filha, a pretexto de a casar com Aquiles, para que seja sacrificada; mas o horror de tal decisão logo o invade e, no seu íntimo, vigora já o sentimento sacrílego da recusa da morte da filha. De facto, apesar de tudo o que foi dito (e escrito) sobre a semelhança entre este sacrifício e o do filho de Abraão, diga-se que, se Ifigénia podia ser a vítima pura e imaculada, Agamémnon, por seu lado, não tem nada de um crente obediente aos deuses, muito pelo contrário, está, desde o início, pronto para assumir a recusa sacrílega; e só o orgulho pessoal ferido e o nobre sentimento do respeito pelo “interesse dos Gregos” ali reunidos o impedem de ceder ao “pai”.... E, mesmo assim, foi preciso ainda que os deuses se manifestassem repetidamente para que, convencido, não da primazia do “interesse do Estado”, mas sim da inutilidade da resistência humana contra os deuses, o “pai” cedesse, parcialmente.

Se ao Rei se impunha que os Gregos não fossem prejudicados só para salvar uma jovem – tal como defende o guerreiro Ulisses, conselheiro de Agamémnon –, para este não era aceitável que a justiça celeste estivesse a exigir sacrifício tão horrendo a um pai. E, se acaba mais tarde por consenti-lo, não é por o considerar menos injusto: é

---

<sup>92</sup> *Ifigénia em Aulide*, de Eurípides, vs.511-512 (Tradução de C. A. Pais de Almeida), Coimbra 1974, p.113.

antes porque reconhece que de nada valem os seus esforços<sup>93</sup>. É, pois, considerando como inevitável o sacrifício da filha que o “pai” cede; mas tudo fará para, pelo menos, afastar Clitemnestra do altar e poupá-la ao espectáculo de sacrifício tão horrendo (vs. 809-811). E à sua própria filha, é também como destino inelutável que lhe revelará o sentido do oráculo<sup>94</sup>.

Quanto a ele, rei e pai, reagiu primeiro com um voto sacrílego:

“condenei os Deuses”, diz ele, “e sem mais nada ouvir fiz voto, no altar, de lhes não obedecer”<sup>95</sup>.

Está, pois, longe de aceitar a condenação da filha; mas sente-se impotente para a salvar<sup>96</sup>: de facto, logo revogou a ordem que a condenava e preferiu a vida da filha, mesmo acima do interesse dos Gregos e sabendo que ia sacrificar o seu posto de “rei dos reis”, arriscando até contra a sua própria segurança (vs.1227-1232). Não fala, é certo, das tentações do orgulho que por momentos o dominou, primeiro instado por Ulisses, depois ofendido pelo jovem Aquiles; mas a sua rendição ao oráculo só veio quando os deuses reapareceram impedindo claramente o mensageiro do rei de evitar a entrada de Ifigénia no acampamento em Áulide (vs.1233-1236).

Os deuses manifestaram-se uma vez mais e, portanto, era inútil tentar resistir-lhes; é vã a protecção humana quando os deuses lhe são contrários. Só então o pai protector, vendo-se impotente para a salvar, se transforma no rei altivo que exorta a filha para que ao menos morra dignamente, não só para honrar o sangue da sua real estirpe, mas também para “fazer corar [de vergonha] esses deuses que a condenaram” (vs.1246)! Palavra de rei sobre cuja insolência se há-de

<sup>93</sup> I,5: 389-390:

“Je cède et laisse aux Dieux opprimer l’innocence”.

<sup>94</sup> IV, 4: 1221-1223:

“ma fille, il est trop vrai. J’ignore pour quel crime  
la colère des Dieux demande une victime;  
mais ils vous ont nommée (...)”.

<sup>95</sup> I,1: 66-67:

“je condamnai les Dieux et, sans plus rien ouïr,  
fis voeu sur leurs autels de leur désobéir”.

<sup>96</sup> IV,4: 1223-1226:

“... un oracle cruel  
Veut qu’ici votre sang coule sur un autel.  
Pour défendre vos jours de leurs lois meurtrières,  
Mon amour n’avait pas attendu vos prières.”

abater a ira dos deuses: não hoje, não amanhã, talvez, mas virá; e, quando vier, será sem remissão. Hoje, hoje é Ifigénia a visada, Ifigénia a pura, a filha obediente que se entrega nas mãos de um pai que não pode salvá-la, que nunca duvida dos deuses, que não se revolta ...

É contra esse Agamémnon, “rei orgulhoso”, que chovem as imprecações da esposa Clitemnestra: contra os interesses dos Gregos que ele representa e que, diante dela, parece defender acima de tudo, e contra a barbárie de tal sacrifício. Para o Rei, porém, o grande drama não reside sequer em tudo o que ouve injustamente; tudo isso não passa de “gritos” já esperados. A sua dor é mais forte e mais profunda; é outro o seu carrasco: é que os deuses, impondo-lhe tão severa lei, lhe não haviam retirado o coração de pai<sup>97</sup>!

É ainda contra este mesmo “rei orgulhoso” que vem embater também toda a arrogância do jovem Aquiles cuja insolência, junto com as repetidas manifestações divinas e a exigência dos Gregos, quase arrancam a Agamémnon a decisão fatal. Aquiles defende a sua noiva junto do pai, insulta-o, e nega-lhe até o direito de decidir sobre o destino da filha; chama-lhe criminoso e não pai, transformando o diálogo numa luta de poder e orgulho, e devolvendo, desse modo, por momentos, a questão à esfera dos deuses e do interesse dos Gregos. Agamémnon defende-se e reenvia as acusações sobre os verdadeiros interessados na partida da armada: Ulisses, Menelau, e, aos olhos do Rei, o próprio Aquiles que, impaciente, não pára de criticar os céus cuja acalmia o impede de partir para Tróia<sup>98</sup>.

Mas, acusar Aquiles de querer a morte de Ifigénia para que os deuses libertem os ventos não é senão uma estratégia de agressão do Rei, uma vez que Aquiles desconhecia por completo a exigência e o objecto do oráculo.

Assim, do ponto de vista político, tudo seria fácil para o Rei:

---

<sup>97</sup> IV,5: 1319-1322:

“heureux si dans le trouble où flottent mes esprits,  
je n’avais toutefois à craindre que ces cris!  
Hélas! en m’imposant une loi si sévère,  
Grands Dieux, me deviez-vous laisser un coeur de père?”.

<sup>98</sup> IV,6:1358-1362:

“Plaignez-vous donc aux Dieux qui me l’ont demandée”, diz-lhe ele;  
“accusez et Calchas et le camp tout entier,  
Ulisse, Ménélas, et vous tout le premier.  
- Moi?”, retorque Aquiles.  
- “Vous, qui de l’Asie embrassant la conquête  
querellez tous les jours le Ciel qui vous arrête; ...”.

os deuses mandam, os Gregos exigem, a insolência de Aquiles provoca o seu poder, e a decisão impõe-se por si.<sup>99</sup> Só que, na iminência da execução do sacrifício, Agamémnon redescobre todo o horror da sua decisão e a virtude filial da jovem desperta nele o amor paterno que ficara entorpecido sob o peso da crueldade e da barbárie das acusações e do próprio orgulho real; e o pai recua:

“que digo? Que pretendo com este zelo sacrílego?  
Que louros me hão-de coroar assim regados de  
sangue?”<sup>100</sup>

Os Deuses são, porém, mais fortes; e os humanos, ainda que sejam reis, e mesmo reis dos reis, como Agamémnon no acampamento dos Gregos, são impotentes para contrariar as decisões divinas:

“(...) Deuses grandes, se o vosso ódio  
persevera em querer arrancar-ma das mãos,  
que podem contra vós os débeis humanos?”<sup>101</sup>,

exclama o rei, já sem força para revoltas nem vontades sacrílegas, mesmo antes de abandonar definitivamente a cena.

Deste modo, mantendo os traços que lhe dera Eurípides – orgulhoso e insolente, cheio de ambição e cego de poder –, Racine imprime em Agamémnon o remorso de uma alma torturada e o trágico sofrimento de um pai que, desde a primeira hora, se revolta contra a decisão por ele próprio tomada enquanto “rei dos reis”, deixando escapar, do mais fundo de si, o grito de desespero:

---

<sup>99</sup> IV,7: 1430-1431:

“ma gloire intéressée emporte la balance  
Achille menaçant détermine mon coeur ...”.

<sup>100</sup> IV,8: 1445-1452:

“que dis-je? Que prétend mon sacrilège zèle?  
[...]  
Quels lauriers me plairont de son sang arrosés?  
[...]  
Non, je ne puis, Cédons au sang, à l’amitié,  
et ne rougissons plus d’une juste pitié”.

<sup>101</sup> IV,9: 1462-1464:

“... Grands Dieux, si votre haine  
persévère à vouloir l’arracher de mes mains,  
que peuvent devant vous tous les faibles humains?”

“não, tu não morrerás; eu não poderei consentir”<sup>102</sup>.

Aceita depois o que, para ele, era já inelutável; mas no momento em que os guardas, obedecendo à ordem real, se preparam para conduzir a jovem filha ao altar do sacrifício, ele é incapaz de “prononcer cet ordre sanguinaire”<sup>103</sup>. Não deixara afinal de ser pai<sup>104</sup>. De facto, arrancado do silêncio por essas vozes que o atormentavam quando apareceu em cena, é ao silêncio que se remete no final: quando, para que se enterre o punhal sacrificador no peito de Ifigénia, não faltava mais do que a derradeira palavra do Rei, ele cobre o rosto e a sua voz é o silêncio<sup>105</sup>; é que a grandeza só aos deuses pertence, como lhes pertence toda a decisão última sobre os destinos humanos. O ódio, a revolta, o sacrilégio ou o crime, são fruto da hostilidade do homem, tão apaixonada quanto vã; o reconhecimento, porém, da sua incapacidade de resistir aos deuses eleva-o, pelo contrário, à mais alta consciência da sua condição de miserável humano.

## II

Mais preocupação pela frieza da recepção do que sofrimento, mais despeito e desilusão pela pretensa inconstância de Aquiles do que partilha da dor com a filha, e sobretudo mais grito humano do que sofrimento trágico, assim se apresenta Clitemnestra em cena. O seu amor de mãe, profundamente humano, impede-a de acreditar no oráculo abominável<sup>106</sup>; por isso, a sua revolta dirige-se apenas contra o homem e nunca contra os deuses. Para ela, essa “promiscuidade” dos deuses com os humanos fazia-a antes sonhar com um genro de estirpe divina - o jovem Aquiles - cujo comportamento devia fazer jus ao “sangue divino que lhe corre nas veias”<sup>107</sup>; e o sagrado acto dos esponsais tão esperados via-o já como um acréscimo de honra e solenidade. Desesperada, porém, com a crueldade do oráculo, e sem capacidade para se ultrapassar a si própria, Clitemnestra toma, também como em Eurípedes, o sofrimento da filha apenas à luz dos

<sup>102</sup> “non, tu ne mourras point, je n’y puis consentir” (I,1: 40).

<sup>103</sup> IV,8: 1434.

<sup>104</sup> IV, 5, vs. 1322 *sq.*

<sup>105</sup> Cf.: V,5: 108-1711.

<sup>106</sup> Cf.: III,5: 921.

<sup>107</sup> IV,4: 644:

“... sang des dieux dont on le fait sortir”.

seus interesses pessoais. Ora, recusando acreditar na proveniência divina do oráculo, relega tudo para a esfera do estritamente humano, e torna-se, desse modo, na encarnação do profundo drama do confronto de valores e interesses quando uma escolha urge e, implacável, não admite meio-termo. E Clitemnestra, sem nada de uma heroína, antes só e apenas “mãe” e “humana”, não tem dúvidas: a vida de um filho não tem preço e é superior a qualquer interesse político ou nacional. Assim, conscientemente ou não, Racine lança o descrédito sobre a glória política sublinhando o “nada” que é o poder, quando está em jogo a vida humana e a sua felicidade<sup>108</sup>. E a França da segunda metade de seiscentos dava-lhe, com certeza, razão.

A Clitemnestra, que firmemente se impõe contra o marido, nem a severa proibição real – que desejava apenas poupá-la – a impediria de estar presente junto ao altar. E, na iminência do acto nefando, não é sequer aos deuses que se dirige: não vendo no marido um pai protector, é de Aquiles que ela, suplicante<sup>109</sup>, implora ajuda para a filha:

“... sois vós, neste lugar,  
o seu pai, seu esposo, seu asilo e seu Deus”<sup>110</sup>.

De facto, o cumprimento do oráculo não é sequer visto por ela como exigência divina, mas sim como meio de Agamémnon manter o seu orgulho pessoal, a sua empresa e o seu poder entre os Gregos:

“essa sede de reinar [...]   
cruel, é esse o Deus a quem sacrificais”<sup>111</sup>.

E, por fim, quando Euríbato vem dizer que todo o acampamento está cego por esse “zelo fatal” (vs.1624), que uma “piedade severa” (vs.1626) exige a oferenda, e quando a própria filha lhe mostra que se lhe opõem os deuses e os homens, a começar pela

<sup>108</sup> Cf.: “Notice sur *Iphigénie*”, in *Racine*, Théâtre 2., éd. G. F., Paris 1965, p.128.

<sup>109</sup> “Clitemnestre: Seigneur, c’est donc à moi d’embrasser vos genoux.” (III,5: 928).

<sup>110</sup> v.939-940:

“vous êtes en ces lieux  
son père, son époux, son asile, ses Dieux”.

<sup>111</sup> IV,4: 1289-1292:

“cette soif de régner ...”  
[...]  
“cruel, c’est à ces Dieux que vous sacrifiez”.

traidora Erífyle, Clitemnestra, sem desfalecer, reage oferecendo-se a si própria<sup>112</sup> e gritando: “Ô ciel! Ô mère infortunée!” (vs.1693): grito delirante, sagrado, mas profundamente humano que, numa espécie de êxtase sofredor antecipa já a imagem da jovem filha oferecendo o pescoço ao cutelo preparado pelo próprio pai<sup>113</sup>.

### III

Original em Racine, relativamente ao texto euripídiano, é Aquiles, o jovem apaixonado e guerreiro destemido. Exuberante na sua esperança de partir para Tróia, aparece em cena – ironia amarga do destino – revelando, ele próprio, a Ifigénia a alegria de todo o acampamento pela sua chegada:

“... (Agamémnon) contou-vos  
a alegria que trouxestes ao acampamento?”<sup>114</sup>,

pergunta-lhe ele entusiasmado.

Os deuses vão ser apaziguados, Neptuno soltará os ventos e os Gregos poderão partir em expedição contra Tróia. E, mesmo apesar de saber que, para isso, terá que abandonar a amada por algum tempo (vs.845-846), Aquiles, também ele cego pela ambição, como todos os humanos, vê até a expedição como o melhor meio de selar a sua união com Ifigénia:

“como não acalentar a feliz ocasião  
de ir com sangue troiano selar nossa união [...]?”<sup>115</sup>

Mas quando, por fim, lhe é revelada a ameaça fatal que recai sobre a jovem amada, Aquiles não acredita nem compreende o oráculo; para ele, como para Clitemnestra, só há um inimigo:

<sup>112</sup> “Qu’ils viennent donc sur moi prouver leur zèle impie” (v.1633).

<sup>113</sup> Cf.: v.1695.

<sup>114</sup> III,3: 835-836:

“... mais vous a-t-il conté (ele é Agamémnon)  
quel bonheur dans le camp vous avez apporté?”.

<sup>115</sup> III,3: 847-848:

“puis-je ne point chérir l’heureuse occasion  
d’aller du sang troyen sceller notre union ...?”.

Agamémnon<sup>116</sup>.

Para Aquiles, jovem, impulsivo, amante destemido e até filho de uma deusa, não existem inimigos invencíveis; nem os próprios deuses: de tal modo que, se por acaso são eles os autores desse oráculo,

“em vão os Deuses terão ordenado a sua morte”,

diz ele; e jura ainda:

“este meu oráculo é mais certo que o do adivinho Calcas”<sup>117</sup>.

Ora, a situação trágica da personagem reside essencialmente, por um lado, na contradição radical entre a sua alegria gerada pelo boato da iminência da partida da armada e a condição que os deuses impõem, mas que ele ignorava; reside, por outro, no facto de que, quando lhe é revelado o oráculo e ele se erige em defensor da amada, contra deuses e homens, é, simultaneamente, acusado pelo pai dela de ser ele próprio o maior instigador do acampamento para exigir que se derrame o sangue de Ifigénia: acusação injusta, mais do que todas, pois que ele próprio fizera o voto de não partir com a expedição sem realizar os esponsais com a jovem que lhe fora prometida. Assim: o oráculo diz que a partida dos Gregos depende do sacrifício de Ifigénia; mas, se for sacrificada, Aquiles não poderá realizar os esponsais e não partirá; só que, se ele não partir, Tróia não cairá nas mãos dos Gregos, pois que fora já predito, também por um oráculo, que a queda de Tróia dependeria da sua presença na batalha.

Sem lucidez, porém, para analisar ambiguidades, e muito menos calma para se deter em considerações, a cólera de Aquiles, que se afirma superior aos deuses, ameaça destruir, por amor, e num acto triplamente sacrílego, o fogo sagrado, o altar do sacrifício e,

---

<sup>116</sup> “quelle aveugle fureur pourrait l’armer contre elle?”  
(III,5: 914);  
“un cruel (comment puis-je autrement l’appeler?)”  
(III,6: 1023).

<sup>117</sup> III,7: 1083-1084:  
“les Dieux auront en vain ordonné son trépas.  
Cet oracle et plus sûr que celui de Calchas”.

juntamente com ele, o sacerdote sacrificador<sup>118</sup>. O furor de Aquiles, a quem Ulisses descreve, no final, furioso e a proteger Ifigénia diante do altar já com a sua poderosa mão “repleta de sangue a fumegar”<sup>119</sup>, não será afinal desencadeado porque os deuses mostraram – mas só no derradeiro momento – que era outra a vítima que eles queriam ver imolada; e, para Aquiles, será também outro o momento de desencadear a sua cólera.

#### IV

Ifigénia, por seu lado, acabada de chegar ao acampamento dos Gregos, e muito antes de conhecer o oráculo, tinha já, nas primeiras reacções do Rei seu pai, mais do que motivos para se alarmar; e só a emoção da chegada, o amor filial que nutre por Agamémnon e a confiança total nos deuses a impedem de pressentir a tragédia.

Jovial e terna, precipita-se nos braços de um pai incapaz de lhe esconder o sofrimento. Ora, no texto de Eurípidés, à jovem luminosa e alegre da abertura da peça, sucede a desesperada que logo desfalece ao conhecer o oráculo, se desfaz em choro, e inunda, com patéticas súplicas, o pai, para que lhe poupe a vida:

“não me faças morrer antes do tempo”

[...]

“Por piedade, por piedade, meu pai, poupa-me a vida”<sup>120</sup>,

grita ela desesperada e inconsolável. Só depois, por ver que era inexorável o seu destino, decide então entregar-se à imolação, por sua livre vontade, para defender a sua honra e salvar a pátria:

“Decidi morrer”, diz ela; “mas esse acto,  
quero torná-lo glorioso, para longe relegando sentimentos  
[vis]”<sup>121</sup>,

e ainda:

---

<sup>118</sup> Cf.: V,2: 1605-1608.

<sup>119</sup> v.1712 :

“... de sang toute fumante”.

<sup>120</sup> Cf.: *Iphigénie* d’Eurípidés, (Trad. éd. Bordas, vs. 1264 e 1301).

<sup>121</sup> *Ifigénia em Áulide*, de Eurípidés (Trad. de C. A. Pais de Almeida), Coimbra 1974, vs. 1375-1376.

“Como libertadora da Hélade, uma glória bem-aventurada me caberá”<sup>122</sup>.

Ora, bem diferente é o ser e o caminho percorrido pela jovem em Racine. De facto, face às inquietações que lhe vão emergindo no espírito<sup>123</sup>, a pura Ifigénia não pensa nela, mas antes no pai que vê a sofrer, e confia a sua sorte aos deuses propícios. Depois, apreensiva por causa das respostas sombrias do Rei, chega a admitir que os deuses não queiram, por vezes, ouvir os humanos, e mesmo que sejam cruéis, mas nada que um “pompeux sacrifice” não possa apaziguar. Quanto à injustiça de que falara o pai – seja ela dos deuses ou do adivinho, ou mesmo do sacrifício em si –, é revelação que lhe permanece vedada por enquanto. Por isso, pergunta ingenuamente:

“o sacrifício é para já?”<sup>124</sup>,

como se tudo pudesse voltar à calma logo após a oferenda! E Ifigénia avança, como cordeiro sacrificial, alegremente, em direcção ao altar onde a espera o cutelo do sacrificador...

“Para mais cedo do que eu desejaría”,

responde amargamente o pai. Mas ela não compreende, nem pode compreender. Sem propensão nem curiosidade para saber mais sobre todas essas palavras misteriosas, apiedada antes pelo pai que vê a sofrer, remete-se ao silêncio. Triste por o ver assim, e sofrendo também ela, embora sem revolta nem descrença, imagina já – ironia do destino – toda a família reunida e feliz junto ao altar do sacrifício (Cf.: vs. 577).

Se o seu coração suspeita que algum mal pode afligir o noivo que lhe está prometido, e a quem ela vem juntar-se maritalmente, pois que para isso foi chamada de Argos para Áulide, o seu temor logo

---

<sup>122</sup> *Ifigénia em Áulide*, de Eurípides (Trad. de C. A. Pais de Almeida), Coimbra 1974, vs. 1383-1384.

<sup>123</sup> De facto, à saudação que ela dirige ao pai, “que os deuses se dignem cuidar de vossos dias” (vs.571), Agamémnon responde de forma alarmante dizendo: “há já algum tempo que, para mim, os deuses são cruéis e surdos” (vs.672). Mas “o sacerdote prepara um pomposo sacrifício”, insiste Ifigénia; e Agamémnon retorque de forma lacónica: “pudesse eu antes evitar essa injustiça” (vs.574).

<sup>124</sup> “l’offrira-t-on bientôt?” (v.575).

encontra repouso e confiança na divindade que aqui assume contornos nitidamente cristãos<sup>125</sup>: de facto, é aos deuses que perscrutam os corações humanos, que a jovem suplica dizendo:

“Deuses justos, bem sabeis por quem vos imploro”  
(vs.582).

É, pois, como a tempestade que cai inesperadamente e sem justificação, que a jovem, preocupada com o pai que tanto ama e em busca da face do noivo que lhe havia sido prometido, é acometida pela revelação fatal.

Mas, mesmo ao saber que é ela, afinal, a vítima requerida, Ifigénia nunca duvida da veracidade do oráculo, nem da origem divina da acalmia dos ventos, e nem sequer os deuses deixam, para ela, de ser “bons e justos”: acreditar na sua condenação é, em Racine, condição essencial desta personagem. Não duvida, mesmo perante a morte iminente, pois que defender-se ou duvidar seria combater a vontade dos deuses, reacção sacrílega, a seus olhos.

Perante a cruel revelação do oráculo, feita pela boca de Arcas, dizendo cruamente que o pai a espera junto ao altar para a sacrificar, Aquiles mostra a sua revolta, Clitemnestra a sua dor, mas Ifigénia pergunta-se apenas:

“Céus! Para tão grande castigo, que mal terei eu feito?”<sup>126</sup>,

---

<sup>125</sup> Efectivamente, admitindo a influência jansenista sobre o teatro de Racine, se Fedra, ilustrando a doutrina jansenista da graça, é “un juste à qui la Grâce a manqué”, isto é, uma alma arrastada para o pecado contra a sua própria vontade - (a afirmação nega, evidentemente, a liberdade humana; por isso, os seus defensores consideram o jansenismo uma espécie de “aberração teológica”. Algumas observações jansenistas, porém, não deixam de ser inquietantes e muito próximas da realidade vivida pelo ser humano, como aquela que, no tratado do *Livre Arbitrio* observa que “souvent on agit contre son désir, qu’on désire contre sa volonté, qu’on veut malgré soi”: *Port-Royal*, t.III, p.576; cit. por: DELCROIX, M., *Le sacré dans les tragédies profanes de Racine*, Paris, 1970, p.334 ) -, Ifigénia é antes o justo posto à prova, mas a quem a Graça não faltou, e Erifile a verdadeira representante do homem naturalmente perverso, que recusou, pela prática do pecado, a presença da Graça divina; nesse caso, o suicídio sacrificial da jovem é um duplo e reprovável sacrilégio que, sem redimir a sua vítima, justifica os deuses: não é um castigo, é uma auto-condenação; ela não é “um justo” a quem foi recusada a Graça, mas antes a encarnação da fraqueza humana diante da paixão, fraqueza essa levada ao seu ponto mais alto que é o do desespero e do auto-aniquilamento.

<sup>126</sup> “Ciel! Pour tant de rigueur, de quoi suis-je coupable?”.

e, apesar de mergulhada no doloroso abismo que separa o que ela esperava do que ela recebe, aceita sem hesitação, nem dúvida, nem revolta - apenas com o amargor que a lucidez lhe não pode evitar; e exclama:

“é então este o himeneu que me estava destinado!”<sup>127</sup>

Obediente, Ifigénia não acusa os deuses e até tenta justificar a atitude do pai: se ele se submeteu ao oráculo, ela só tem que partilhar com ele essa submissão; ela acredita tão piamente na veracidade do oráculo como na impotência do pai para a salvar quando diz:

“porque haveria ele de perder-me, se me pudesse salvar?”<sup>128</sup>.

Penitente, enfim, no momento em que a fere a notícia do seu destino, é ela própria que sugere a possibilidade de ser efectivamente culpada ao interrogar-se:

“quem sabe se os céus irritados, quem sabe se podem sofrer minha tão grande felicidade”<sup>129</sup>.

É, pois, sem revolta e sem qualquer forma de apatia estóica, e dominada antes por um profundo sentimento de obediência e amor paternos, que Ifigénia se oferece, fatalmente. Resignada, mas magnânima, tremendamente lúcida, mas sempre obediente, temendo talvez mostrar-se demasiado apegada à vida, enfim mártir que se esforça por morrer sem lamentos, tal é a grandeza da personagem em

<sup>127</sup> “et voilà donc l’hymen où j’étais destinée!” (III,5, vs. 912-925).

<sup>128</sup> “pourquoi me perdrait-il, s’il pouvait me sauver?” (1016).

<sup>129</sup> “qui sait même, qui sait si le ciel irrité a pu souffrir l’excès de ma félicité?” (1043-1044).

Depois, exprime a sua maior desilusão por ver um futuro risonho e feliz ser transformado, pelo destino, em sofrimento e morte:

“hélas! il me semblait qu’une flamme si belle m’élevait au-dessus du sort d’une mortelle” (1045-1046).

Não estamos, de facto, longe da noção da *némesis* grega, da indignação e castigo que pode causar uma felicidade imerecida, que normalmente desencadearia a *khairakakía*, o castigo infligido pelos deuses contra aqueles precisamente cuja felicidade é excessiva, ou imerecida. Enquanto divindade, *Némesis* é dita *upérdikos*, justiceira implacável contra toda a *úbris*, ou orgulho; mais: ela zela pelo cumprimento rigoroso da lei que faz suceder a infelicidade à felicidade, sobretudo quando esta foi excedida.

Racine<sup>130</sup>. E talvez aí resida, precisamente, o fulcro da sua redenção; aí e naquilo que o oráculo continha de misterioso e que todos desconheciam até ao momento da execução da vítima: é que era afinal outro o sangue de Helena que os deuses estavam a pedir; este outro sangue era o da desconhecida que se desconhecia a si própria: era, afinal, Erifile.

Mas, da revelação à imolação - que felizmente não chega a ser - o caminho não é directo e é a própria vítima que tem que vencer mais do que um obstáculo: a oposição do jovem noivo, Aquiles, que se arroga o direito e o dever de defender a vida daquela cuja mão lhe fora já concedida, a oposição da mãe que vê na aceitação paterna do sacrifício o brilho do sangue fatal dos Atridas e não a obediência de um “rei escravo”, que martiriza o “pai” que há nele, em favor do seu povo, enfim a luta que ela vê iminente entre os dois seres que ela mais ama sobre a terra: Agamémnon e Aquiles.

Revelada que foi, pelo menos aparentemente, a exigência avassaladora do oráculo, Ifigénia não tenta sequer, junto do pai, obter a graça de escapar ao destino: submissão filial tão forte que honra o poder do rei, que não concebe contrariar o que Agamémnon havia já decidido, e não ousa também uma resistência vã à palavra dos deuses<sup>131</sup>. Para Ifigénia, as ordens dos deuses são as suas. Não as discute. Mas o autor da decisão de obedecer aos deuses carregará o peso de “tendre au fer de Calchas une tête innocente” (vs.1182), isto é: pesará sobre Agamémnon o ónus de ter enviado para a morte a sua própria filha.

Para a jovem, pura e obediente, é o “sévère destin” (vs.1191) que lhe arrebatou a vida e não o pai; é essa força superior contra a qual ninguém pode nada. Paradoxal e incompreensível, Ifigénia procura escapar ao destino fatal para evitar o sofrimento de uma mãe, de um noivo, e também de um pai que ela tanto honra e por quem se sente

---

<sup>130</sup> “L’Iphigénie moderne est la fille chrétienne: son père et le Ciel ont parlé; il ne reste plus qu’à obéir. Racine n’a donné ce courage à son héroïne que par l’impulsion secrète d’une institution religieuse qui a changé le fond des idées et de la morale. La fille d’Agamemnon, étouffant sa passion et l’amour de la vie, intéresse bien davantage qu’Iphigénie pleurant son trépas.”

CHATEAUBRIAND, *Le Génie du christianisme*, 1802. Cit. in: RACINE, *Iphigénie*, “Étude d’*Iphigénie*”, éd. Bordas, Paris, 1973, p.123.

<sup>131</sup> Pelo contrário, nem Aquiles nem Clitemnestra, ao tomarem conhecimento do conteúdo do oráculo, duvidaram de que Agamémnon fosse o grande causador e responsável do que estava para acontecer: tanta dissimulação para permitir o sacrifício, tanto zelo odioso; como não puderam o horror e a razão tocar o seu poder de rei?

amada, pese embora o paradoxo da situação; mas ela, por ela, prefere a obediência e a honra, mais valiosas que a vida. Mas então que quer ela obter das “potências superiores” que ela invoca? A resposta é paradoxal, como o seu destino: quanto mais o destino é incoercível, mais se pode apiedar; quanto mais Agamémnon ama a filha, mais a deve aos deuses; por isso, em nada alivia o doloroso múnus de um pai que se vê obrigado a decidir pelo sacrifício da filha. Os deuses requerem sem explicar; o destino exige sem justificar; e o humano, rei e pai, é obrigado a ordenar o crime mais hediondo, para não ser sacrílego; mais trágico do que o destino de Ifigénia, é o do Rei, simultaneamente escravo do seu povo, dos deuses e do seu próprio amor paterno pois que, sendo inconciliáveis as suas funções, por onde quer que opte, será sempre culpado.

## V

Personagem singular e original na tragédia de Racine, Erifile é a “mal amada”, que ama mal, e será também a maior culpada e a única vítima fatal. Esta “outra Ifigénia”, que cai na infelicidade em que ela mesma queria precipitar a sua rival na conquista do coração de Aquiles, merece, de alguma forma, ser punida, sem no entanto deixar de ser digna de compaixão. Infeliz desde a nascença, sem nunca ter conhecido pai nem mãe, desconhecendo até o sangue que lhe corre nas veias, desconhecendo-se a si própria, a sua má sorte acabará ao mesmo tempo que a sua própria vida; e conhecer-se há-de exigir-lhe o mesmo preço:

“ignoro quem sou” - diz ela - “e, horror tremendo,  
um terrível oráculo me amarra ao meu erro:  
quando quero saber que sangue me fez nascer  
diz-me que, sem morrer, não o posso conhecer”<sup>132</sup>.

Até o amor que lhe inunda o coração, longe de ser o mais humano dos sentimentos, Erifile sente que é antes uma paixão funesta,

---

<sup>132</sup> vs.427-430:

“j’ignore qui je suis; et pour comble d’horreur  
un oracle effrayant m’attache à mon erreur,  
et quand je veux chercher le sang qui m’a fait naître  
me dit que sans périr je ne me puis connaître.”

que lhe foi imposta por algo ou alguém que a transcende: pois, como seria possível, de outro modo, apaixonar-se pela robustez de uns braços ensanguentados e fumegantes do sangue dos seus protectores, derramado na ilha de Lesbos? Como poderia ela ter-se apaixonado pelo herói que ditou a ruína do seu povo, que a leva a ela como cativa, e cujo rosto por muito tempo não foi sequer capaz de olhar? Paixão absurda que se impõe contra a própria lógica do amor, sentimento imposto por uma força vingadora, e não certamente inspirado pela pessoa de Aquiles<sup>133</sup>.

E quando se dirige para Áulide, acompanhando Ifigénia para assistir aos esponsais desta, não é ela que vai: é o destino que a arrasta para lá<sup>134</sup>. Uma vida completamente dominada por forças hostis; uma existência perseguida e esmagada pelos deuses; uma crença tanto mais forte quanto mais blasfema, pois que não se exprime senão para acusar a divindade: tal é o destino e o ser de Erífile onde a vontade humana é diminuta e a fatalidade domina por completo.

Fatalidade sim; mas, imposta pelos deuses, ou pelo coração humano? pela divindade ou pelo “eterno humano”? pela obediência ao destino fatal ou ao fatal ciúme sedento de vingança? Escutemos o coração de Erífile:

“à sorte que me puxava era preciso que consentisse  
 uma voz secreta me ordenava que partisse,  
 disse-me que, oferecendo aqui minha presença importuna  
 talvez pudesse trazer-lhes má fortuna  
 que talvez junto dos amantes por demais felizes  
 algum dos meus males caísse sobre eles.  
 Eis o que aqui me traz ...”<sup>135</sup>,

declara, sem ambiguidades a trágica e infeliz, delirante, mas pérfida Erífile!

---

<sup>133</sup> vs.481-486:

“ne me demande pas sur quel espoir fondée  
 de ce fatal amour je me suis possédée;  
 je n’en accuse point quelques feintes douleurs  
 dont je crus voir Achille honorer mes malheurs.  
 Le ciel s’est fait, sans doute, une joie inhumaine  
 à rassembler sur moi tous les traits de sa haine.”

<sup>134</sup> vs.515-516:

“au sort qui me traînait il fallut consentir:  
 une secrète voix m’ordonna de partir ...”

<sup>135</sup> Cf.: vs.515-521.

Mais do que o destino fatal, são afinal os meandros do ciúme que a dominam e a conduzem de Lesbos para Áulide, neste caminho que é mais perseguição do que submissão, e mais sede de vingança do que obediência à divindade<sup>136</sup>.

Carácter amargo que a infelicidade modelou, Erífile encontra uma espécie de “compensação” vingadora da sua própria miséria ao tentar provocar a infelicidade de outrem. Mas a sua desesperada busca da felicidade mais se assemelha a uma espécie de mito de Tântalo, tanto mais expressivo quanto, tal como ele, Erífile tem diante de si a “água” que bem podia dessedentá-la: consome-a a ânsia de se conhecer e de conhecer as suas origens, e ali mesmo se encontra o adivinho; ... mas algo a impede de ir vê-lo! traz consigo a paixão por Aquiles e ali mesmo o tem diante dela; ... mas tão distante! e, para maior sofrimento, é-lhe imposta a presença da sua senhora e rival que, esta sim, não só se conhece e se sabe amada pelos seus, mas é correspondida no amor, a toda a prova.

Estranha condição a desta criatura humana a quem o passado só ofereceu dissabores, a quem o presente engana cruelmente, e a quem o futuro só trará a morte.

Mas é assim que, desde o início da tragédia, Racine cria a perfeita vítima de substituição que, tal como Fedra<sup>137</sup>, não é “ni tout à fait coupable ni tout à fait innocente”, merecedora, portanto, de castigo, mas também digna de compaixão.

Infeliz, tragicamente infeliz, o que quer que faça, o que quer que pense, decida, ou execute, tudo a conduzirá inevitavelmente ao mesmo destino inexorável: aquele que lhe fora predito sem que dele seja mudado um ápice. Porque assim são os deuses: inexoráveis nas suas decisões, mas pacientes e morbidamente apreciadores da queda, lenta mas irrecuperável, do humano que luta para se livrar do próprio

---

<sup>136</sup> Seguir “a voz secreta” é para ela ensejo para colocar toda a sua indústria na destruição da felicidade da rival, e em seu proveito próprio.

O seu carácter nefasto é desde o início da peça posto em evidência. Os sentimentos e as intenções que manifesta em algumas cenas (por exemplo, nas cenas primeira e oitava do acto II) deixam adivinhar o perigo que constituía para Ifigénia o ódio dissimulado desta rival que tudo faria para a perder. Acometida de um ciúme implacável e de uma perfídia cujo horror só é temperado por alguns momentos inspirados pela sinceridade e pela profundidade da sua paixão, Erífile é efectivamente uma personagem punível: uma vítima perfeita.

<sup>137</sup> “Eriphile préfiguration de Phèdre, mais sans que murisse en elle la relation de sa faute et de son destin.” (K. VOSSLER, *Jean Racine*, Bühlbaden, Roland, 1948, 2ª ed., p.115; cit por: DELCROIX, M., *Le sacré dans les tragédies profanes de Racine*, A.-G. Nizet, Paris, 1970, p.360).

destino<sup>138</sup>.

Culpada, desesperadamente culpada, em busca de uma esperança, mas sempre igualmente condenada pelo destino, e, por fim, completamente só, busca uma última fuga: esconder-se de tudo e de todos:

“Deuses, que vedes a minha vergonha, onde poderei  
[esconder-me?”<sup>139</sup>.

Ironia do seu próprio destino: esses deuses que ela invoca, são os mesmos que teimam em condená-la. Como pode ela invocar a ajuda dos deuses cujo ódio lhe foi previamente anunciado? Cúmulo de humilhação de quem se vê obrigado a suplicar a ajuda dos seus próprios algozes.

Só enfim, coberta de opróbrio e devolvida à sua individualidade, Erífile empreende, sozinha, a última odisseia da sua infelicidade: o desespero só a torna mais dinâmica, e a revelação do negro oráculo que pesava sobre a sua rival torna-se, para ela, no grande móbil da acção. A determinação da vingança é a sua verdadeira culpa; o ciúme, o seu mais doloroso castigo, mas também a sua maior força:

- primeiro, ao saber que o oráculo ditara o sacrifício da rival, arde num delírio incontrolável e na impaciência de revelar aos Gregos o que o Rei não ousara ainda revelar; voa, pois, a denunciar a tentativa de fuga de Ifigénia; mas, ao sabê-la amada por Aquiles, inveja-lhe a sorte<sup>140</sup> e, como que por uma premonição, prevê já que o destino lhe seja, mesmo assim, favorável, pois que Aquiles

---

<sup>138</sup> Mais preocupada em construir o seu futuro do que em compreender o que lhe fora predito, finge-se consoladora da sua rival e esconde as suas verdadeiras intenções. Finge preocupar-se com a sua infelicidade que lhe fora predita, mas para melhor esconder o amor que é sua obsessão. De tal modo que, quando Clitemnestra revela a inconstância de Aquiles – afinal falsa – Erífile esconde com dificuldade o seu regozijo, negando perfidamente a sua paixão por Aquiles. Mas este logo a desengana e a devolve à sua infelicidade amorosa, agora ainda mais dolorosa, por ter sido a própria pessoa amada a destruir-lhe, sem o saber, toda a esperança que nela mal acabara de nascer (cf.: v.701-755).

<sup>139</sup> “Dieux, qui voyez ma honte, où me dois-je cacher?” (v.756); tal como Fedra: IV, 6, v.1277.

<sup>140</sup> vs.1103-1104:

“ et tu la plains, Doris? Par combien de malheurs  
ne lui voudrais-je point disputer de tels pleurs?”

- ali estará para a salvar<sup>141</sup>.
- mais ainda: possuída pela paixão e pela admiração dolorosa e insana que dedica ao amante, ela entrevê sempre Ifigénia como a eleita e ela própria a condenada<sup>142</sup>.
  - mesmo assim, busca ainda um último meio de vingança, não já por ela, mas pelo seu povo: conseguir, pela revelação do oráculo aos Gregos, opor fatalmente o Rei e Aquiles, os Gregos contra o noivo da sua rival, gerando assim uma outra guerra que faria malograr definitivamente a armada que se erguia contra Tróia.
  - desenganada, porém, com a definitiva revelação do mistério que encerrava o oráculo - de que a Ifigénia exigida pelos deuses era ela própria -, Erífyle reencontra-se finalmente consigo e, para morrer, encontra a sua grandeza, o heroísmo dos seus pais e nunca a consciência da sua culpa. Criatura verdadeiramente trágica e negra por excelência, Erífyle morrerá, mas por sua própria iniciativa e pelas suas próprias mãos:

“pára”, diz ela ao sacerdote, “não te aproximes;  
que o sangue dos heróis de quem me dizes herdar,  
sem tuas mãos profanas bem se há-de derramar”<sup>143</sup>.

Liberdade suprema, a da revolta contra os deuses e seus representantes; orgulho supremo, imolação sagrada e sacrílega da eterna estrangeira, feita de dor e fracasso até ao fim: até que o punhal sacrificador veio, de um só golpe, dar-lhe o conhecimento e a morte.

\*

Toda a tensão dramática desta tragédia se resume, pois, a uma questão: “Ifigénia vai ou não ser sacrificada?”<sup>144</sup>; e toda a pressão

---

<sup>141</sup> vs.1109-1111:

“Achille à son malheur saura bien mettre obstacle.  
Tu verras que les Dieux n’ont dicté cet oracle  
que pour croître à la fois sa gloire et mon tourment ...”

<sup>142</sup> vs.1125-1126:

“ Non, te dis-je, les Dieux l’ont en vain condamnée,  
je suis et je serai la seule infortunée”

<sup>143</sup> vs.1772-1774:

“Arrête, a-t-elle dit, et ne m’approche pas.  
Le sang de ces héros dont tu me fais descendre  
Sans tes profanes mains saura bien se répandre”

<sup>144</sup> Cf.: R. PICARD, introdução a *Iphigénie*, éd. Pléiade, p.681.

recai, desde início, sobre Agamémnon, rei e pai, a quem incumbe proferir a ordem última. Assim, Agamémnon aparece inicialmente decidido a poupar a filha e, apesar de ser um acto sacrílego, tudo faz para impedir que ela chegue ao acampamento dos Gregos; mas, contra todas as expectativas, Ifigénia aparece e ele resigna-se: será sacrificada. Acusado, porém, mais pelo seu próprio coração de pai e pela doçura de uma filha obediente do que pela invectiva de Clitemnestra, Agamémnon recua e decide a sua fuga em segredo: não será sacrificada. A tentativa é frustrada, porém, Ifigénia é retida – pelos deuses ou pela denúncia da traidora e pérfida Erifile? – e, desde então, nada mais impedirá o sacrifício; será cumprido, mas não com ela, porque era outra a vítima exigida pelo oráculo.

Ora, os deuses não são, afinal, tão cegos nem arbitrários nas suas decisões e exigências; maior é a cegueira dos humanos. A crueldade dos deuses revela-se até mais purificadora do que castigadora da humanidade. E o sentimento trágico que daí nasce torna-se essencialmente catártico; de tal modo que o sofrimento dos mais culpados, como dos mais ímpolutos, resulta na depuração do mundo humano: abre brechas, é certo, tremendas, mas que são ao mesmo tempo clareiras de redenção. Depois das trevas, a luz; a alegria, mesmo depois da tragédia, e só não é felicidade completa porque entretanto alguns caíram, fatalmente.

Sem culminar na revoltante e absurda morte de Ifigénia, com o final “moderadamente trágico” trazido pelo desenlace um pouco artificial da substituição desta pelo outro “rebento” do sangue de Helena, terminando mesmo numa espécie de apoteose final que deixa em êxtase de alegria o Rei, a Rainha, e o jovem casal (Aquiles e Ifigénia), a tragédia de Racine não é por isso menos portadora da “tristesse majestueuse” que constitui, aliás, todo o prazer da peça. O público é acometido por um misto de “compassion et de terreur” capazes de produzirem nele uma verdadeira catarse: as paixões não são apresentadas aos nossos olhos senão para mostrar as desordens que causam; e o vício aparece sempre como disforme e odioso.

É esse, afinal, o objectivo que, no momento áureo do classicismo francês, devia propor-se todo o homem que escrevia para o público<sup>145</sup>.

---

<sup>145</sup> Cf.: RACINE, *Phèdre* (1677), Préface.

## MITOS E FIGURAS CLÁSSICAS NO TEATRO ALEMÃO\*

LUDWIG SCHEIDL  
Universidade de Coimbra

Para caracterizar a faceta humanista de Fausto e a importância do teatro clássico refiro a cena – já escrita em *Urfaust* (1775) – da interrupção das cogitações de Fausto pelo fãmulu Wagner: “Perdoai, mas ouvi que declamáveis; / Líeis decerto uma tragédia grega. / Dess’ arte um pouco eu aprender quisera, / pois hoje tem influência podrosa ...” (J. W. Goethe, *Fausto*, Coimbra 1958 p.35).

O tratamento de temas clássicos pela dramaturgia europeia veio a tornar-se um lugar comum, após o Renascimento, com a redescoberta do teatro clássico, mas pode verificar-se que os temas e os mitos gregos se impuseram de forma quase exclusiva em todas as manifestações da arte. O novo teatro “culto” europeu relegou para um segundo plano o teatro de origem medieval, de raiz religiosa, e que entretanto evoluíra para os ciclos dos Mistérios e das Moralidades, ou para a fixação de quadros de costumes. A tragédia clássica (na forma latina e grega), se, por um lado, determinou a organização e estruturação da fábula em actos e cenas, foi, por outro lado, ponto de partida para as sucessivas recriações ou adaptações de histórias exemplares de homens marcados pelos deuses.

No contexto da literatura alemã só com o tratamento da figura *Ifigénia* (Ifigénia na Táurica) por J. W. Goethe o teatro com temas clássicos adquire verdadeira originalidade, porque com esta versão não quis o autor retomar simplesmente um tema da tragédia clássica, mas propor uma actualização com os traços do seu próprio tempo. De certo modo a recriação do mito dos Atridas vem a servir – como “texto-programa” – o ideal do classicismo alemão, vindo ainda a tornar-se modelo de futuras criações dramáticas de mitos e temas

---

\* A primeira e versão integral dos textos apresentados está publicada em: Ludwig Scheidl, *Mitos e Figuras Clássicas no teatro alemão*, edições Colibri, Lisboa 1998 (Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra).

gregos<sup>1</sup>.

Um levantamento do tratamento dos mitos clássicos no século XX levará a destacar, pela frequência com que aparecem, os mitos de Prometeu, Alceste, Medeia, Édipo, Antígona e das figuras da guerra de Tróia, com especial referência para Filoctetes, Ajax e Helena, Orestes e Electra.

Será oportuno traçar as linhas gerias de evolução da cena teatral no espaço cultural alemão do século XVIII anterior a Goethe.

De facto, na sequência da reforma do teatro alemão, iniciada em 1740 por Gottsched<sup>2</sup> os palcos vivem quase inteiramente da versão alemã dos textos de Racine e de Corneille – o “teatro afrancesado” que Gotthold Ephraim Lessing virá a combater na sequência da segunda tentativa de reforma do teatro alemão.

Mais radical é ainda a proposta dos autores do TITANISMO – “Sturm und Drang” que, pela voz de Herder, o seu principal teorizador, recusam (não sem polémica) o teatro grego na versão dos clássicos franceses.

Assim o teatro alemão do terceiro quartel do século XVIII vai buscar uma outra fonte de inspiração na senda do teatro Isabelino e Shakespeariano: a tradição dos temas nacionais (Götz von Berlichingen, o herói da guerra dos camponeses em 1525, ou Fausto) e muito especialmente os temas sociais da novíssima tradição da tragédia burguesa que Lessing introduzira na cena literária e teatral alemãs. Estes temas políticos e sociais devem, por outro lado, compreender-se no âmbito mais geral da Revolução Francesa (Die Räuber).

A redescoberta da poesia popular e de temas históricos (que os românticos vão retomar e aprofundar) e ainda o tratamento de temas sociais não faria prever a curto prazo um relativo cansaço e exaustão com um conseqüente regresso às “verdadeiras” raízes da cultura grega e latina, mais grega do que latina.

De facto os temas clássicos nunca deixaram de ter um espaço

---

<sup>1</sup> A propósito do tratamento de Medeia refere Franz Grillparzer numa carta a Graf von Brühl, datada de 1821: “(...) o desvio conscientemente ousado, num ou noutro caso levado longe de mais, do modo como se julga ter de tratar temas gregos desde a Ifigénia de Goethe” (apud K. Pörnbacher, Franz Grillparzer. Dichter über ihre Dichtungen, München 1970, p.132).

<sup>2</sup> Johann Christoph Gottsched, *Der sterbende Cato* (Vorwort), Leipzig, 1964. p.5  
Sobre a reforma do teatro para o grande público, iniciada por Gottshed, vide Gerhard Kaiser, *Aufklärung, Empfindsamkeit, Sturm und Drang*, A. Francke Verlag, Tübingen 1976, p.76.

privilegiado nas artes, na poesia e no teatro lírico: os deuses do Olimpo e politeísmo grego parecem ter destronado o monoteísmo cristão<sup>3</sup>. Como principal testemunho desta mudança haverá a reter as cartas escritas em 1786/88 por Goethe da Itália, reorganizadas no volume misto de diário, relato e cartas de viagem, publicado em 1816 com o título *Italienische Reise* “Viagem à Itália”. Com esta viagem tem, na verdade, início o classicismo alemão, assim chamado pela opção programática de uma cultura (não exclusivamente literária) de raiz grega e associada a Goethe e a Schiller. A primeira referência ao mundo cultural da Antiguidade clássica, na recusa à mais recente moda de tradição medieval e popular pode ler-se na sequência à visita ao anfiteatro e museu e Verona onde estão reunidos os achados arqueológicos. O que despertou em especial a atenção do viajante e peregrino, que acabara de experimentar, em solo italiano um “renascer” e uma “cura” são as pedras tumulares que nos seus baixos relevos representam a vida, em oposição à arte nórdica / gótica:

“Os túmulos são comoventes e representam sempre a vida. (...) Aqui não se representa um homem ajoelhado metido na sua armadura, na expectativa de alegre ressurreição. O artista apenas representou, com mais ou menos talento, o simples presente dos homens e assim continuou e tornou peregrina a existência deles. Não estão de mãos postas, não voltam os olhos em direção ao céu mas são aqui na terra o que foram e o que são”<sup>4</sup>.

Foi durante a estadia em Itália que Goethe reformulou a sua *Ifigénia* de acordo com os princípios do seu mentor espiritual da cultura clássica grega, Johann Joachim Winckelmann que, a partir da estatuária grega conservada no Vaticano, formulara a divisa que o classicismo alemão haveria de tomar como sua de “nobre simplicidade e serena grandeza”. Winckelmann tomando como referência o sofrimento contido, representado na estátua de Laocoonte, de domínio da dor (das paixões) e do irracional:

“A característica geral que, de um modo especial, distingue as obras primas gregas é uma nobre simplicidade e uma grandeza serena, tanto na atitude como na expressão. Assim como a profundidade do mar permanece sempre calma, por mais revolta que esteja a superfície, do mesmo modo a expressão nas figuras gregas mostra, mesmo quando perturbadas pelas maiores paixões uma alma grande e serena. A nobre

---

<sup>3</sup> Sobre temas clássicos na literatura alemã e universal cf. Karl Heinemann, *op. cit.* e Elisabeth Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur*, Kröner, Stuttgart, 1970.

<sup>4</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Italienische Reise*, in J. W. Goethe, *Werke*, vol. XI, Hamburg 1950, p.42.

simplicidade e a grandeza serena das estátuas é igualmente a verdadeira característica dos escritores gregos dos seus melhores tempos, isto é, dos escritos da escola socrática; e são estas as características que fazem a grandeza modelar de Rafael a que chegou através da imitação dos antigos”<sup>5</sup>.

Não surpreende, portanto, que a partir de 1779 J. W. Goethe regresse com a *Ifigénia* e muito em especial com *Helena* aos grandes temas e mitos clássicos: e no entanto o texto *Ifigénia* tornou-se um marco determinante para uma nova forma de recepção da cultura clássica e a sua expressão na arte. Não se trata de uma versão alemã da tragédia de Eurípedes<sup>6</sup>; o que Goethe propõe é uma actualização do tema, apontando assim um novo caminho à dramaturgia alemã e europeia: as tragédias clássicas recriadas, os mitos e as sagas dos heróis gregos são, na sua essência, resposta aos novos tempos.

A ideia do classicismo alemão, a solução justa e harmoniosa que J. W. Goethe encontrara para o mito dos Atridas como possível modelo de recriação do teatro clássico, foi posto em causa pela primeira geração romântica. Friedrich Shlegel no seu ensaio *Rede über Mithologie* (Discurso sobre a mitologia) defende a criação de uma nova mitologia capaz de se opor à dessacralização, sendo missão do poeta trazer para a consciência ocidental novos mitos que libertem o indivíduo do seu tédio existencial.

Poderá assim considerar-se um precursor do empenhamento de Friedrich Nietzsche, a revitalizar o mito através da tragédia e do instinto dionisiaco. No contexto da literatura e da cultura alemãs da segunda metade do século XIX acentua-se o interesse pelo período arcaico, pré-clássico grego, procurando aprofundar-se a compreensão dos antigos mitos, ao mesmo tempo que se estabelece a dicotomia entre o apolíneo e o dionisiaco.

Dos mitos gregos, que encontraram o seu tratamento no teatro de expressão alemã, escolhemos o mito dos Atridas – em especial a figura de *Ifigénia*, tal como foi concebida por Goethe e no século XX por G. Hauptmann.

---

<sup>5</sup> Johann Joachim Winckelmann, “Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst”, apud Glases/Lehmann/Lubos, *Wege der deutschen Literatur*, Ullstein, Berlin 1962, p.200.

<sup>6</sup> A tradução das tragédias gregas continuava a constituir um desafio para os poetas. Refiro a título de exemplo a versão alemã de *Antígona* e *Oedipus der Tyrann* por Friedrich Hölderlin.

## IFIGÉNIA NA TÁURICA O TRATAMENTO DA FIGURA DE IFIGÉNIA POR J.W.GOETHE.

LUDWIG SCHEIDL  
Universidade de Coimbra

A tragédia de Ifigénia (na Áulide) entrou na literatura alemã através da tradução de Gottsched em 1732 de *Iphigénie en Aulide* (1674) de Racine e através da ópera de Gluck (1774), cujo libreto tomou por base o drama de Le Blanc du Roullet.<sup>1</sup> Também o tema de Ifigénia na Táuride entrou igualmente na literatura alemã através da influência francesa: *Orest et Pylade* (1699) de Lagrange e de Guimond de La Touche o drama *Iphigénie en Aulide* (1757)<sup>2</sup>. O primeiro influenciou directamente o drama *Orest und Pylades* de Johann Elias Schlegel, a cuja estreia se assistiu em Leipzig no ano de 1739. Verdade é que, depois de Goethe<sup>3</sup>, só no nosso século o tema de Ifigénia volta a inspirar um dramaturgo alemão, Gerhart Hauptmann em claro paralelismo com a tragédia da guerra que pela segunda vez vem a assolar a Europa e o Mundo.

Quando em 1779 Goethe retoma o tratamento do mito dos Atridas, importava-lhe, sobretudo, moldá-lo ao pensamento cultural da *Aufklärung* e com a versão de 1786 ao do classissismo alemão.<sup>4</sup> O texto que lhe serve de base é a tragédia de Eurípidés, mas a nova compreensão da figura de Ifigénia com o final harmonioso, não só torna desnecessária a intervenção ex-machina da deusa Atenas, como a obediência a uma concepção trágica.

Valerá a pena recordar em traços largos a acção do drama.

---

<sup>1</sup> Karl Heinemann, *Die Tragischen Gestalten dre Griechen in der Welliteratur*, vol.I, Leipzig 1920, pp. 100.

<sup>2</sup> *Idem, ibidem*, I, p. 109

<sup>3</sup> Registe-se que no ano de 1779, em que Goethe faz a estreia da sua *Ifigénia* em Weimar, Gluck apresenta em Paris a sua ópera *Iphigénie en Tauride*, tomando o libreto por base a tragédia de François Guillard ou Guichard (cf. Heinemann, *op. cit.* I, p. 112).

<sup>4</sup> Sobre a génese do texto, em especial da versão revista em Verona por altura da primeira viagem a Itália, vide J.W. Goethe, *Werke (Dramstische Dichtungen)*, vol. II, Hamburg 1952, p. 402

Apresenta-se Ifigénia que no monólogo expressa o seu cruel destino de desterrada, condenada a servir no templo de Diana como sacerdotisa em tão inóspitas paragens. Não morrera em Ifigénia a esperança de um regresso, esperança que, afinal, a mantém viva.

*Ifigénia:* Pois ai! separa-me o mar dos entes queridos,  
E longos dias permaneço na praia,  
Procurando com a alma a terra grega;  
Em resposta aos meus suspiros o marulhar das ondas  
Traz apenas sons obscuros ao meu encontro. (p.427)<sup>5</sup>

Ao serviço da deusa, como sacerdotisa do templo, tinha operado grandes mudanças com a anuência do rei Toas, ao recusar a imolação de vítimas humanas. Esta humanização dos costumes é um primeiro sinal da grandeza, mas também da coragem de Ifigénia, porque tem de arrostar contra as acusações daqueles que vêm no desrespeito dos costumes tradicionais a possível vingança de deusa. Não era a morte do filho do rei Toas sinal manifesto dessa vingança? A recusa de Ifigénia em tomar Toas por marido fez endurecer as posições do rei, ao ordenar o regresso aos velhos costumes: que a sacerdotisa cumpra o seu dever em relação aos dois estrangeiros acabados de aportar à ilha, mas entretanto seus prisioneiros.

Toas: Sê sacerdotisa  
Da deusa, tal como te escolheu;  
Todavia que Diana me perdoe por até aqui,  
Injustamente e intimamente culpado,  
Ihe ter sonogado as vítimas tradicionais. (p. 439)

O encontro de Ifigénia com Pílates e depois com Orestes que, por astúcia, assumem um disfarce, mas por quem Ifigénia fica sabedora da tragédia de Agamémnon e de Clitemnestra leva à revelação de Orestes:

*Orestes:* "Que entre nós se use da verdade  
Eu sou Orestes e esta fronte culpada  
Baixa-se para a cova e busca a morte:

---

<sup>5</sup> J.W. Goethe, *Iphigenie auf Tauris*, in J.W. Goethe, *Werke*, vol. V., p. 36. De futuro as citações em versão portuguesa pelo autor reportam-se a esta edição com indicação da página.

Que ela seja sempre bem-vinda! (12) (p.454)

A obsessão da morte, o desespero de Orestes, a perseguição das fúrias – tudo se desvanece com a proximidade da irmã.

Opera-se a cura de Orestes que, rejuvenescido se prepara para grandes feitos. Trata-se de seguir o estratagema de Pílates, iludindo e enganando o rei da Táuride. Ifigénia sente-se dividida entre a ânsia do regresso, combinada com a missão de Orestes de levar dali a imagem da deusa, e a fidelidade que deve ao rei a quem está devedora da sua vida e do seu destino. No momento decisivo revela a verdade ao rei da Táuride:

*Ifigénia:* Se fordes verdadeiro, como vos louvam,  
Mostrai-o com a vossa ajuda e aumentai  
Através de mim a verdade! Ouve, ó Rei,  
Fazem-se planos de secreto embuste. (...)  
O mais velho, que aqui foi tomado do mal  
De que entretanto se livrou, é Orestes,  
Meu irmão, e o outro o seu confidente,  
O amigo de infância, de nome Pílates.  
Apolo os envia de Delfos a estas praias  
Com a ordem divina de arrebatat  
A imagem de Diana e de lhe levar  
De volta a irmã. (p. 460)

Orestes no derradeiro momento explica ainda ao rei Toas o equívoco da missão que o fez aportar à Táuride:

*Orestes:* A imagem, ó rei, não nos haverá de dividir:  
Agora conhecemos o erro que um deus  
Nos colocou como um véu por sobre a fronte,  
Pois que me fez seguir o caminho até aqui.  
Pedi-lhe conselho e libertação  
Do asséduo das fúrias; ele falou:  
Se trouxeres a irmã, que contra vontade permanece  
Nas margens da Táurica, no templo,  
Para a Grécia, a maldição dissolve-se.  
-Interpretámos como sendo a irmã de Apolo  
E ele pensava em ti! .... (p.480/1)

Perante esta revelação o desfecho feliz da acção está nas mãos

de Toas: só o perdão do rei os pode salvar. Este perdão sempre estivera na mente de Toas e não foi precisa a revelação de que a irmã na fala do oráculo se referia a Ifigénia, irmã de Orestes, para que o rei da Táuride os deixe partir em paz.

*Toas:* Então parte!

*Ifigénia:* Assim não, meu rei! Sem a benção,  
Na contrariedade me não aparto de ti.  
Não me exiles! Um afável direito de hospedagem  
Passe de ti para nós: assim não estamos eternamente  
Separados e apartados (...)  
E as lágrimas correm mais suaves dos olhos  
Dos que partem. Adeus! e estende-me  
A tua mão direita em penhor da velha amizade

*Toas:* Adeus! (p. 481)

Da breve exposição referente ao conteúdo do drama pode bem compreender-se as palavras críticas de Friedrich Schiller ao referir-se ao drama como "extraordinariamente moderno e não grego".<sup>6</sup>

Mas fora essa a intenção de Goethe: a história de Ifigénia é pretexto para proclamar os novos ideais do classicismo – a formação integral do Homem, a ideia da perfeição da Humanidade<sup>7</sup>, a que se chega através da verdade (*Wahrheit*). Este ideal de humanidade é ainda posto à prova quando se é capaz de perdoar (*Gnade*).<sup>8</sup> A grandeza serena de Ifigénia e a humanização do rei bárbaro Toas, a capacidade de com a palavra se resolverem conflitos tornam grande este drama, que sem renunciar ao clima trágico, não conduz ao aniquilamento físico dos heróis. Não fazem assim sentido certas afirmações críticas de que Goethe "pensava compreender melhor a alma grega do que Eurípides"<sup>9</sup>: o que importa reter para a moderna dramaturgia é o uso dos mitos clássicos como resposta aos novos tempos. E, se Goethe escolhe Ifigénia como mensageira da sua visão

<sup>6</sup> Carta de Friedrich Schiller a Körner, datada de Weimar de 21 de Janeiro de 1802, in J.W.Goethe, *Werke*, III, p. 405.

<sup>7</sup> Este é um conceito básico do classicismo alemão herdado da *Aufklärung* e tratado por diversos autores em ensaios dedicados ao tema. Registrem-se os seguintes títulos: G.E. Lessing, *Die Erziehung des Menschengeschlechts* (1780), J.G. Herder, *Ideen zur Geschichte der Menschheit* (1784/19), Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1793).

<sup>8</sup> Sobre o assunto cf. Irmgard Ackermann, *Vergebung und Gnade im klassischen deutschen Drama*, Wilhelm Fink Verlag, München 1968, p. 92.

<sup>9</sup> Cf. Karl Heinemann, *op. cit.*, p. 114.

do mundo, é porque quis ainda transferir para ela a crença no poder e na influência benéfica do "eterno feminino": a cura de Orestes fora obra sua e não de uma qualquer intervenção divina.:

*Orestes*: A maldição se esvai, diz-mo o coração.  
As Euménides se encaminham, ouço-as,  
Para o Tártaro e fecham atrás de si,  
Com estrondo, os portões de bronze. (p.44)

O tema de *Ifigénia* que tanto ocupara Goethe não fica concluído com a *Ifigénia na Táuride*: ainda em Itália regista numa carta datada de 19 de Outubro de 1786 um novo plano de trabalho:

"O espírito apresentou à minha alma o argumento de "*Ifigénia em Delfos*" e eu tinha de o concretizar. Quero aqui registá-lo o mais resumidamente possível:

Electra com uma certa esperança de que Orestes traria para Delfos a imagem da Diana da Táuride, surge no templo de Apolo e oferta ao deus como expiação o terrível machado que tanto infortúnio trouxera à casa de Pélops. Por infelicidade aproxima-se dela um dos gregos que relata como acompanhou Orestes e Pílates à Táurica, como vira conduzir os dois amigos para a morte e como com felicidade se salvara a si próprio. A indómita Electra não se conhece a si mesma e não sabe se há-de dirigir o seu ódio contra os deuses ou contra os homens.

No entanto chegaram igualmente a Delfos *Ifigénia*, *Orestes* e *Pílates*. A calma sacral de *Ifigénia* contrasta estranhamente com a paixão terrena de *Electra*, quando as duas figuras se encontram, desconhecidas uma da outra. O grego fugido vê *Ifigénia*, reconhece a sacerdotisa que fez o sacrifício dos amigos e revela-o a *Electra*. Esta faz menção de assassinar *Ifigénia* com o mesmo machado retirado do altar, quando uma mudança feliz afasta dos irmãos esta terrível tragédia.<sup>10</sup>

Se Hofmannsthal abandona a visão arcaica-mítica da Grécia, o texto de Gerhart Hauptmann retoma a tradição cultural do século XIX. É neste vasto complexo cultural que haverá que compreender-se o novo tratamento dos Atridas pelo dramaturgo de profundas raízes naturalistas.

---

<sup>10</sup> W. Goethe, *Italienische Reise*, in J.W. Goethe, *Werke*, XI, p. 102.

(Página deixada propositadamente em branco)

## GERHART HAUPTMANN: A TETRALOGIA DOS ATRIDAS O DESTINO DE *IFIGÉNIA EM DELFOS*.

LUDWIG SCHEIDL  
Universidade de Coimbra

A *Tetralogia dos Atridas* só conheceu a sua publicação integral em 1944, dado que Gerhart Hauptmann compõe em primeiro lugar, retomando o esquema atrás referido de J.W.Goethe, o drama *Ifigénia em Delfos* (1941). A concepção da figura de Ifigénia condiciona a elaboração de *Ifigénia na Áulide* (1943)<sup>1</sup>, tendo posteriormente completado a tragédia dos Atridas com os dramas *Agamémnon* (1942) e *Elektra* (1944). O autor teve o ensejo de assistir à estreia em Berlim e Viena, respectivamente, da *Ifigénia em Delfos* e *Ifigénia na Áulide*<sup>2</sup>, vindo estas representações a constituir a sua última consagração, ainda que a crítica não tivesse – ou não tivesse querido – compreender o significado mais profundo da história dos Atridas. A propósito da estreia em Viena de *Ifigénia em Delfos* escreve um crítico:

"Esta obra extraordinária tem um carácter de consagração e tem como fundamento o complexo obscuro, último, dos Mistérios da Grécia arcaica. A expiação dos filhos de Atreu consuma-se aqui no último refluxo de lutas terríveis, que terminam com a vitória do deus da luz, Apolo, sobre as forças personificadas em Hécate. Só o culto de Apolo em Delfos reuniu num povo as diferentes tribos gregas".<sup>3</sup>

O primeiro drama da tetralogia situa o leitor/espectador na Áulide, onde uma frota de "mais de mil navios" aguarda a partida para a expedição. Os homens, mortos de sede sob um sol abrasador, estão

---

<sup>1</sup> Sobre as diferentes versões e a história da génese da tetralogia vide Karl Jürgen Skrodzki, *op. cit.*, p.53. Vide tb. H. Razinger, *Die Atriden-Tetralogie* (Der Weg der Entstehung), Gütersloh, 1956, p. 243.

<sup>2</sup> Sobre estas representações vide Ulrich Lauterbach, *Wirklichkeit und Traum. Gerhart Hauptmann. 1862 - 1946. Ausstellung der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz*, Berlin, 1987, p. 234.

<sup>3</sup> Eduard P. Donsky, "Fest aller Feste", *Neues Wiener Tageblatt* (15 de Fev.1942), in H. Razinger (ed.), *Die Atriden - Tetralogie*, p. 340.

prestes a rebelar-se, ou, dando ouvidos ao sacerdote Calcas, a exigir novos sacrifícios humanos. É manifesta a proximidade com o texto de Eurípides, mas Gerhart Hauptmann acentua o elemento irracional e arcaico, ao basear a construção da tragédia na dualidade apolínia e dionisíaca das duas divindades mais directamente intervenientes da acção: Ártemis, que pelo ultraje feito por Agamémnon exige o sacrifício da filha Ifigénia (Iphianassa, como Agamémnon lhe gosta de chamar) e Hécate que vem como que consumir a vingança e exigir a vítima.<sup>4</sup> Na baía, ao longe, está aparelhado o navio horrendo que haverá de levar a vítima para a Táuride:

*Kritolaos*: "Na baía apareceu um navio  
 Negro, com carrancas vermelhas nas velas negras.  
 Vem da Táuride e é pertença da deusa  
 Que mais que todas é ávida de sangue humano.  
 Quem não treme de horror perante Hécate?  
 Cão, cavalo e leão ostenta a coluna sagrada  
 No convés do navio, de lá se ouve toda  
 A noite o latido dos cães: clama por vingança.<sup>5</sup>

A densa construção dramática tem como pano de fundo a intriga e a luta pelo poder político e religioso (Calcas e Agamémnon; Agamémnon, Menelau Aquiles e Ulisses), o conflito doméstico que opõe Agamémnon e Clitemnestra (última afirmação do matriarcado), e ainda o poder terrífico de Hécate, que não deixara de enviar os corvos a Micenas, como mensageiros de mau presságio, a lembrar a Ifigénia que lhe não haverá de escapar

O sacrifício de Ifigénia, depois do noivado com Aquiles, tem lugar no templo de Ártemis, mas mais uma vez os atributos da deusa se confundem com as de Hécate, a cujo serviço como sacerdotisa se destinara a vítima a imolar:

*Calcas*: "Sei que vindes do navio de Hécate,  
 Da deusa da encruzilhada, cujo pé direito  
 Assenta no Hades, o outro na Luz. (p.98)

<sup>4</sup> Sobre Ártemis e Hécate (divindade pré-olímpica) vide Charles Kerényi, *La Mythologie des Grecs*, Paris 1952, p. 145 e p. 34.

<sup>5</sup> Gerhart Hauptmann, *Die Atriden-Tetralogie* (ed. H. Razingger), Gütersloh, 1956, p. 11. De futuro todas as citações (em tradução portuguesa do autor) referem-se a esta edição, com indicação da página.

Ifigénia, em transe, quase possessa, em nome da pátria grega em perigo, assume o sacrifício:

*Ifigénia:* "Escuro é o túmulo, todavia ardo  
Em fogo sagrado, competindo com a Irmã de Apolo,  
Escurecendo o dia, diante do exército grego  
E queimo Ílon em negra cinza.(...)  
(...) Ninguém pense  
Que eu própria, após serena decisão,  
Me não tenha sacrificado pela pátria.(pp.95 e 96)

Em dança frenética – em que irrompe o irracional – vem juntar-se ao séquito de Hécate, a deusa venerada na Táuride, onde virá a ser consagrada sacerdotisa. Consumado o sacrifício, tudo se prepara para a partida dos navios em direcção a Tróia (p.103):

*Agamémnon:* "Ouvi, gregos!  
O caminho está livre! Os deuses estão  
apaziguados.  
Levantai a âncora, içada a vela! Vamos!  
Para Ilion! ParaTróia! O nosso destino é Tróia!

A segunda e a terceira partes da tetralogia narram a história fatídica dos Atridas: Agamémnon é assassinado no dia do regresso de Tróia e passados alguns anos, Orestes, incitado e coadjuvado por Electra, vinga a morte do pai. A história subsequente de Orestes corresponde à da tradição, cabendo-lhe, por ordem de Apolo, roubar aos bárbaros da Táuride a imagem da deusa Ártemis. Ali governa sanguinária, assim se diz, como "Hécate de cabelos de serpente, cabeça de cão e de leão, perturbando a razão dos homens" (p.184).

A tragédia *Ifigénia em Delfos* decorre no templo de Apolo, onde os sacerdotes, desvendando grandes prodígios, programam as festividades que haverão de assinalar o regresso da imagem de Ártemis.

Foi já realçado que é nesta dualidade apolínia e dionisíaca (em que se opõem as deusas Ártemis e Hécate) estruturante do drama que se baseia toda a tetralogia construída por Gerhart Hauptmann. Por enquanto tudo se saldara no triunfo das forças infernais - o sacrifício de Ifigénia, os horrores da guerra contra Tróia, a morte de Agamémnon, a vingança de Orestes com o assassinato de Clitemnestra e de Egisto (que representa também a vitória do

patriarcado sobre o matriarcado de acordo com os desígnios de Apolo).

As pazes de Apolo com a irmã Ártemis, isto é, de Ártemis triunfando sobre Hécate, determinará o acontecer futuro: mas há ainda um papel reservado a Ifigénia, que é determinante para o desfecho. A cerimónia da procissão com a imagem de Ártemis acompanhada da sacerdotisa suprema é o ponto alto das festividades que no templo se celebram. A indicação cénica refere: "A procissão dirige-se da esquerda para o pátio do templo. À frente vão jovens sacerdotisas, vestidas de negro como freiras. Levada por iguais sacerdotisas surge um catafalco sobre o qual se ergue a imagem de madeira de Ártemis. Segue este catafalco, vestida de púrpura, a figura excelsa da sacerdotisa suprema. É mais alta que todas as outras e mantém um sorriso imóvel, arcaico" (p. 214). A solenidade desta procissão - em que se conjugam elementos tradicionais do culto cristão, como intencionalmente se apresenta também o próprio templo grego, que em configuração e no hábito dos peregrinos que a ele se acolhem nos remete às catedrais góticas - é realçada pela figura hierática da sacerdotisa que preside (pela última vez) às celebrações que vão reconciliar os deuses até aqui desavindos.<sup>6</sup> Gerhart Hauptmann faz seguir a intriga dramática tal como Goethe a concebera para a sua "Ifigénia em Delfos" e que culmina com a cura de Orestes e no reconhecimento da sacerdotisa.

A cena central do reconhecimento de Ifigénia e Electra ocupa o terceiro e último acto, que vem também a constituir o clímax da tragédia de Ifigénia, cujo destino a havia condenado a morrer três mortes:

*Ifigénia* : "Morri três mortes.

Em Áulis morri para o meu pai  
 E para a minha mãe, e com a minha morte  
 Morreram a casa de meus pais e a pátria.(...)  
 Morri a segunda, quando as sacerdotisas  
 De Hécate me enclausuraram num túmulo  
 Onde, por juramento, renunciei ao mundo.  
 (...) Depois acordei,  
 Saí do túmulo e tornei-me naquilo que ainda sou.

---

<sup>6</sup> Sobre Ártemis "na sua identidade com a deusa da morte Hécate" vide Peter Sprengel, *Die Wirklichkeit der Mythen. Untersuchungen zum Werk Gerhart Hauptmanns aufgrund des handschriftlichen Nachlasses*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1982, p. 351.

(...) Fica sabendo, que a minha morada  
É no reino dos mortos de Perséfone". (p. 236)

Ifigénia está marcada por um destino trágico que lhe não permite regressar ao reino dos vivos: a sua morte física, o seu derradeiro sacrifício, é ainda exigido pela memória do pai. Assim a derradeira fala de Ifigénia para Electra deve compreender-se como o seu testamento:

*Ifigénia:* (...) Ouve isto: se Ifigénia  
aparecesse de novo à luz de Apolo  
que mais traria à linhagem do pai  
senão novo infortúnio? Agamémnon  
foi, pois, um embusteiro, dir-se-ia  
logo em toda a parte da Hélade,  
ele nunca sacrificou a filha  
e enganou o povo dos gregos.(...)  
*Electra quer falar e não é capaz*  
Que não consigas falar, Electra,  
é mais elequente do que palavras. Finalmente  
me entendeste. Não, eu não receio  
a seta amiga da deusa. (...)  
E agora: Até nunca mais! Adeus!  
*Ifigénia caminha com passos rápidos e firmes*  
*passando a cortina e desaparece por detrás.*

Este último sacrifício de Ifigénia – que se lança de um precipício – é necessário para selar a nova fraternidade entre deuses e homens. Assim o quisera o destino:

*Pyrkon:* “Quem um dia foi escolhido como vítima  
Por uma divindade – ainda que pareça  
Que se libertou do seu oráculo –  
As *moiras* não a perdem de vista,  
Por mais que se esconda, trazem-na de volta  
Ao altar de que se afastou. (p. 242)

Assim se vem a consumir o trágico destino de Ifigénia, cuja grandeza heróica, não distante de Antígona, Gerhart Hauptmann deixou como legado às gerações vindouras. Mas em toda a história dos Atridas há um sentido mais profundo. Gerhart Hauptmann retoma

o mito como parábola do tempo presente, em que a pátria e o povo a que pertence se envolveram numa guerra perversa que, por fim, os haverá de aniquilar e destruir. Visão profética numa altura em que se ouvem apenas os gritos estridentes de vitória, tal como os que ecoaram dos soldados e marinheiros gregos, que por fim partiam para Tróia, mais propensos ao saque do que à glória das armas! Gerhart Hauptmann vai também ele redimir-se com esta obra em relação ao silêncio que assumiu perante o evoluir da Alemanha. Se a história violenta dos Atridas não recusa uma regeneração, ela vale profeticamente como visão futura para a sua pátria: a recuperação e a regeneração da Alemanha, em que um destino fatídico impusera um pacto com as forças infernais, só será possível com o sacrifício e renúncia ao passado. Ifigénia, filha de reis, por força do destino sacerdotisa das forças infernais, acaba por ser trazida prisioneira por Orestes para o templo de Apolo. Ficarà a saber que o passado manchado pelo crime de sacrificar homens inocentes ao altar da deusa não tem remissão. Impõe-se o seu sacrifício, ainda que com a explicação subtil de salvaguardar a memória do pai, quando se trata, afinal, de apagar, de uma vez por todas, a discórdia entre os deuses. A paz que se avizinha na proclamação de Orestes como rei de Micenas, de Argos, da Arcádia e de Esparta é promessa de regeneração e de recuperação. Mas Ifigénia, inocente, que um destino cruel tornara culpada, não tem qualquer lugar na nova ordem jurídica, religiosa e política<sup>7</sup>. As cerimónias de purificação com a água cristalina da fonte de castália e o perdão de Apolo vêm consubstanciar e selar a paz.

Pensamos que esta é a grande mensagem de Gerhart Hauptmann, como resposta ao seu tempo histórico. A construção de um futuro de esperança – de esperança para além do desespero pelo presente – exige sacrifícios e um saldar de contas com o passado. O tema da esperança para além da desesperança virá a ser muitas vezes glosado na literatura alemã do imediato pós-guerra; refiro apenas as palavras quase finais do romance – também ele resposta à mais recente tragédia da Alemanha – o *Doutor Fausto*: de Thomas Mann:

"Mas, como se ao paradoxo artístico, que a partir desta construção total faz brotar a expressão – a expressão como lamento –, correspondesse o paradoxo religioso, que fizesse germinar – ainda que sob a forma de pergunta inaudível – a esperança a partir da mais profunda perdição? Seria a esperança para além da desesperança, a

---

<sup>7</sup> Também na tragédia de Eurípides a deusa Atenas decide que Ifigénia não deverá regressar para junto dos seus: em Brauron manterá a sua função de sacerdotisa ao serviço de Ártemis.

transcendência do desespero –, não como traição, mas como milagre que transcende a fé".<sup>8</sup>

Em modo de conclusão, podemos afirmar que em Goethe e G.Hauptmann a actualização do mito de Ifigénia teve propósitos específicos.

Goethe estabeleceu com a actualização do mito as bases do Classicism alemão; G. Hauptmann procurou mostrar como o mito de Ifigénia reflecte a tragédia do seu povo que se deixou enredar numa segunda guerra de proporções ainda imprevisíveis: - em ambos os casos a expiação da culpa é condição de verdadeira regeneração.

---

<sup>8</sup> Thomas Mann, *Doktor Faustus*, Frankfurt/Main, 1971, p. 490.

(Página deixada propositadamente em branco)



# O Mito de Cassandra

(Página deixada propositadamente em branco)

## CASSANDRA OU A VOZ DA MALDIÇÃO

JOSÉ PEDRO SERRA  
Universidade de Lisboa

Guardada nas encruzilhadas do tempo, onde sinais, profecias, angústias, descuidos e esquecimentos se misturam, não se extinguiu e tropeja ainda a voz maldita de Cassandra.<sup>1</sup> Princesa troiana, filha de Hécuba e do rei Príamo, irmã gémea de Heleno, ou por ter permanecido durante toda a noite, por ocasião dos festejos que celebravam o nascimento dos gémeos, no interior do templo de Apolo Timbreu, onde o contacto da língua de duas serpentes lhe purificaram os sentidos, ou, numa versão bem mais corrente do mito, por dádiva de Apolo tornada amarga, Cassandra surge sempre vinculada à palavra profética, ao olhar que cruza o passado o presente e o futuro.<sup>2</sup> Dádiva tornada amarga, pois o dom da profecia foi concedido pelo deus, que por ela se tinha tomado de desejos, a troco dos seus favores amorosos. Cassandra, porém, já na posse dos dons proféticos, furtou-se ao compromisso havido e recusou unir-se a Apolo. Em consequência do engano e da dissimulação castigou-a o deus, não lhe retirando a visão profética, mas secando-a e esterilizando-a, tornando-a incompreensível e desacreditada aos olhos de todos. Voz ímpar e oblíqua, visão inquietante e desalinhada, semente de dissonância na embriaguez das alegrias cómodas, vítima sacrificada às mãos de orgulhos e vinganças alheias, é assim que Cassandra, na multiplicidade de versões que qualquer mito acolhe, aparece desenhada nos textos dos autores antigos, desde as referências dos versos épicos da *Ilíada*, da *Odisseia* e da *Eneida*, até às fábulas de Higino, passando pelas alusões de Píndaro, pelo trágico e pungente retrato que dela fazem Ésquilo e Eurípidés, ou pela prosa de Apolodoro e Pausânias, entre muitos outros. Tocada pela claridade de

---

<sup>1</sup> Sobre a figura de Cassandra ver Ch. Daremberg – Edm. Saglio, *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, Graz, 1965, s. u. Cassandre; Pierre Grimal, *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine*, Paris, 1963, s. u. Cassandre; Robert Graves, *The Greek Myths*, London, 1975, 2 vols.

<sup>2</sup> Ver Marie Goudot, “Enquête sur une énigme bien gardée” in *Cassandra. Figures mythiques*, Dirigé par Marie Goudot, Paris, Éditions Autrement, 1999, pp. 7-14; Marie Goudot, “Le motif dans le tapis pourpre”, *op. cit.*, pp. 15-41.

Apolo, as suas palavras e os seus gestos associam-se ao destino de Tróia, aos momentos em que se prefigura ou se decide a sorte da cidade. Vêmo-la, em Tróia, a reconhecer e identificar Páris, exposto à nascença, alguns anos antes, no monte Ida na sequência do premonitório sonho de Hécuba que, ainda grávida, sonhou que dava à luz uma tocha que incendiava a cidadela de Tróia; quando Páris regressa a Ílion trazendo consigo Helena, a mulher que raptara do palácio de Menelau, vêmo-la a denunciar, em palavras não atendidas, as funestas consequências desse rapto que engendrará a ruína de Tróia e dos Troianos; vêmo-la ainda, no desolado olhar sobre as planícies de Tróia, a perceber antes de qualquer um, a aproximação do corpo morto de Heitor, que a súplica do vulnerável Príamo e a generosidade inesperada de Aquiles devolvem à cidade e aos lamentos das mulheres troianas. É, todavia, nas circunstâncias que envolveram directamente a queda de Tróia e a sorte das mulheres tornadas escravas, bem como, já em solo helénico, na antevisão dos acontecimentos que ocorrerão no palácio de Agamémnon, o seu novo senhor que a guarda como prémio de guerra, que as atitudes de Cassandra ganham um sentido relevante e uma imensa intensidade dramática. Quando os Gregos maquinaram um estratagema para vencerem os troianos, e, simulando a partida, abandonaram um enorme cavalo da madeira às portas de Ílion, Cassandra bem avisou para que os seus concidadãos não arrastassem esse objecto para dentro dos muros da cidade, falsa oferenda aos deuses que escondia realmente a ruína de um povo. Em vão; mergulhados no entusiasmo da ilusão da vitória e na precipitada celebração do fim dos sofrimentos, os troianos nada escutaram, como impunha o castigo de Apolo, e ao amanhecer já a cidade estava em chamas, saqueada. Com a mesma aguda, dolorosa e solitária lucidez, porque descarnada de ilusões e esperanças e não partilhável, Cassandra, agora às portas do palácio de Agamémnon, percebe na mansa voz, nos suaves convites e nos gestos gentis de Clitemnestra, a escondida perfídia que se prepara para realizar o assassínio de um marido. Também aqui, na visão implacável do que se passa dentro do palácio, crime que conduzirá à sua própria morte, pois à morte do rei sucederá a morte de quem, como despojo de guerra, lhe pertencia, se encontra Cassandra agrilhoadá à solidão e impotência do seu saber, à paralisia e vacuidade do seu gesto.

A descrição dos momentos decisivos da actividade pública e profética de Cassandra mostram que o traço essencial da sua presença consiste na contradição e descontinuidade entre o saber privilegiado que possui e o descrédito que, por determinação de Apolo, o atravessa.

O abismo existente entre o conteúdo excepcional do que vê e a total ausência de consequências depois de traduzido em palavras o que de excepcional há nessa visão, marca a natureza específica do saber de Cassandra e da sua relação com os outros. Enquanto possuidora do dom da profecia, Cassandra compreende e sabe os factos que hão-de vir no momento em que estes ainda estão em gestação. O seu conhecimento não consiste apenas na adivinhação do futuro, mas na superação da percepção fragmentária e incompleta do real, própria do comum mortal, mediante uma visão una e coerente do passado, do presente e do futuro. O conhecimento do futuro enraiza-se na clara compreensão dos acontecimentos passados, o que lhe permite olhar o presente como se olha o ovo da serpente, descobrindo à transparência o monstro que em formação já aí se acolhe. Esta visão genealógica e prospectiva, característica dos profetas, que sobrepõe numa unidade significativa o passado, o presente e o futuro, é ambivalente e arriscada. Por um lado, ao conceder a verdadeira compreensão dos factos ocorridos ou a ocorrer, libertos das ilusórias poeiras e da dimensão fragmentária e finita que os desfoca, este olhar inteiro permite agarrar o sentido último dos acontecimentos; por outro lado, ao atravessar todos os tempos, o olhar cola-se ao que lhe é dado ver e pode petrificar-se no que aí se anuncia. Cassandra rompe as fronteiras do tempo, mas, ao fazê-lo, perde a protecção que o tempo outorga. Nos seus olhos ígneos não há lugar para os véus de ilusão que protegem os mortais, para generosas esperanças ainda que infundadas, para alegrias cândidas e esquecidas, para sentidos provisórios que animam e aliviam a vida. Também ela teve infância e dias primaveris de juventude e contudo é a dor que toma a primazia porque Cassandra cavalga sempre a antecipada desgraça, para os outros longínqua ou inexistente, mas, por causa do seu dom, para ela já presente.

É a vingança de Apolo, todavia, que concede à voz de Cassandra um alcance trágico. O castigo do deus impede que o conhecimento se prolongue na acção, adequando-a àquele. Privada do reconhecimento da sua autoridade, incapaz de partilhar a excelência do que vê e sabe, a capacidade profética de Cassandra esteriliza-se, transformando a princesa troiana em espectador impotente da sorte de Tróia. O seu saber, pelo deus mantido distante e estranho aos outros, não esculpe os acontecimentos, não os previne ou modela, explorando as virtualidades e possibilidades que neles se acolhem; e, contudo, Cassandra não pode deixar de ver o que vê e de saber aquilo que sabe, não pode esquecer ou apagar o fulgor da sua consciência. Perante ela, os monstros de amanhã nascidos ontem, embora ainda envoltos no

manto espesso do tempo, estão já presentes, irremissíveis, incontornáveis, inesquecíveis. Cassandra está presa à sua consciência. Submetendo-a a um “excesso” de saber incomunicável, Apolo transformou a graça do dom profético em maldição.

Este é o traço que determina o modo da sua relação com os outros, com a sua família, com os heróis que combatem pela Pátria, com as frágeis mulheres troianas, por quem, como só ela sabe, a escravidão e a dor aguardam. Aos olhos dos que a rodeiam, Cassandra é a personagem estranha e deslocada, incompreensível nas palavras e nas atitudes; a sua presença está sempre marcada por uma coloração de desvio, de obliquidade, o que a transforma em motivo de troça, de piedade, de indiferença ou de cólera. E como poderia ser de outro modo? Cassandra está separada, exilada dos outros pela natureza daquilo que vê e sabe. As suas percepções do mundo fundam-se em realidades diferentes, cujos pontos de tangência apenas podem originar equívocos e perplexidades. Não há laços de crença, crença nos gestos, nas esperanças, nos temores, que os unam. O vocabulário é o mesmo, mas a linguagem é outra. Este é o estatuto paradoxal de Cassandra, que corresponde a uma bem estranha situação: por um lado, partilhando a mesma condição, ela integra a comunidade dos mortais; por outro lado, dotada de uma clarividência que não impõe respeito, a filha de Príamo está só, radicalmente só, exilada num saber que não frutifica. Cassandra é, pois, uma personagem simultaneamente próxima e distante, conhecida e desconhecida. Por isso, assentam-lhe bem as vestes de estrangeira ou de louca. Todavia, a sua loucura, como de resto qualquer loucura, mas no seu caso privilegiadamente, põe em causa a sanidade do juízo que a afirma enquanto tal. O delírio e o desregramento da loucura esboçam-se e denunciam-se em oposição ao equilíbrio, prudência e ponderação de uma razão bem calculada. No caso de Cassandra, o juízo que a decreta louca funda-se, primeiro, na percepção dos troianos, na conveniência instaurada no seu modo próprio de ver, de julgar, de perscrutar o tempo; depois, na percepção dos cidadãos de Argos, no modo como integram e diagnosticam os acontecimentos que devastam a cidade. Ora, nós sabemos porque o tempo o revelou, que, em ambos os casos, a qualificação de louca atribuída a Cassandra se fundava ela própria na cegueira dos cidadãos, numa limitação, numa insuficiência da sua compreensão. Afinal, por uma irónica inversão de sentido trazida pelas mãos do tempo, era lúcido, certo e avisado o aparente delírio de Cassandra, e louca, míope e obtusa a lucidez dos que a rodeavam e julgavam. Esbateram-se e dissolveram-se os contornos que facilmente,

demasiado fácil e apressadamente, distinguíam a “normalidade” da loucura. Mas era tarde e irremediável; a visão de Cassandra sempre foi de pedra – a surpresa e o remorso, que alimentam nos outros o regresso ao vivido, não encontram aí lugar.

É fácil perceber a simpatia com que os tragediógrafos olharam a figura de Cassandra. No *corpus* que das tragédias gregas chegou até nós, dois textos merecem particular realce: *As Troianas* de Eurípides e *Agamémnon* de Ésquilo. Em ambos os casos, é evidente a profunda dimensão trágica da personagem.

No texto de Eurípides, a acção dramática centra-se na sorte das mulheres troianas e do filho de Heitor, depois de saqueada a cidade. O ambiente é, pois, de luto e de incerteza, de poucas esperanças, atendendo à crueldade dos factos. É neste contexto que Cassandra marcará a sua dissonante presença. Imagine-se a intensidade dramática, a força trágica desta figura ao entrar, num cenário repleto de gemidos e apreensões, a dançar e a cantar um agitado canto em honra de Himeneu, deus que preside aos casamentos. A estranheza e a obliquidade da sua presença derivam deste surpreendente louvor e ainda de uma avessa leitura dos factos que faz dos troianos os vencedores e dos gregos os vencidos. Cassandra, certamente, não podia ser compreendida, nem mesmo por sua mãe, Hécuba, que a ama. E, contudo, que imensa e velada sabedoria habita as suas palavras. O himeneu, o seu himeneu, por si cantado, é, em última análise, o casamento com Hades, como convém ao corpo de uma virgem atirada à força para o leito do vencedor da guerra. No seu estranho himeneu, que a violência, contra todas as regras, regula, está a semente da vingança de Tróia espezinhada, uma vez que o poderoso Agamémnon a acompanhará na viagem para o Hades, dando alento ao terrível δαίμων que continua devastando a casa de Atreu. Eis as suas palavras:<sup>3</sup>

“εἰ γὰρ ἔστι Λοξίας,  
 Ἑλένης γαμῆ με δυσχερέστερον γάμον  
 ὁ τῶν Ἀχαιῶν κλεινὸς Ἀγαμέμνων ἄναξ.  
 κτενῶ γὰρ αὐτόν, κἀντιπορθήσω δόμους  
 ποινὰς ἀδελφῶν καὶ πατρὸς λαβοῦσ’ ἐμοῦ...  
 ἀλλ’ ἅττ’ ἔάσω πέλεκυν οὐχ ὑμνήσομεν,  
 ὅς ἐς τράχηλον τὸν ἐμὸν εἶσι χἀτέρων”

<sup>3</sup> Cf. vv. 356-365. Cito a edição de G. Murray, *Euripidis fabulae*, Oxford, 1957, vol. II. A tradução é de Maria Helena da Rocha Pereira, *As Troianas*, Lisboa, Ed. 70, 1996.

μητροκτόνους τ' ἀγῶνας, οὐς οὐμοὶ γάμοι  
θήσουσιν, οἴκων τ' Ἀτρείως ἀνάστασιν. “

“Se Lóxias existe, mais funestos que os esponsais de Helena serão os meus para Agamémnon, o soberano ilustre dos Aqueus. É que eu hei-de matá-lo e hei-de destruir a sua casa, tirando a desforra pelos meus irmãos e pelo meu pai. Mas deixemos ficar isto. Não celebrarei o machado, que descerá sobre o meu pescoço e o de outrem, nem o combate matricida que as minhas núpcias causarão, nem a queda do palácio de Atreu.”

Este é apenas um dos muitos males que caíram e cairão sobre os gregos e que se somarão aos mortos aos milhares, jazendo em terra alheia, longe da Pátria, dos filhos e das mulheres que os não choraram. Isto sabe Cassandra, mas não o poderá saber, nem Hécuba, nem Taltíbio, nem o coro das Troianas que a escutam. Por isso as suas palavras são incompreensíveis. Para todos, louca, e no entanto tão lúcida como eles nem sequer o podem imaginar.

O texto de Ésquilo, *Agamémnon*, coloca-nos já no palácio do Atrida, em Argos, no momento em que o comandante supremo do exército aqueu regressa da guerra de Tróia. Importa salientar, mais uma vez, a descontinuidade trágica entre o saber e o que dele frutifica. Primeiro, é o silêncio, o silêncio pesado e denso de Cassandra que assiste muda à persuasiva recepção de Clitemnestra,<sup>4</sup> depois são esses gemidos, *otototoi popoi da*, que sugerem os lamentos fúnebres das mulheres bárbaras e que vão dando lugar, não a uma linguagem perfeitamente articulada, mas a um conjunto de imagens, de alusões e de previsões, umas, as referentes ao futuro, irreconhecíveis e nebulosas para os anciãos de Argos. A discrepância entre a palavra profética e a incompreensão do coro é, assim, durante algum tempo realçada. A alusão ao choro e à morte das crianças cuja carne é comida pelo próprio pai, ainda o coro, pese embora o desagrado, a pode perceber e identificar; quando, porém, as palavras se referem ao que se passa no interior do palácio, a estranheza do coro é total:<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Em termos teatrais, o efeito cénico e o πάθος conseguido neste episódio merecem destaque. Ver Karl Reinhardt, *Eschyle. Euripide*, traduit de l'allemand et préfacé par Emmanuel Martineau, Paris, 1972, particularmente pp. 107-120.

<sup>5</sup> Cf. vv. 1105-1106. Neste e nos restantes passos cito o texto de West da edição da Teubner, *Agamemnon*, Stuttgart, 1991. A tradução dos passos citados é de Manuel de

τούτων αἰδρός εἰμι τῶν μαντευμάτων,  
ἐκεῖνα δ' ἔγνω· πάσα γὰρ πόλις βοᾷ.

“Não entendo nada dessas profecias mas as que referiste em primeiro lugar conheço-as; toda a cidade as grita.”

Cassandra precisaria de um intérprete para falar, para dar a conhecer as suas visões aos homens e estes de um intérprete para as compreender. O deus, todavia, impede-o. E ainda assim Cassandra não pôde, outrora, ser separada da consciência da queda de Tróia, como não pode, agora, ser separada da consciência da sua própria morte ou do assassinio de Agamémnon. É na mesma seara que colhe as recordações de infância e a morte próxima.<sup>6</sup>

Ἰὼ Σκαμάνδρου πάτριον ποτόν·  
τότε μὲν ἀμφὶ σὰς αἰόνας τάλαιν'  
ἦνυτόμαν τροφαῖς·  
νῦν δ' ἀμφὶ Κωκυτόν τε κ' Ἀχερουσίους  
ὄχθους ἔοικα θεσπιωιδῆσειν τάχα.

“Ó Escamandro, rio da minha Pátria. À tua beira, ai de mim cresci, tu me criaste. Mas agora é junto ao Cocito e nas margens do Aqueronte que, em breve, cantarei as minhas profecias.”

Por várias vezes, a consciência da sua própria morte impõe-se, fatídica e irreconciliável. Porque a sabe e não a pode disfarçar, porque a vê e não lhe pode fugir, porque só a pode dizer num deserto de incompreensão, o conhecimento tem para Cassandra o perfil de uma lucidez trágica. A solidão de um saber tornado estéril não é compreensível para quem vive no humano mundo das esperanças e dos receios. São palavras do coro:<sup>7</sup>

ὦ πολλὰ μὲν τάλαινα, πολλὰ δ' αὖ σοφὴ  
γύνοι, μακρὰν ἔτεινας. εἰ δ' ἐτητύμως

---

Oliveira Pulquério, *Oresteia. Agamémnon, Coéforas, Euménides*, Lisboa, Ed. 70, 1991.

<sup>6</sup> Cf. vv. 1156-1161.

<sup>7</sup> Cf. vv. 1295-1298.

μόρον τὸν αὐτῆς οἶσθα, πῶς θεηλάτου  
βοὸς δίκην πρὸς βωμὸν εὐτόλμως πατεῖς;

“Ó mulher muito desgraçada e muito sábia, fizeste um longo discurso. mas se é verdade que conheces a tua sorte porque é que, como uma novilha conduzida por um deus, avanças assim corajosamente para o altar?”

A pergunta do coro, na simplicidade saudável que patenteia, põe a claro a fragilidade da intensa visão de Cassandra. Pode o coro dos anciãos lamentá-la, elogiar-lhe o saber ou louvar-lhe a coragem, mas, no fundo, a atitude da filha de Príamo é-lhe naturalmente estranha. Cassandra está exilada do consolo das ilusões dos mortais. Quanto mais aguda é a sua visão do presente e do futuro, mais rígida e extensa é a paralisia que a toma. É a partir desta terrível e trágica situação de uma lucidíssima consciência amputada de braços que podemos compreender a desesperada pergunta de Cassandra, sem dúvida alguma importante para o πάθος trágico deste episódio:<sup>8</sup>

τί δῆτ' ἔμαυτῆς καταγέλωτ' ἔχω τάδε,  
καὶ σκῆπτρα καὶ μαντεῖα περὶ δέρῃ στέφη;

“Porque ostento eu este escárnio de mim própria, o bastão e as fitas proféticas à volta do pescoço?”

Para nós, que não somos profetas, que conhecemos limitadamente, no seio de uma floresta de enganos, que não podemos estar surdos às vozes da dissonância e da diferença, a voz de Cassandra ergue-se, nas suas múltiplas facetas, em todas as encruzilhadas da história. Por mim vejo-a até reflectida na pergunta decisiva com que Descartes fundou a modernidade: e afinal o que conheço eu com absoluta certeza.

---

8 Cf. vv.1265-1266.

## CASSANDRA APRESENTAÇÃO DA NARRATIVA DE CRISTA WOLF

LUDWING SHEIDL  
Universidade de Coimbra

Falar diante desta plateia sobre a figura mítica de Cassandra, filha do Rei Príamo de Tróia, dotada de rara beleza e de dotes visionários, que desempenha na guerra de Tróia o papel de vidente que anuncia o trágico fim da cidade, seria no mínimo uma redundância, não fora o tema da minha palestra - que se restringe à narrativa de *Cassandra* de Christa Wolf, texto escrito em meados dos anos 80 e publicado em 1987.

Não se encontra na Literatura alemã um tratamento especialmente fecundo desta figura intimamente ligada à guerra de Tróia.

Data da fase clássica alemã o poema *Kassandra* (1802) de Friedrich Schiller : o Poema é um longo relato de Cassandra que logo no início evoca a queda da cidade e todo o sofrimento subsequente:

"A alegria reinava nos salões de Tróia  
Antes da queda da fortaleza grandiosa" (p.182).<sup>1</sup>

Cassandra é a sacerdotisa no templo de Apolo e todavia carrega a maldição de as suas profecias não serem respeitadas. Implorando a deus, refere:

"Porque me lançaste  
Na cidade de eterna cegueira  
Para anunciar o teu oráculo"? (p.183)

Mas Cassandra toma consciência resignada da sua impotência perante o devir histórico. Confessa que desde que se consagrou ao serviço da divindade, a sua juventude se passou entre lágrimas,

---

<sup>1</sup> Friedrich Schiller, *Werke*, vol. 2, Berlin, Wien, 1960. As citações de Schiller têm por referência a edição indicada.

renúncia à sua felicidade e mortificada pela dor que sente pelo destino reservado aos seus. (cf. p.184).

Da guerra pouco relata, mas sabe que -

"Completará o seu destino  
Sucumbindo em terra estranha" (p.185)

Todos estes motivos são conhecidos do mito: a novidade do poema está no facto de Friedrich Schiller pôr todo este longo monólogo na boca de Cassandra. O poeta só intervém na última estrofe para anunciar a queda de Tróia.

Gostaria de referir ainda um segundo texto – escrito em plena Guerra: *A Morte de Agamémnon*, a segunda tragédia da *Tetralogia dos Atridas*, de Gerhart Hauptmann, que como que retoma e continua o relato de Cassandra, anteriormente referido na ode de Schiller.

Agamémnon, perseguido por Poseidon, o deus protector de Tróia, sofreu um naufrágio não longe da costa de Argos. Vestido de mendigo e acompanhado de Cassandra, pede hospitalidade num convento em ruínas, próximo de Micenas. Os sacerdotes suspeitam daquele homem que perdeu a memória, embora confesse ter comandado a destruição de Tróia.

Também Cassandra está tomada do castigo do deus; nada sabe de Tróia, embora recorde:

Cassandra. "Tróia, que nome é esse?  
Nunca ouvi nomear esse nome:  
os meus olhos, semi-cegos, macerados pelo fumo,  
lembram-se de um monte de escombros,  
que arde e fumea, ponto de partida da viagem".  
(p. 115)<sup>2</sup>

Quando lhe perguntam como chegou às mãos do grego, seu senhor, Cassandra recorda que vagueando faminta encontrou o seu senhor, comandando um grande séquito, com carros e cavalos carregados do saque. Foi então que um soldado a prendeu, a usou e a lançou no porão do navio:

Cassandra. "Ali fiquei até que o barco naufragou.

---

<sup>2</sup> G.Hauptmann, *Agamemnon's Tod*, Gütersloh, 1956. Todas as citações reportam-se a esta edição.

Depois foi lançada para terra pelas ondas do mar".  
(Lançada à costa pela fúria das ondas,  
foi então que encontrou o seu amo e senhor).  
"Parecia um cadáver, semi coberto pela areia  
húmida.  
(...) E vede: abriu os olhos e a partir daí  
não mais pensei em mim, nele somente"(p. 122)

No entretanto Agamémnon reencontra a filha, Electra, que, rejeitada por Clitemnestra, encontrara refúgio naquele templo em ruínas.

A chegada de Clitemnestra, o reconhecimento de Agamémnon e a terrível vingança conclui esta tragédia.  
O quadro é ainda completado com a chegada precipitada de Egisto que se dirige a Cassandra.

Egisto: O que aconteceu aqui, e onde está a rainha?

Cassandra. Junto do seu marido.

Egisto: Mulher, como ousaste pronunciar tal palavra?

Não sabes que se morre com tais palavras?

Aprende-o, pois. (p. 136)

*(Trespasa-a com a espada, Cassandra morre em silêncio.)*

Pode afirmar-se que a reconstituição da figura de Cassandra é normalmente apresentada como figura hierárquica, estática, "desumanizada", que cumpriu o destino que os deuses e os reis de Tróia lhe destinaram.

Não assim em Christa Wolf: o objectivo da narrativa é o de aproximar Cassandra do leitor, revelar as suas virtudes e fraquezas, numa palavra, humanizá-la.

Uma primeira chamada de atenção impõe-se quando se aborda a CASSANDRA de Christa Wolf: a autora conhece o tratamento do mito pelos grandes tragediógrafos gregos e a partir do Renascimento: facilmente se vão encontrar dados que a literatura fixou e, no entanto, a narrativa de Christa Wolf é um texto novo: não recusa aspectos do mito fixado ao longo dos tempos, mas a figura em si, a figura de Cassandra, é uma criação original, como teremos ocasião de ver na apresentação e problematização da obra.

Cassandra deixa, pois, de ser uma figura hierárquica, o leitor

segue a evolução da filha dilecta do Rei Príamo, até se tornar mulher e assumir conscientemente o seu papel no mundo: não será nunca "uma esposa fiel e recatada" – grandes momentos da História exigem grandes sacrifícios e Cassandra sabe-o. A sua opção é viver um destino que conscientemente constrói, para bem das suas gentes. Será amada e odiada pelo seu papel de sacerdotisa de Apolo, pelas profecias da destruição de Tróia.

Ouçamos a sua última evocação de Eneias:

"Eneias está vivo. Haverá de ter notícias da minha morte, haverá de perguntar-se, se ele for quem eu amo realmente, porque escolhi a escravidão e a morte, não a ele. Talvez que também venha a compreender sem mim, o que tive de recusar, mesmo com o preço da morte o submeter-me a um papel que me seria odioso" (Ch. Wolf, p. 100).<sup>3</sup>

Na narrativa de Christa Wolf recuamos ao período pré-histórico da Grécia luminosa – não pode, nem deve, estranhar-se a crueza e excessiva crueldade de certas cenas de guerra, mas que se estendem também à matança de soldados prisioneiros ou à violação de mulheres indefesas – vítimas da atroz chacina que é o apanágio dos vencedores. Toma-se claramente partido dos troianos – mas não sem omitir os seus defeitos – porque o ponto de vista expresso é o de Cassandra.

Este aspecto está ligado à técnica narrativa, em que apenas se regista o fluir do pensamento de Cassandra. Assistimos a um longo monólogo interior em que Cassandra vai recordando – nem sempre de forma cronológica – as grandes etapas da sua vida. A primeira recordação é a chegada das cativas de Tróia à Grécia – concretamente às portas de Micenas – que afinal marcam o fim de uma vida de tormento, que conheceu alguns – poucos – momentos de alegria. E todavia na visão das portas da cidade murada a vidente Cassandra antecipa a futura ruína e destruição de tão altiva cidade – fortaleza. É a voz da profecia, a voz da profetiza, que sabe que no mundo tudo tem de cumprir o seu destino e que toda a glória é efémera:

"Foi aqui. Aqui se ergueu. Estas leas de pedra, agora

---

<sup>3</sup> Christa Wolf, *Kassandra*, München, 1998. Todas as citações se referem a esta edição.

sem cabeça, a olharem. Esta fortaleza, outrora inexpugnável, um monte de pedras agora, foi a última coisa que vi. Um inimigo por muito tempo esquecido e os séculos, o sol, a chuva e o vento a arrasaram. Imutável o céu, um bloco azul escuro, alto, distante. Próximas as muralhas ciclópicas, que hoje como ontem, orientam o caminho para as portas da cidade, debaixo das quais não jorra sangue. Para a escuridão. Para o matadouro. E só. Com a narrativa caminho para a morte." (Ch. Wolf, pág. 5)

Depois de uma breve recordação da travessia de Tróia para a Grécia como escrava de Agamémnon, das suas impressões e visões da chegada às portas de Micenas, os pensamentos de Cassandra regressam a Tróia- cujo fim era previsível. Recorda a fuga de Eneias e aprova a sua decisão. Recorda igualmente Pentésileia acompanhada das suas amazonas, decididas a lutar pela cidade sitiada. A chegada do cavalo de madeira, a vigília de Pentésileia que vê descer os primeiros gregos do cavalo, desafiando-os para a luta, são, contudo, os prenúncios do fim.

Na travessia para a Grécia, os pensamentos de Cassandra regressam muitas vezes à questão central da sua existência: porque precisara do seu dom de vidente? Outro pensamento ocupa Agamémnon, que vê nela a feiticeira, responsável pelas tempestades e a quem cabe apaziguar Poseidon. Mas aos olhos de Cassandra Agamémnon é um fraco – que só aparentemente domina os outros, como no caso de Clitemnestra.

De momento, mais fortes são as recordações do povo de Tróia - e como um filme vão desfilando os heróis guerreiros gregos e troianos - Aquiles, Ulisses, Agamémnon, cuja escrava lhe contara que perdera toda a sua virilidade (p. 12), Heitor, Eneias e o seu velho pai Anquises.

O único e verdadeiro herói de Cassandra é seu pai Príamo: conhece as suas fraquezas, em especial a sua incapacidade de reconhecer e julgar uma realidade concreta.

Bem presente é o dia da sua consagração como sacerdotisa de Apolo, cerimónia conduzida pelo sacerdote supremo Panthoos. As recordações de Tróia sucedem-se e permitem ao leitor compreender a formação de Cassandra até à idade adulta.

Recorda em especial o seu amor por Eneias ao preparar-se para o seu futuro papel de sacerdotisa. De resto Cassandra goza da protecção de Cibele (cf. p. 27), cujo culto se celebra nas montanhas de

Ida. Mais de uma vez assistira ao culto, recordando as danças frenéticas e de êxtase. Um outro pensamento preenche as suas reflexões – o medo do destino imediato. O medo da morte.

"Como vai ser. Será que a fraqueza me vai dominar. Será que o meu corpo vai dominar o meu pensamento. Será que o medo da morte acabará por vencer o propósito que conquistei à minha ignorância à minha comodidade, à minha altivez, à minha cobardia, preguiça e vergonha. Acaso vai conseguir vencer o meu propósito, para o qual encontrei a fórmula no caminho até aqui: Não quero perder a minha consciência, até ao fim " (Ch. Wolf, p. 24)

Dolorosa é a sua experiência em terras gregas: logo segue a proibição do contacto de gregos com os escravos/as escravas trazidas de Tróia. Mas quais as causas de tamanha tragédia? Agora no cativo recorda os ensinamentos de Hécabe, sua mãe: não se deve juntar o que se não deixa harmonizar:

" O teu pai", assim me disse, "quer tudo. E tudo ao mesmo tempo. Os gregos deviam pagar pelo facto de serem autorizados a transportar as suas mercadorias pelo nosso Helesponto: é correcto. E por isso deviam respeitar Príamo: errado. O facto de se rirem dele, quando se sentem em supremacia- que diferença faz. Que riam, desde que paguem" (Ch. Wolf, p. 44).

Com a queda anunciada de Tróia Cassandra é tomada de sofrimento. Chegados a Micenas – quando a rainha Clitemnestra assume ao portão para receber Agamémnon – "que tropeça no tapete vermelho como um boi a caminho do matadouro" – (p. 45), Cassandra sabe "que também Clitemnestra será tomada pela cegueira do poder. Também não haverá de atender aos sinais e a sua casa haverá de sucumbir " (p.46).

Os seus pensamentos regressam a Tróia e de novo à travessia para a Grécia. As história que ouvira relatar a Agamémnon, como o sacrifício da filha de nome Ifigénia ao altar de Ártemis, é-lhe confirmada.

E também lhe confirmam que Clitemnestra nunca deixará de exigir a vingança. Tróia – os amores de Páris por uma certa Helena, cujo nome o irmão pronunciara em sonhos e que lhe teria sido

prometida por Ártemis, ocupam uma parte central das recordações de Cassandra. A partida de Páris, "o seu regresso num barco egípcio" (p. 71) enche de júbilo o povo de Tróia. A lembrança da subsequente guerra preenche a recordação quase obsessiva de Cassandra, que constantemente revê aquele doloroso momento em que predissera a queda da sua cidade. Segue-se o seguinte monólogo de Cassandra:

" O que tinha de acontecer depois, já eu sabia, o prenderem-me firmemente pelas axilas, as mãos rudes dos homens, que me agarraram, o barulho do ferro, o cheiro a suor e cabedal. Foi um dia como este, tempestade de Outono, trazida do mar, que impelia as nuvens sobre o céu azul-escuro, debaixo dos pés as pedras, um calcetado como aqui em Micenas, paredes de casas, rostos, depois muralhas mais espessas, mal se viam pessoas quando nos aproximámos do palácio. Como aqui. Tomei consciência de como uma prisioneira vê a cidadela de Tróia e dei a mim a ordem de não o esquecer". (p. 73)

Uma das últimas recordações de Cassandra fora a notícia de que Helena não chegara a aportar a Tróia: " O rei do Egipto tinha-a tirado a esse jovem enfeitado, Páris. Com a diferença de que todos o sabiam no palácio, e eu, porque não? E o que se vai seguir? Como vamos sair desta sem perder a face?" (p. 74)

Mas Príamo insiste na guerra, convencido de uma breve retirada dos gregos. Cassandra, contudo, desmente o pai: "eles querem o nosso ouro e o livre acesso ao estreito de Dardanelos. Por isso negoceia", propus-lhe. (p. 75).

E de novo a descrição da guerra- oficialmente em Tróia a palavra era proibida, chamava-se o **ataque** – que começou quando a frota grega se levantou no horizonte (p. 76). O juramento dos chefes de Tróia de que nenhum grego poria os pés na praia, mostrou ser falso: começa a luta e têm lugar os primeiros massacres. O príncipe de Tróia Troilus avança contra Aquiles: é um combate desigual e de momento Troilus não sucumbe, porque consegue refugiar-se no templo de Apolo, não longe da praia. Desrespeitando o lugar sagrado e o direito também sagrado da hospitalidade, Aquiles sacrifica no templo, à vista de Cassandra e dos sacerdotes, o jovem Troilus. A perspectiva do heroísmo grego é assim mostrada a uma outra luz. Cassandra apresenta uma nova versão dos factos: os vencedores cometeram actos de barbárie, sacrifícios inúteis de vidas. É a guerra

com toda a violência, sem regras – esta é a versão e a perspectiva que o leitor tem da descrição das batalhas, dos combates singulares, das ciladas em que estão envolvidos todos os "heróis gregos".

Estas imagens da guerra, o clima político, o cinismo do rei Príamo, a rivalidade entre os seus filhos, príncipes de Tróia, o ódio aos gregos – um ódio apenas diluído pelo amor que vota ao troiano Eneias – estes os sentimentos dominantes nas recordações de Cassandra. (cf. p. 93/4).

O próprio relato da guerra conhece facetas que poderá surpreender o leitor menos avisado: nas pausas da guerra realizam-se diante das portas de Tróia grandes feiras e mercados – em que gregos e troianos são os compradores. Cassandra assiste como Agamémnon compra um anel que gostaria de oferecer à sua filha Ifigénia. "Mas já não está viva. Era de algum modo parecida contigo. Toma, aceita-o" Depois deu-me a jóia e afastou-se rapidamente.

Cassandra tivera igualmente ensejo de reconhecer a diferença entre gregos e troianos como na seguinte reflexão:

"Para os gregos só existe a verdade ou a mentira, o verdadeiro e o falso, vitória ou derrota, amigo ou inimigo, vida ou morte. Eles pensam de outro modo, o que não for visível, o que se não pode cheirar, ouvir ou palpar é como não existente " (p. 112).

Se a avaliação de Cassandra for correcta, poderá explicar uma guerra movida com pertinácia por um período de dez anos a Tróia. Este tudo ou nada determina o seu comportamento, como o prova também a luta encarniçada, os duelos de morte que igualmente marcaram esta guerra.

Recorda os amores proibidos de sua irmã Polyxema com Aquiles-amores proibidos, mas que Polyxema impusera com toda a força. Por isso pode Cassandra afirmar: "As coisas caíam das mãos. Voltavam-se contra nós".

Prepara-se o duelo temível entre Heitor e Aquiles, que depois da morte do seu íntimo Prátocles, jurou terrível vingança: na pira fúnebre de Prátoclo, Aquiles ordenara o sacrifício de doze prisioneiros, entre eles dois filhos de Príamo e de Hécuba. Mas o duelo com Heitor seria o cumular da sua vingança. Heitor aceitara o desafio que para esse fim mandara preparar – sem olhar a gastos – novas armas: o escudo, a espada, a lança e a armadura. Cabiam-lhe não só as melhores, mas também as armas mais bonitas (p. 116).

Cassandra não acompanhou a saída do irmão para a batalha, pois sabia que não iria sobreviver. Cassandra, mesmo sem olhar, é capaz de descrever a luta encarniçada entre Heitor e Aquiles, que se desenrola como previra: os ferimentos de Heitor, a sua desesperada resistência e morte. Como troféu Aquiles mandara-o arrastar várias vezes em volta da fortaleza, ao mesmo tempo que se ouvem os gritos lancinantes da mãe e o choro do pai envelhecido.

Cassandra tornara-se uma mulher madura, conhecedora das insídias dos homens em guerra: quando Páris – com conhecimento de Príamo – quer atrair Aquiles para uma cilada, opõe-se firmemente, porque teme pela sorte do irmão.

Desta vez – porque continuamente contrariado por Cassandra – Príamo rompe com a filha, condenando-a à prisão.

“Na mais profunda escuridão levaram-me no maior segredo para um lugar que sempre me foi ameaçador e terrível: o túmulo dos heróis. (...) Ficava afastado numa parte da fortaleza, próximo da muralha.”

Condenada a morrer à fome e à sede - só a sua vontade firme a salva. O que era preciso era não enlouquecer de tanto sofrimento. Ao terceiro dia fazem-lhe chegar um pedaço de pão e água. Pelo alçapão da comida chega-lhe a notícia de que o plano para matar Aquiles triunfara. Príamo – ele próprio – põe fim ao castigo: só já falta um ano para a queda de Tróia. É também neste último ano que dá à luz os gémeos, de que o pai é Eneias. Comenta Cassandra: "Tudo o que se tem de viver, eu vivi-o". (p. 140).

Pouco antes do fim acontece a morte de Páris. Sobre este último golpe dirá Cassandra:

“Assim vivemos na hora antes da escuridão. A guerra, incapaz de se mover, jaz pesada e cansada, como um dragão ferido, por sobre a nossa cidade. O seu próximo movimento tinha de nos destruir” (p. 140).

O golpe final foi dado pela ordem de alargar as muralhas para fazer entrar o ”monstro” a que logo chamaram de *cavalo*. Ninguém já levava a sério os gritos desesperados de Cassandra. O temor, ligado ao seu nome, tinha esmorecido:

“Agora percebi, o que o deus destinara: tu falarás a verdade, mas ninguém vai acreditar em ti. Aqui estava esse Ninguém, que me devia ter acreditado; mas que não podia, porque não acreditava em nada. Um Ninguém, que não era capaz de acreditar.

Foi então que amaldiçoei o Deus Apolo.” (p. 143)

A tomada da cidade foi um morticínio implacável – o saque ficaria para depois.

A última recordação é a despedida de Eneias que insiste em salvar os filhos de ambos com o objectivo de "fundar algures uma nova Tróia". Cassandra sabe que Eneias seria um novo herói e na breve despedida diz: "Eu não sou capaz de amar um herói". E perante a destruição pode Cassandra afirmar com verdade: "Nada podemos contra um tempo que precisa de heróis." (p. 144)

O longo solilóquio de Cassandra – em que os sentimentos se confundem, as memórias parecem diluir-se ou adquirir nova intensidade, em que não há qualquer preocupação de encontrar uma sequência cronológica dos factos vividos – termina com a chegada à porta das leas em Micenas. Fecha-se o espaço, bem como o tempo, da sua longa evocação. Cito o final da narrativa:

"É aqui. Estas leas de pedra a olharam.

Na transição da luz parecem mexer-se". (p. 144)

Seja-me ainda permitida uma breve reflexão a modo de conclusão desta minha exposição: A narrativa de Christa Wolf tomou como ponto de partida a reconstituição da vida e do sofrimento de Cassandra e quer antes de mais mostrar o caminho a percorrer para se atingir a verdadeira maturidade. Estamos na presença de uma narrativa exemplar (de vestes históricas) da emancipação da mulher.

Seria diminuir o alcance desta narrativa tão compacta e cheia de potencialidades – que o leitor tem de descobrir – querer reduzi-la a um texto testamento/ **político** da autora, referindo-se em vestes históricas à possível – e em 1983 talvez já previsível – perda do seu "estado político" com a integração da Alemanha comunista – como veio a acontecer em 1990, após as eleições, também plebiscitárias – no grande estado democrático da Alemanha Federal.

As recordações de Cassandra da Tróia da sua infância, da Tróia que deixou de existir, não podem atribuir-se à autora Christa Wolf – que de resto nunca interferiu nos longos monólogos de

Cassandra:

"Tudo isto, a Tróia da minha infância, só já existe na minha cabeça. Quero aí reconstruí-la, enquanto me for dado tempo, não quero esquecer uma única pedra, nenhuma tonalidade de luz, nenhum riso, nenhum grito. Há-de ser preservada em mim fielmente, por muito pouco tempo que me seja dado. Agora posso ver o que não é, e quão difícil foi aprendê-lo." (p. 31)

Mas ouçamos também o crítico, cujo texto serviu igualmente de apresentação do livro:

"Eu, Cassandra, uma das doze filhas de Príamo e de Hécuba, fui destinada a vidente pelo próprio deus." Mas de que serve este dom se ninguém acredita na vidente? "Christa Wolf imaginou viva a figura de Cassandra, inscrevendo-a a partir do mito num passado utópico como seu lugar de eleição. – Um outrora que significa o passado e simultaneamente o futuro. Existiu um dia e existirá no futuro uma mulher chamada Cassandra, uma dissidente exemplar, uma mulher na transição entre o matriarcado e o patriarcado, uma mulher que procura para si e para a mulher em geral uma **alternativa** digna de ser vivida **ao pensamento (masculino)** da força e do poder, uma mulher que sucumbe no caminho certo, mas que por isso mesmo o torna verosímil. Estamos em presença de uma narrativa de um poder e de uma força clássica, quase temerariamente perfeita." (profil, Viena)

### Breve nota bibliográfica:

Christa Wolf (1998): *Kassandra*, dtv, München. (Luchterhand, Hamburg, 1983)

Friedrich Schiller (1960): *Werke*, Bd.2, Deutsche Buch-Gemeinschaft, Berlin, Darmstadt, Wien.

Gerhart Haptmann (1956): Agamemnon's Tod, in *Die Atridentetralogie*, C. Bertelsmann Verlag, Gütersloh.

(Página deixada propositadamente em branco)

## ÍNDICE

INTRODUÇÃO .....	5
QUESTÕES GERAIS .....	7
M. H. Rocha Pereira <i>O Mito na Antiguidade Clássica</i> .....	9
Manuel Viegas Abreu <i>Psicologia e Mitos Gregos</i> .....	19
DIA DE ELECTRA .....	35
Frederico Lourenço <i>Três Poetas, Quatro Personagens: a Figura de Electra na Tragédia Grega</i> .....	37
António Sousa Ribeiro <i>Histeria e Mito na Modernidade Finisseclar: HELEKTRA de Hugo von Hofmannsthal</i> .....	47
Carlos Guimarães <i>A Ansiedade da Influência. ELEKTRATEXT de Heiner Müller e ORESTOBSESSION de Stefan Schütz</i> .....	55
MITO DE IFIGÉNIA .....	67
Paulo F. Alberto <i>Ifigénia na Tradição Clássica</i> .....	69

João Domingues	
<i>O Mito de Ifigénia em Racine</i> .....	87
Ludwig Scheidl	
<i>Mitos e Figuras Clássicas no Teatro Alemão</i> .....	109
Ludwig Scheidl	
<i>Ifigénia na Táurica: o Tratamento da Figura</i> <i>de Ifigénia por J. W. Goethe</i> .....	113
Ludwig Scheidl	
<i>Gerhart Hauptmann: a Tetralogia dos Atridas.</i> <i>O Destino de Ifigénia em Delfos</i> .....	119
O MITO DE CASSANDRA .....	127
José Pedro Serra	
<i>Cassandra ou a Voz da Maldição</i> .....	129
Ludwig Scheidl	
<i>Cassandra: Apresentação da Narrativa</i> <i>de Christa Wolf</i> .....	137
ÍNDICE .....	149

Colecção: ESTUDOS

Livros publicados:

- 1 – SCHEIDL, Ludwig – *A Viena de 1900: Schnitzler, Hoffmannsthal, Musil, Kafka*, Coimbra, 1985 (esgotado).
- 2 – RIBEIRO, António Sousa e alii – *A literatura, o sujeito e a história. Cinco estudos sobre literatura alemã contemporânea*, Coimbra, 1996 (esgotado).
- 3 – BURKERT, Walter – *Mito e mitologia*, Coimbra, 1986 (esgotado).
- 4 – GUIMARÃES, Carlos e FERREIRA, José Ribeiro – *Filoctetes em Sofócles e em Heinener Müller*, Coimbra, 1987 (esgotado).
- 5 – FERREIRA, José Ribeiro – *Aspectos da democracia grega*, Coimbra, 1988 (esgotado).
- 6 – ROQUE, João Lourenço – *A população da freguesia da Sé de Coimbra 1820–1849*, Coimbra, 1988.
- 7 – FERREIRA, José Ribeiro – *Da Atenas do sec. VII a.C. às reformas de Sólon*, Coimbra, 1988.
- 8 – SCHEIDL, Ludwig – *A poesia política alemã no período da revolução de Março de 1848*, Coimbra, 1989.
- 9 – ANACLETO, Regina – *O artista conimbricense Miguel Costa (1859–1914)*, Coimbra, 1989.
- 10 – CRAVIDÃO, Fernanda Delgado – *Residência secundária e espaço rural. Duas aldeias na serra da Lousã, Casal Novo e Talasnal*, Coimbra, 1989.
- 11 – SOUSA, Maria Armada Almeida e, VENTURA, Zélia de Sampaio – *Damião Peres. Bibliografia analítica (1889–1976)*, Coimbra, 1989.
- 12 – JORDÃO, Francisco Vieira – *Mística e filosofia. O itinerário de Teresa de Ávila*, Coimbra, 1990.
- 13 – FERREIRA, José Ribeiro – *Participação e poder na democracia Grega*, Coimbra, 1990.
- 14 – SILVA, Maria de Fátima Sousa e OLIVEIRA, Francisco de – *Teatro de Aristófanes*, Coimbra, 1991.
- 15 – CATROGA, Fernando – *O republicanismo em Portugal. Da formação ao 5 de Outubro de 1910*, Coimbra, 1992.
- 16 – TORRAL, Luís Reis e alii – *Ideologia, Cultura e mentalidade no Estado Novo – Ensaio sobre a Universidade de Coimbra*, Coimbra, 1992.
- 17 – SEABRA, Jorge e alii – *O CADC de Coimbra, a democracia cristã e os inícios do Estado Novo (1905–1934)*, Coimbra, 1993.
- 18 – ANACLETO, Marta Teixeira – *Aspectos da recepção de “Los siete libros de la Diana” em França*, Coimbra, 1994.
- 19 – MARNOTO, Rita – *A Arcádia de Samazaro e o Bucolismo*, Coimbra, 1995.
- 20 – PONTES, J. M. da Cruz – *O Pintor António Carneiro no Património da Universidade de Coimbra*, Coimbra, 1997.
- 21 – SANTOS, João Marinho dos – *Estudos sobre os Descobrimentos e a Expansão Portuguesa*, Coimbra, 1998.
- 22 – LEÃO, Delfim Ferreira – *As ironias da fortuna. Sátira e moralidade no Satyricon de Petrónio*, Coimbra, 1998.
- 23 – SILVA, Maria de Fátima Sousa e (coord.) – *Representações de teatro clássico no Portugal contemporâneo*, Lisboa, 1998.
- 24 – MARQUES, Maria Alegria Fernandes – *Estudos sobre a ordem de Cister em Portugal*, Coimbra, 1998.
- 25 – SCHEIDL, Ludwig – *Mitos e figuras clássicas no teatro alemão – do século XVIII à actualidade*, Lisboa, 1998.
- 26 – BRANDÃO, José Luís Lopes – *Da Quod Amen. Amor e amargor na poesia de Marcial*, Lisboa, 1998.
- 27 – CARDOSO, João Nuno Paixão Corrêa – *Sócio-linguística rural – a freguesia de Almalaguês*, Lisboa, 1998.
- 28 – SOARES, Cármen Isabel Leal – *O discurso do extracénico – Quadros de Guerra em Eurípedes*, Lisboa, 1990.
- 29 – MONTEIRO, João Gouveia – *Os castelos portugueses dos finais da Idade Média. Presença, perfil, conservação, vigilância e comando*, Lisboa, 1999.
- 30 – FERNANDES, João Luís Jesus – *O homem, o espaço e o tempo no maciço calcário estremenho – O olhar de um geógrafo*, Lisboa, 1999.
- 31 – SEABRA, Jorge, AMARO, António Rafael, NUNES, João Paulo Avelãs – *O CADC de Coimbra, a democracia cristã e os inícios do Estado Novo (1905–1934)*, Lisboa, 2000.
- 32 – FERREIRA, Paulo Sérgio Margarido – *Os elementos paródicos no Satyricon de Petrónio e o seu significado*, Lisboa, 2000.
- 33 – URBANO, Carlota Miranda – *A Oração da Sapiência do P.º Francisco Machado SJ (Coimbra –1629). Estudo. Tradução. Comentário*, Lisboa, 2001.
- 34 – DIAS, Paula Cristina Barata – *Regula Monástica Communis ou Exhortatio ad Monachos? (Sec. VII, Explicit). Problemática. Tradução. Comentário*, Lisboa, 2001.
- 35 – SILVA, Maria de Fátima Sousa e (coord.) – *Representações de teatro clássico no Portugal contemporâneo, Vol. II*, Lisboa, 2001.
- 36 – MARNOTO, Rita – *A Vita Nova de Dante Alighieri. Deus, o Amor e a Palavra*, Lisboa, 2001.
- 37 – COELHO, Maria Helena da Cruz, SANTOS, Maria José Azevedo, GOMES, Saúl António, MORUJÃO, Maria do Rosário – *Estudos de diplomática portuguesa*, Lisboa, 2001.
- 38 – ENCARNACÃO, José d’(coord.) – *As Oficinas da História*, Lisboa, 2002.

Colecção: ESTUDOS

- 39 – CARVALHO, Mário Santiago de – *O Problema da Habitação – Estudos de (História da) Filosofia*, Lisboa, 2002.
- 40 – GONÇALVES, Carla Susana Vieira – *Invectiva na Tragédia de Séneca*, Lisboa, 2003.
- 41 – ENCARNÇÃO, José d'(coord.) – *A História Tal Qual Se Faz*, Lisboa, 2004.
- 42 – AMARAL, Patrícia – *Do Paradigma ao Modelo*, Lisboa, 2004.
- 43 – RIBEIRO, Maria Aparecida e VASCONCELOS, Eliane – *Drummond e os Portugueses/ Drummond(d)tezuma: correspondência entre Carlos Drummond de Andrade e Joaquim Montezuma de Carvalho*, Coimbra, 2004.
- 44 – LOURENÇO, Luciano – *Riscos Naturais e Protecção do Ambiente*, Coimbra, 2004.
- 45 – SCHEIDL, Ludwig – *Estudos de Literatura Alemã e Portuguesa*, Coimbra, 2004.
- 46 – LOURENÇO, Luciano – *Risco Meteorológico de Incêndio Florestal*, Coimbra, 2004.
- 47 – ARAUJO, Yann Loïc – *Passos Manuel – Morte e Memória*, Coimbra, 2004.
- 48 – LOURENÇO, Luciano – *Risco Dendrocaustológico em Mapas*, Coimbra, 2004.
- 49 – RIBEIRO, Maria Aparecida (coord.) – *Drummond em Coimbra*, Coimbra, 2004.
- 50 – LOURENÇO, Luciano – *Manifestações do Risco Dendrocaustológico*, Coimbra, 2004.
- 51 – VAQUINHAS, Irene (coord.) – *Entre "garçonnes" e fadas do lar. Estudos sobre as mulheres na sociedade portuguesa do século XX*, Coimbra, 2004.
- 52 – LOURENÇO, Luciano – *Risco de Erosão após Incêndios Florestais*, Coimbra, 2004.
- 53 – MARQUES, Susana – *Dois Epitalâmios de Manuel da Costa (século XVI). Introdução. Tradução. Notas e Comentários*, Coimbra, 2004.
- 54 – FERREIRA, José Ribeiro, (coord.) – *Labirintos do Mito*, Coimbra, 2005.

(Página deixada propositadamente em branco)

***Labirintos do Mito*** estuda mitos greco-romanos e a sua recepção, ou melhor, os caminhos de alguns dos mais significativos desses mitos até à actualidade.

Depois de abordar questões gerais do mito, analisa as figuras de Electra, de Ifigénia, de Cassandra na literatura clássica e continuidade do seu tratamento, ora na literatura portuguesa, ora na francesa, ora na alemã e austríaca, ora na música. Apenas alguns exemplos que podem oferecer ao leitor uma ideia da utilização de cada um desses mitos pelos autores gregos e romanos, e da sua recepção em diversas épocas e literaturas modernas.

ISBN 972-9038-80-5



9 789729 038808

