

# humanitas

Vol. XLVI

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS



# HUMANITAS

Vol. XLVI • MCMXCIV

2.ª PARTE DA MISCELÂNEA EM HONRA

DOS DOUTORES WALTER DE MEDEIROS E MANUEL PULQUÉRIO



ANTÓNIO MANUEL RIBEIRO REBELO  
*Universidade de Coimbra*

## O CONTRIBUTO DO MITO DE IFIGÉNIA, NA SUA VERSÃO DA *IFIGÉNIA ENTRE OS TAUROS*, PARA A INTERPRETAÇÃO DA *ORESTEIA*

A peça de Eurípides *Ifigénia entre os Tauros* assume um papel importante na interpretação de alguns pontos polémicos da *Oresteia* esquiliana, não só de ordem literária, mas também alguns que têm que ver com a própria coreografia e encenação da primeira representação da única trilogia que chegou até nós. É que, conforme tentaremos provar, Eurípides, ao escrever a *IT*, sente-se obrigado a tomar em consideração e a respeitar a intriga da *Oresteia*, se quiser que a sua versão do mito de Ifigénia encontre receptividade entre o público ateniense. Trata-se de um fenómeno de verossimilhança com factores exógenos à peça — portanto, de puro pragmatismo literário —, relacionados com a cristalização de um mito, devido ao êxito retumbante da trilogia esquiliana. O próprio processo de inovação — prática tão querida a Eurípides — é forçado a situar-se dentro dos parâmetros da acção desenvolvida por Ésquilo. Estamos, pois, perante um leque diversificado de excelentes circunstâncias susceptíveis de uma análise no âmbito da estética da recepção, actualmente tão em voga.

Recordemos, então, algumas das situações controversas — ou geradoras de controvérsia — na *Oresteia*.

No párodo do *Agamémnon*, o Coro dos anciãos argivos descreve pormenorizadamente os acontecimentos que precederam o sacrifício, os auspícios, a lebre prenhe dilacerada pelas águias que, segundo a interpretação que Calcas faz deste prodígio, simbolizam os cães de Zeus<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Fraenkel, no comentário ao v. 176 (*The Agamemnon*, Oxford, 1962, vol. II, p. 82), afirma que *νόμεις* pode significar 'servidores', pelo que os cães alados de Zeus

Ao devorarem a lebre, irritaram a deusa protectora dos animais, que agora encontrou a ocasião ideal para se vingar. Numa linguagem oracular sombria, revestida de um colorido trágico, o áugure alude, por um lado, à destruição de Tróia, que havia de ser consumada sob a chefia dos dois Atridas, e, por outro lado, ao motivo da ira da deusa, que aqui não é mencionado explicitamente, mas apenas sugerido simbolicamente pelos auspícios. A cólera de Ártemis não é suscitada pela caçada de Agamémnon, nem por este se ter vangloriado de ser melhor atirador que a deusa, mas fica a dever-se ao festim das águias. É por isso que ela envia ventos contrários com consequências funestas para a armada grega — a demora na partida, o desgaste das tropas e dos recursos materiais, a fome — e faz depender do sacrifício da filha de Agamémnon o zarpar da frota<sup>2</sup>. Este, angustiado, hesita demoradamente. No seu espírito atormentado digladiam-se o amor paternal e a honra dos seus compromissos para com os outros chefes helénicos e para com Zeus Hospitaleiro. Finalmente decide-se pela imolação da filha. Os anciãos continuam a cantar os preparativos do sacrifício e o respectivo ritual até ao sangrento desfecho<sup>3</sup>. Aí o Coro suspende abruptamente o seu discurso com a exclamação: τὰ δ' ἔνθεν οὐτ' εἶδον οὐτ' ἐννέπω (*Ag.* 248) — e afasta-se em silêncio por compaixão. Se ele com estas palavras se queria referir à intervenção divina e à salvação de Ifigénia, é muito pouco provável, pois, as consequências morais da decisão de Agamémnon são inconciliáveis com a salvação *in extremis* de Ifigénia, protagonizada por Ártemis. E se no v. 248 restassem ainda quaisquer dúvidas, os versos 1417-18, 1523-26 e 1553-59 — onde há referência explícita à sua morte — dissipá-las-iam por completo. O motivo da morte de Ifigénia é, conforme afirma Henrichs, uma necessidade poética: «a *felix culpa* from the dramatist's point of view which serves as the pivot for Agamemnon's moral dilemma and as the eventual cause of the king's downfall and murder»<sup>4</sup>. Ésquilo utilizou a morte infligida

---

seriam os dois Atridas. Esta interpretação coaduna-se com a de outros especialistas e. g. Conacher (*Aeschylus' Oresteia*, Toronto, 1987, p. 9), que vêem neste motivo um *omen* do que estaria para acontecer.

<sup>2</sup> Nesta peça, Agamémnon é considerado o verdadeiro pai de Ifigénia (vv. 209-11, v. 1417 e 1524 sqq). Não há, pois, lugar para suspeitar que o pai desta fosse Teseu — como acontece numa outra versão do mito de Ifigénia — e que Agamémnon não passasse de um pai adoptivo (δοικῶν πατήρ).

<sup>3</sup> Os vv. 209-11 e 224-25 sugerem que tenha sido o próprio Agamémnon a empunhar a faca do sacrifício e a desferir os golpes mortais.

<sup>4</sup> A. Henrichs, «Human Sacrifice in Greek Religion: Three Case Studies», *Le Sacrifice dans l'Antiquité, entretiens fondation hardt* 27 (1981), p. 199.

por Agamémnon à sua própria filha, como uma contribuição preciosa para a caracterização do herói e estabelecimento da sua culpa trágica, com uma visão genial da essência sobrenatural da paixão humana e da lógica implacável das suas graves acções <sup>5</sup>.

Lloyd-Jones estabelece comparações de natureza antropológica entre a evolução do sacrifício humano e o mito de Ifigénia, salientando que o sacrifício de Ifigénia equivalia a um sacrifício propiciatório, que costumava realizar-se antes das batalhas, na linha de outros exemplos históricos e mitológicos de épocas muito antigas <sup>6</sup>. Afirmo ele que, visto, no tempo de Ésquilo, o público já ter perdido a noção da importância deste tipo de sacrifícios, havia que explicar à assistência as razões primitivas, quase pré-históricas, que levavam os homens, numa sociedade de subsistência essencialmente de cariz venatório, a propiciar as divindades protectoras dos animais, antes das caçadas, com o derramamento de sangue. É por isso que, na opinião deste estudioso, Ésquilo dá preferência ao motivo do festim das águias, abandonando a tradicional ufanía de Agamémnon, presente já nos *Cypria*: «So it is significant that Aeschylus chose this motive rather than the story of Agamemnon's boast» <sup>7</sup>.

Todavia, não nos parece que Ésquilo se preocupasse preferencialmente com interesses histórico-antropológicos em detrimento dos dramáticos <sup>8</sup>. Julgamos que a razão da ira de Ártemis não deve ser procurada na Pré-História. Ela enquadra-se perfeitamente no espírito da peça e também na tese da hostilidade de Ártemis e Zeus à campanha militar dos Aqueus, defendida por Manuel de Oliveira Pulquério <sup>9</sup>.

O pretexto para exigir o sacrifício de Ifigénia é, pois, o do festim das águias, quer dizer, a morte de uma lebre prenhe pelos cães de Zeus. Porque não utilizar o motivo de *hybris* da vanglória ou simplesmente o da morte da corça sagrada?

Este fenómeno tem dado azo às mais diversas interpretações. Na

---

<sup>5</sup> Cf. Wilamowitz, *Aischylos: Interpretationen*, (Zürich, 1914), p. 166.

<sup>6</sup> H. Lloyd-Jones, «Artemis and Iphigeneia», *JHS* 103 (1983), p. 101.

<sup>7</sup> *Ibid.* p. 101.

<sup>8</sup> Incompreensivelmente, Lloyd-Jones, *ibid.*, p. 88, afirma-se concordante com este ponto de vista: «We are all agreed that the tragedians were free to make use of ancient legends without troubling themselves about their origin, or about their original significance».

<sup>9</sup> 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.

opinião de Fraenkel, o motivo tradicional não servia a finalidade visada por Ésquilo, pois era importante que a decisão de Agamémnon surgisse como causa primária dos seus sofrimentos, o que não aconteceria se ele já tivesse agravado a divindade com uma das ofensas que tradicionalmente lhe são imputadas. Assim, o dilema moral passaria para segundo plano<sup>10</sup>. Este autor rejeita igualmente o sentido literal da explicação da ira divina. Refuta ainda a interpretação de que Ártemis detestava os futuros destruidores de Tróia, representados pelas águias, e considera viciada ou baseada num mal-entendido a leitura que Calcas faz dos acontecimentos.

A explicação correcta do portento, na opinião de Fraenkel, é-nos fornecida por Blomfield: o portento não é tanto a causa, como o símbolo ou imagem do sacrifício que estava para ser consumado muito em breve. Segundo Conacher, este episódio remete antes para o saque de Tróia do que para o sacrifício de Ifigénia<sup>11</sup>. Outros estudiosos ainda consideram que a deusa detestava os Atridas, simbolizados nas águias. Esta é precisamente a linha de investigação seguida por Page e por Lloyd-Jones, que Fraenkel qualifica de «naïve»: «the eagles and the hare belong to the world of the portent; that portent symbolizes an event which is to happen in the real world. The eagles stand for the Atridae; so it is natural to infer that the hare must stand for some figure or figures belonging to the real world»<sup>12</sup>. No seu comentário, Conacher levanta algumas objecções contra a tese de Lloyd-Jones, mas Peradotto, combina a teoria deste último autor, com a opinião de Conacher, ao explicar que Ártemis estava irada com os Atridas em antecipação à destruição de Tróia<sup>13</sup>. Também na opinião de Kitto a deusa se encontrava encolerizada perante o espectro iminente da aniquilação de Ílion e que, por isso, pretendia dar uma lição a Agamémnon: «If he must do this [i.e., wage a bloody war], let him first destroy an innocent of his own — and take the consequences»<sup>14</sup>.

Lebeck dá corpo a uma outra visão do motivo da cólera divina. Em seu entender, reflectem-se nesse símbolo o presente, o passado e o futuro, pelo que o *omen* do festim das águias tanto pode remeter

<sup>10</sup> E. Fraenkel, *The Agamemnon* (Oxford, 1962), vol. II, pp. 97-98.

<sup>11</sup> D. J. Conacher, *Aeschylus' Oresteia* (Toronto, 1987), p. 79.

<sup>12</sup> H. Lloyd-Jones, «The Guilt of Agamemnon», *CQ* 12 (1962), p. 189.

<sup>13</sup> J. J. Peradotto, «The Omen of the Eagles and the *HΘOΣ* of Agamemnon», *Phoenix* 23 (1969), p. 247.

<sup>14</sup> Kito, *Form and Meaning in Drama* (London, 1960), pp. 4-5.

para o saque de Tróia pelos Atridas, como para o sacrifício de Ifigénia, o preço a pagar pela conquista de Agamémnon<sup>15</sup>.

Como vemos, é extremamente complexa a problemática do festim das águias. Em nossa opinião, o motivo invocado pela divindade, para exigir o sacrifício de Ifigénia, e no qual Agamémnon não teve participação directa, mais se nos afigura como uma desculpa forjada apressadamente por alguém com poder e autoridade, mas a quem não assiste a razão. Por conseguinte, o sacrifício da jovem não era desejado pela divindade, pois não lhe subjazia uma justificação válida. Agamémnon deveria desconfiar das verdadeiras intenções da deusa. É que, de facto, Ártemis não desejava a expedição, como acima dissemos, na linha de Manuel de Oliveira Pulquério.

Há um outro elemento nesta peça que importa salientar: Clitemnestra lamenta a infame crueldade do marido, que com todo o sangue-frio teria sacrificado aos interesses políticos a sua filha comum. Por outras palavras, o sacrifício de Ifigénia às mãos de Agamémnon é a causa principal para o castigo deste, pelo que seria impensável pressupor uma salvação posterior de Ifigénia para o país dos Tauros. Essa hipótese faria desmoronar a arquitectura de toda a peça.

Um outro tema polémico, relevante para o estudo de *IT*, ocorre na última peça da trilogia esquiliana, *Euménides*. Orestes tenta abrigar-se junto do deus que ordenara a morte de Clitemnestra. Apolo remete Orestes para Atenas, onde suplica a protecção da deusa epónima. Atena decide convocar um tribunal, para julgar o caso, sob a sua presidência. Ouvidos os argumentos de ambas as partes e contados os votos do júri, verifica-se um empate.

Já desde a Antiguidade as opiniões se têm dividido relativamente ao voto de Atena e ao número de juízes. Há ainda uma versão atestada em Aristides (*Panath.* 66), Eurípides (*Or.* 1648-52) e Demóstenes (*Orat.* 23.66), segundo a qual o júri seria constituído pelos doze deuses olímpicos, mas não é esse o caso em *Ésquilo*, nem em *IT*<sup>16</sup>. K. O. Müller, A. W. Verrall, e D. A. Hester<sup>17</sup>, entre outros especialistas, conside-

<sup>15</sup> A. Lebeck, *The Oresteia. A Study in Language and Structure* (Cambridge, 1971), pp. 21-2.

<sup>16</sup> M. O. Pulquério, *Ésquilo: 'Oresteia'* (Lisboa, 1991), p. 178, salienta que, se os oponentes no processo são os deuses olímpicos e os deuses primitivos, força é que, para bem da isenção judicial, os juízes não pertençam a nenhuma das partes envolvidas. Daí a necessidade de os juízes serem humanos.

<sup>17</sup> Respectivamente: *Dissertations on the Eumenides of Aeschylus* (Cambridge, 1835), «The Vote of Athena», *Cambridge Praelections*, (1906), 69-97, e «The Casting Vote», *AJPh* 102 (1981) 265-274.

ram que Atena dá o seu voto, após a conclusão do sufrágio do júri humano, para desempatar a questão. De acordo com a opinião expressa por H. D. F. Kitto, P. Mazon e M. O. Pulquério<sup>18</sup>, entre outros, e tendo igualmente em conta uma comparação de Pólux (8. 90), Atena tira o seu *στέφανος*, que usara na condição de *ἡγεμών*, e atribui-o a Orestes provocando o empate: seis a favor e seis contra. Verificada a igualdade, Atena ilíbia Orestes. É esta decisão, e não o voto inicial de Atena, que é normalmente designada por *ψηφος Ἀθηνᾶς*, o chamado «voto de Minerva» — actualmente instituído como «voto de qualidade» do presidente de uma assembleia ou de um júri.

A polémica sobre o número de juízes prende-se como o voto de Atena. Segundo Pólux, o arconte-rei, que presidia ao Areópago, votava juntamente com o júri. Como Atena presidia ao júri, é natural que ela também participasse na decisão final a par dos outros membros, donde se deduz que os juízes (humanos) seriam onze e não doze. A própria estrutura dos vv. 711-733 confirma esta teoria, como Kitto muito bem demonstra: estes versos estão repartidos por onze coplas, de dois versos cada, à excepção da última, constituída por três versos. Estas coplas, alternadamente atribuídas a Apolo, defensor de Orestes, e às Euménides, acusadoras, seriam pronunciadas à medida que cada juiz se aproximava para votar, como se Apolo e o coro das Euménides tentassem convencer à boca da urna cada membro do júri. A razão da utilização de três versos para o último juiz, segundo Kitto, deve-se ao facto de haver necessidade de mais algum tempo para o último votante regressar ao seu lugar e para que Atena, de seguida, se dirija à urna antes de começar o seu discurso no v. 734. O efeito teatral, que assim se produziria, é, por isso, bastante plausível e convincente, pois as *Euménides* só teriam a ganhar em espectacularidade com este tipo de representação. Não nos parece, portanto, que Ésquilo tenha construído estes versos sem qualquer intenção, e a argumentação de Hester<sup>19</sup>, na rejeição deste argumento, não satisfaz. É muito pouco provável que Ésquilo quebrasse os belos efeitos cénicos, ao atribuir os últimos três versos a dois juízes — subentendendo que o júri era constituído por doze elementos —, em vez de redigir uma 12.ª copla. Por outro lado, cinco das coplas são atribuídas a Apolo; as outras seis, às Euménides. Presupondo que a cada intervenção correspondia a conquista de um voto,

<sup>18</sup> *Form and Meaning in Drama* (London, 1960), *Eschyle* (Paris, 1921-1925), Tome II e *Ésquilo: 'Oresteia'*, (Lisboa, 1991) respectivamente.

<sup>19</sup> D. A. Hester, «The Casting Vote» *AJPh* 102 (1981).

o sufrágio final ficaria repartido entre cinco votos a favor de Orestes e seis contra. Seria necessária a intervenção da deusa para estabelecer a igualdade. De facto, Atena manifesta-se, após a última copla, com uma declaração de voto: *Ἐμὸν τὸδ' ἔργον, λουσθίαν κρῖναι δίκην ψῆφον δ' Ὀρέσσει τήνδ' ἐγὼ προσθήσομαι* (vv. 734 sq). Só no final da sua fala é que a deusa ordena aos juizes que tirem os votos da urna e os contem, gerando-se, de seguida, grande expectativa, até que, por fim, Atena proclama o empate na votação e, na qualidade de presidente do Areópago e também na qualidade de deusa, decide definitivamente pela ilibação do réu.

Todas as Erínias se submetem à sentença do tribunal, deixando de perseguir Orestes, para se transformarem, desde então, em divindades benevolentes: Euménides, as deusas tutelares da Justiça.

Vejamos, agora, uma breve análise de *IT*.

O prólogo desta peça inicia-se com uma primeira parte narrativa monologada, como é costume em Eurípides. Ifigénia sai do templo de Ártemis e põe a audiência ao corrente dos acontecimentos que precederam o momento actual. Começa por traçar a sua genealogia desde Pélops. Acusa o pai de a ter imolado em Áulide — pelo menos, disso ficou ele convencido. Para contentar Menelau e vingar o ultraje ao seu matrimónio com Helena, Agamémnon reunira aí uma armada de mil naus. Em virtude da calmaria que se registava, o Atrida consultou Calcas. Este explicou-lhe que a ausência de ventos propícios se devia a Ártemis, magoada por Agamémnon outrora não haver honrado a sua promessa de sacrificar à deusa portadora da luz o que de mais belo esse ano havia produzido. Ora, o «produto» mais belo do ano tinha sido Ifigénia. Assim, foi enviado Ulisses para convencer Clitemnestra a deixá-lo levar a filha para Áulide sob pretexto de desposar Aquiles. Quando estava prestes a ser sacrificada sobre o altar, Ártemis salvou-a, substituindo-a por uma corça. Levou-a pelo éter para o país dos Tauros, em cujo templo a deusa a instalou como sua sacerdotisa. Critica veladamente o culto que aí se praticava — o sacrifício de todo o Grego que chegasse a essa terra —, mas justifica-se dizendo que essa prática era anterior à sua chegada e que ela se limita apenas a consagrar as vítimas, pois outros se encarregavam de executar o ritual de sangue.

Ifigénia tivera um sonho que ela própria interpreta como uma confirmação da morte de Orestes. Enquanto, no interior do templo, realiza libações pelo irmão, supostamente falecido, este chega àquelas paragens acompanhado de Pilades. Orestes explica por que razão se encontra naquele local: por ordem do oráculo de Apolo, matou a mãe para vingar o pai. Em consequência disso, as Erínias perseguiram-no

incessantemente por toda a parte. Consultou novamente o oráculo e o deus prometeu libertá-lo de todos os seus sofrimentos, se ele procurasse a imagem de Ártemis, que caíra do céu naquelas bárbaras e remotas paragens, e a levasse para a Ática.

Os dois amigos decidem esconder-se e esperar pela noite, para, encobertos pelas trevas, poderem escalar as altas paredes do templo e penetrarem no santuário por entre os tríglifos.

Outro passo, onde há uma alusão directa ao mito, é na monódia com que Ifigénia conclui o párodo. Nela chora as desgraças da sua vida: o destino fatal que, desde a sua concepção, lhe fora traçado pelas Moiras (uma palavra de ternura para a mãe, que a deu à luz e a criou para ser vítima do *σπάγιον* executado pelo pai); a sua ida num carro para Áulide, noiva do filho da Nereida; a triste situação actual: hóspede de um mar inóspito, sem familiares nem amigos. Finalmente chora o irmão, que ela julga ter morrido em Argos, e que havia deixado, recém-nascido, ao colo da mãe.

O prólogo e o párodo fornecem-nos as ilusões vividas pelos dois irmãos. Estes pressupostos falsos são reciprocamente simétricos e, ao mesmo tempo, complementares. Alertam-nos, desde já, para uma futura cena de reconhecimento. E, tal como o sonho de Ifigénia provocou nela a falsa sugestão da morte de Orestes através do motivo do sacrifício táurico, também a cena do reconhecimento se irá desenrolar sob a iminência da execução desse mesmo sacrifício.

No primeiro episódio (vv. 236-391) um boieiro relata a Ifigénia como foram descobertos e aprisionados dois jovens gregos (v. 247) acabados de chegar, para serem sacrificados a Ártemis. Um deles chama-se Pílates; ignora-se o nome do outro. A pedido de Ifigénia, conta como eles foram descobertos numa caverna e como a loucura se apoderou do companheiro de Pílates, que, ao tomar os bois como se das Erínias se tratasse, investia contra eles a golpes de espada. Os pastores tiveram grandes dificuldades em dominá-los.

Interrompendo a fala do boieiro, Ifigénia ordena-lhe que lhe traga os estrangeiros e, a sós com o Coro, abre-se com ele num discurso, essencialmente monologado, e confia-lhe que até então consagrava as vítimas gregas com compaixão, mas que, após o sonho da morte de Orestes, ela se tornará mais hostil aos Gregos caputrados<sup>20</sup>. Recordando as suas desgraças e os respectivos causadores, Ifigénia

---

<sup>20</sup> Ironicamente o sonho sobre a morte de Orestes suscita nela o sinistro desejo de o matar.

lamentada que Helena e Menelau nunca tenham chegado àquelas paragens para assim se poder vingar do que lhe haviam feito em Áulide, «enquanto meu próprio pai oficiava como sacerdote» (v. 360) <sup>21</sup>. Recorda como ela, em sinal de súplica, tocou com a mão o queixo do pai e, em comovente atitude, se prostrou diante dele, abraçada aos seus joelhos, implorando-lhe que não a degolasse. Em contraste com tal atitude, chocante é a indiferença com que Agamémnon se propõe executar a filha, com as suas próprias mãos. Podia ter confiado essa função a Calcas, por exemplo, ou a Menelau, o interessado na expedição, mas não o fez. Quis ser ele próprio a sacrificar a filha <sup>22</sup>. E assim, a nossa heroína vai conquistando lentamente os corações dos espectadores.

Ifigénia faz referência às núpcias dolosamente preparadas por Agamémnon, que lhe havia prometido casá-la com Aquiles e não com Hades, como era sua verdadeira intenção. Acusa o pai de a querer assassinar, enquanto sua mãe, Clitemnestra, e as mulheres argivas já celebravam no palácio o seu himeneu.

Os seus pensamentos regressam a Orestes e passa repentinamente a considerações racionais sobre Ártemis e o seu culto, a que preside. Vai mesmo ao ponto de acusar a deusa de hipocrisia, já que permite que o seu altar fique tingido de sangue humano, quando ela própria interdita o acesso ao altar aos mortais com as mãos manchadas de sangue (v. 380 sqq). Ifigénia não acredita que Zeus tenha gerado uma criatura tão monstruosa: tal história é tão falsa como a do banquete de Tântalo (vv. 385-388). Põe igualmente em dúvida a história do

---

<sup>21</sup> É bem evidente que Ifigénia não esqueceu esta ofensa e se mostra rancorosa particularmente para com os tios, verdadeiros causadores da sua desgraça.

<sup>22</sup> É, pelo menos, essa a impressão causada pela maneira como Ifigénia, ao longo da peça, atribui ao pai a função de oficiante. Os outros poetas gregos que fizeram o tratamento do mesmo mito, não identificam propositadamente o executante do sacrifício. Em Sófocles (*El.* 535-37 e 576), tanto Electra como Clitemnestra confirmam que Agamémnon sacrificou a filha, mas julgamos que o sentido de *ἔθυσεν*, nos versos citados, é factitivo. Poder-se-á certamente subentender que seria Calcas a executar o sacrifício, mas nunca Agamémnon. O chefe dos Aqueus é aqui caracterizado como um monstro, um ser inflexível, desprovido de sentimentos, com o coração empedernido devido às suas preocupações políticas. O Agamémnon de *IA*, pelo contrário, embora manifeste o peso da responsabilidade da chefia da expedição, é bem mais humano. A sua hesitação, que inicialmente lhe granjeia a hostilidade do irmão, é que conduzirá ao sacrifício voluntário de Ifigénia.

mal-afamado banquete. Considera que são antes os Tauros (v. 389: *τοὺς δ' ἐνθάδε*), eles próprios sanguinários, que atribuem à divindade os seus costumes cruentos. E conclui afirmando: «Não creio que haja um só deus com instintos malignos.» (v. 391). Dito isto, Ifigénia retira-se de novo para o interior do templo.

No primeiro estásimo, o Coro especula sobre a identidade, a origem, o trajecto e a finalidade dos dois prisioneiros. No segundo episódio, o Corifeu anuncia a chegada dos dois prisioneiros, finalizando a sua alocução com uma apóstrofe a Ártemis, em que critica a impiedade dos sacrifícios dos Tauros que o costume helénico proíbe.

Orestes e Pílates entram seguidamente em cena e Ifigénia, confrontada com a presença dos jovens, não resiste ao sentimento de compaixão. Todavia, Orestes rejeita amarga e secamente a sua simpatia. Ifigénia insiste nas perguntas: «Primeiro, qual de vós se chama Pílates?» (vv. 492-493); mas só Orestes lhe dirige a palavra. Numa extensa esticomitia com cerca de oito dezenas de versos — um frente a frente entre dois irmãos que ignoram reciprocamente a existência do outro —, Ifigénia interroga Orestes sobre a sua identidade. Este não responde e recorre a subterfúgios, mantendo, assim, a sacerdotisa na expectativa. Quando, a uma pergunta de Ifigénia, Orestes identifica Argos como sua terra natal (v. 510: «Eu sou de Micenas, cidade outrora próspera»), suscita por parte de Ifigénia um caudal de perguntas encadeadas. Orestes, porém, não comungando do mesmo entusiasmo e curiosidade de Ifigénia, dá-lhe respostas muito sintéticas e vagas.

Por este longo diálogo ficamos a saber que Tróia já foi destruída e que Helena se encontra em Esparta junto de seu legítimo marido. Ifigénia regozija-se com a morte de Calcas, a cuja profecia se ficou a dever o seu sacrifício (v. 533); lança maldições sobre Ulisses, que, segundo as palavras de Orestes, ainda não tinha regressado a casa, apesar de estar vivo (vv. 533-535). Ifigénia interroga-a ainda sobre Aquiles e vem a saber que este morrerá. Surge, por fim, a tão esperada pergunta de Orestes: «Mas quem és tu, afinal? pois estás bem informada sobre a Grécia!» (v. 540). Ifigénia dá igualmente uma resposta muito vaga e evasiva, adiando, assim, o reconhecimento iminente<sup>23</sup>: «Sou

<sup>23</sup> É este o único ponto fraco que, revestindo-se de alguma artificialidade e inverossimilhança — mas não de efeito dramático —, afecta a famosa *ἀναγνώσις* genialmente concebida pela mestria de Eurípides: Ifigénia não devia ter aqui qualquer motivo para ocultar a sua identidade. Todavia, e apesar da sua fragilidade, uma situação como esta contribui para aumentar a expectativa, mantendo suspenso o reconhecimento e, por conseguinte, o desenlace da peça.

da Grécia: foi lá que terminou a minha vida, quando era apenas uma criança» (v. 541).

Continua a sequência de informações. Ifigénia fica a saber que Agamémnon fora assassinado pela própria mulher. A muito custo, e muito contra a vontade de Orestes, ela consegue arrancar-lhe a informação de que Clitemnestra tinha sido assassinada pelo seu próprio filho, que quis, desse modo, vingar a morte do pai. Depois de o interrogar sobre Electra<sup>24</sup>, Ifigénia vem ainda a saber que todos a julgam morta após a suposta imolação em Áulide. Quando Ifigénia toma conhecimento de que seu irmão Orestes ainda se encontra vivo, faz a seguinte proposta ao prisioneiro: poupar-lhe-á a vida, se ele lhe levar para Argos e entregar aos familiares uma carta sua, que uma vítima anterior lhe havia feito o favor de escrever antes de ser sacrificada<sup>25</sup>. Movido pelos fortes laços de amizade que o unem a Pílates, Orestes rejeita a sugestão de Ifigénia e faz-lhe uma contraproposta: que seja Pílates a levar a carta para Argos e a conservar a vida. Ifigénia aceita e enaltece os seus nobres sentimentos.

Orestes interroga-a sobre o ritual do sacrifício e fica a saber que não será Ifigénia quem o degolará (v. 621 sqq), mas sim outros homens com essa função; Ifigénia apenas o aspergirá com água lustral. Após o sacrifício, o seu cadáver será lançado num abismo de fogo (v. 624).

Enquanto Ifigénia vai buscar a carta, Orestes interroga-se acerca da identidade daquela jovem tão bem informada dos acontecimentos da Guerra de Tróia (v. 661 sqq.) Pílates, contrariado e ao mesmo tempo incomodado com a substituição operada por Orestes, inicia um

<sup>24</sup> A insaciável sede de vingança que Ifigénia acalenta reflecte-se nas perguntas que dirige a Orestes: em primeiro lugar pergunta pelos inimigos e só depois é que pergunta pelos seus entes mais queridos, embora este arranjo estrutural possa ser compreensível à luz da construção da anagnórise — a sequência gradual inimigos-familiares: Agamémnon (pai e inimigo), mãe, Electra, Ifigénia e Orestes. Quanto às razões desta ordem que parece um pouco estranha, cf. C. H. Whitman, *Euripides and the Full Circle of Myth* (Cambridge, 1974), p. 17: «The order is a little surprising, in view of her deep devotion to her brother, yet it could be explained on the ground that she thinks him dead; but it is also climatic and points the way to the next phase of the recognition.»

<sup>25</sup> Curiosamente, nem Ifigénia, nem qualquer das suas aias (Coro) sabia escrever, o que é estranho, se pensarmos que Fedra sabia (cf. *Hipp.* 856 sqq) e várias personagens de *IA* também. Ésquilo (*Pr.* 460 sq, *Supp.* 946 sqq) e Sófocles (*Tr.* 157 sq e 1166 sq) pressupõem, nas suas obras, que as suas personagens soubessem ler. Mas em nenhuma destas tragédias a carta e o analfabetismo assumem tamanha importância, como em *IT*.

pequeno e amigável ἀγὼν ἀρετῆς<sup>26</sup>. A amizade que Pílates nutre por Orestes impele-o a morrer juntamente com este. Além disso, receia que, ao aparecer sozinho em Argos, o povo o acuse de cobardia, por ter abandonado o amigo, ou até mesmo de o ter assassinado, para obter, juntamente com Electra, sua mulher, o trono que pertence por direito ao cunhado (vv. 674-686).

Orestes emocionado responde-lhe ser ele próprio quem sentiria opróbrio e desonra se deixasse o amigo avançar para a morte. O segundo argumento por ele aduzido para refutar o propósito de Pílates é a desgraça que se abatera sobre a sua casa e o destino funesto que os deuses lhe reservaram. Orestes incita Pílates a regressar a Argos. Pede-lhe apenas para si que erga um cenotáfio em sua honra. Por fim, Orestes revolta-se contra Apolo por lhe ter mentido (v. 711). Acusa-o de ser a causa de todas as suas desgraças: matou a mãe por ter confiado em Apolo, e este, provavelmente com vergonha do seu primeiro oráculo, conduziu-o para bem longe da Grécia para aí perecer<sup>27</sup>.

Segue-se a famosa cena do reconhecimento, tão apreciada e louvada pelos Antigos, merecedora de várias citações de destaque em Aristóteles<sup>28</sup> que a apresenta como paradigma exímio de uma anagnórise perfeita.

Regressa Ifigénia do templo e, numa esticomítia com os dois jovens gregos (vv. 725 sqq), exige de Pílates o juramento solene de que se compromete a entregar a carta. Orestes pergunta se o rei está disposto a libertar o seu companheiro e ela afirma confiante que conseguirá

<sup>26</sup> Motivo posteriormente utilizado em *IA* (vv 1412 sqq) entre Aquiles e Ifigénia.

<sup>27</sup> A. W. Verrall, *Euripides the Rationalist* (New York, 1967), p. 262, detecta um substrato racionalista sob a aparência da lenda. A interpretação que faz da intriga é a seguinte:

Orestes obedece ao oráculo de Delfos matando a mãe. É imediatamente atingido por uma loucura incurável, o que põem em descrédito o oráculo de Apolo. A sacerdotisa planeia, então, livrar-se definitivamente de Orestes mandando-o trazer do país dos Tauros a imagem de Ártemis, conhecendo de antemão o costume de os Tauros sacrificarem os estrangeiros que chegassem às suas costas. Era, pois, sua intenção enviar o filho de Agamémnon para uma morte certa e de nunca mais o voltar a ver. Nestas terras, Orestes encontra sua irmã Ifigénia, que aí havia chegado, não por intervenção de Ártemis, mas porque Calcas e Ulisses, arrependidos da intenção de a sacrificarem, a entregaram a comerciantes táuricos. A subsequente fuga dos dois irmãos ficou a dever-se à sua astúcia e à sua boa sorte. Uma tal interpretação dos factos é bem exemplo do já conhecido racionalismo excessivo do autor.

<sup>28</sup> *Po.* 1452b 6-8, 1454a 7, 1454b 31-5, 1455a 18 e 1455b 3 sqq.

obter o acordo do soberano <sup>29</sup>. Ifigénia e Píades fazem um juramento recíproco. Este, mais prudente, ressalva o seu compromisso no caso de perder as tabuinhas num naufrágio. A sacerdotisa de Ártemis sugere, então, outra solução: dá-lhe a conhecer o conteúdo da mensagem, a fim de que ele possa transmiti-lo oralmente, salvaguardando, assim, todos os imprevistos. A carta é dirigida a Orestes e é-lhe pedido que venha resgatar sua irmã Ifigénia, a autora da missiva, que se encontra viva, embora todos a julguem morta. Manda igualmente dizer que Ártemis a substituiu por uma corça, quando seu pai a sacrificava, e a transferiu para aquela terra, enquanto Agamémnon julgava tê-la imolado. Píades cumpre o juramento entregando imediatamente as tabuinhas ao legítimo destinatário, que, ainda mal feito do choque daquelas revelações, corre exultante para a irmã com o desejo de a abraçar. Esta repelo-o, pois não acredita estar na presença de Orestes.

Para confirmar a sua identidade e propiciar o seu reconhecimento por parte da irmã, o jovem príncipe recorre, então, a várias provas. Alguns motivos já se encontravam na tradição de outros autores, de outras peças. Assim acontece com o indício do tecido bordado, que já estava presente na anagnórise das *Coéforas* de Ésquilo e na *Electra* de Eurípides, no qual Ifigénia havia representado, em tempos muito recuados, o episódio da disputa entre Atreu e Tiestes pelo anho do velo de ouro e o da inversão da marcha do Sol. Nestas duas mesmas

---

<sup>29</sup> Se assim é, perguntamos, porque não libertou o Grego que anteriormente lhe havia escrito a carta, para os seus familiares em Argos? E, se ela se sente capaz de, com tanta facilidade, convencer o rei a libertar Píades, porque não convencê-lo também a libertar conjuntamente Orestes? A resposta mais plausível é dada por Platnauer (*Iphigenia in Tauris* (Oxford, 1938) p. 111): «It is clear from the present situation that while *single* strangers must be sacrificed, *one* of a larger number might be spared. Presumably the writer of the letter was single, and no Greek pair, or larger number, had since arrived in Tauris.»

Whitman, *Euripides and the Full Circle of Myth* (Cambridge, 1974), p. 18, lembra que este costume de libertar um de dois prisioneiros não era caso único na Antiguidade. Cita a este propósito a história de Intafernes, narrada por Heródoto (3. 119) e a libertação de Barrabás em detrimento da de Cristo, narrada pelo evangelista Mateus (25, 15 sqq.). Esta, por demais conhecida, não será aqui descrita. Na primeira, Intafernes, acusado de conjurar contra Dario, foi preso e condenado à morte juntamente com os filhos e outros homens, seus familiares. Comovido com as súplicas da mulher, Dario permite que ela salve um dos presos. Esta escolhe o irmão, porque marido e filhos consegue arranjar-los voltando a casar, mas não poderá ter mais irmãos, uma vez que seus pais já tinham morrido. O rei, admirado com a sabedoria daquela mulher, concede-lhe a vida de mais um familiar e a sua escolha recai sobre o filho mais velho.

peças pode encontrar-se igualmente o motivo da madeixa de cabelo que, no caso concreto de *IT*, Ifigénia havia oferecido à mãe antes da sua partida. Outras provas, porém, são específicas à família dos Atridas, como acontece com a água do banho nupcial que Clitemnestra havia enviado a Ifigénia, para Áulide, e com a prova decisiva que Orestes reservara para o fim: a antiga lança, usada por Pélops, para matar Enómao, quando quis conquistar a mão de Hipodamia, e que se encontrava guardada secretamente no quarto de Ifigénia.

Perante esta descrição de factos tão íntimos, desvanecem-se todas as suspeitas. Ifigénia rende-se às evidências e abraça o irmão. Arrebatada por toda aquela excitação, esquece-se do momento presente. Só vem a si, quando Orestes lhe recorda, numa situação de ironia trágica, que ela quase o tinha sacrificado (v. 866), fazendo-lhe avivar na memória o pesadelo de Áulide. A jovem inquire das razões da vinda do irmão ao País dos Tauros. O príncipe responde-lhe e informa-a de que Electra está viva; Pílates é filho de Estrófilo da Fócida e da filha de Atreu<sup>30</sup>, e, portanto, seu primo, ainda não nascido na altura do seu sacrifício em Áulide, e está casado com Electra. Ifigénia fica ainda a saber que Menelau é, naquele momento, o rei de Argos.

A jovem sacerdotisa questiona-o imediatamente sobre as razões que o levaram a matar a mãe (v. 924) e porque é que esta matara o esposo (v. 926). Orestes escusa-se a falar de tais assuntos. Mas, por fim, decide-se a narrar, numa longa *rhexis*, toda a sua história pormenorizadamente.

Após ter vingado o pai, matando a própria mãe, Orestes parte para o exílio sob a constante perseguição das Erínias. Apolo condu-lo até Atenas, a fim de aí ser julgado pelos seus actos num tribunal sagrado, outrora instituído por Zeus, para purificar Ares, que manchara as mãos de sangue<sup>31</sup>.

Quando chegou a Atenas ninguém o queria receber. Conta como o sujeitaram a várias discriminações humilhantes e dolorosas. Eurípides

---

<sup>30</sup> Eurípides estará a referir-se a Anaxíbia, segundo uma versão antiga do mito dos Atridas.

<sup>31</sup> Estamos perante um *aition*, que pretende justificar a existência do famoso tribunal. Trata-se aqui naturalmente do Areópago, assim designado por se encontrar numa colina (= *πάγος*) consagrada a Ares, situada na vertente noroeste da Acrópole. O Areópago era o supremo tribunal ateniense. Parece ter tido nas suas origens vastas funções que, com o andar dos tempos, ficaram reduzidas ao julgamento de homicídios, envenenamentos e incêndios.

aproveita para introduzir neste passo o *aition* do costume de se beber em mesas separadas com vasilhas individuais na festa dos *χόες*<sup>32</sup>.

Nos versos 961-967, Eurípides coloca na boca de Orestes um resumo do julgamento das *Euménides* de Ésquilo (vv. 566-753): Apolo defendeu-o no julgamento, que decorreu sob a presidência de Atena; os votos saldaram-se por uma igualdade e Atena absolveu-o. Todavia, enquanto nas *Euménides* todas as Fúrias se submeteram ao veredicto do tribunal, em *IT*, apenas parte das Erinias se resignou com a absolvição de Orestes. A outra parte continuou a persegui-lo.

Orestes recorreu ao santuário de Delfos e aí jurou jejuar até à morte, se Apolo, o causador inicial da sua ruína, o não salvasse das Fúrias. O deus enviou-o à Táuride buscar a imagem de Ártemis que aí havia caído do céu, para, em seguida, a instalar em terra ateniense (vv. 977-978). Só assim a loucura de Orestes cessaria definitivamente.

Ifigénia promete fazer tudo para salvar o irmão, se necessário, com

---

<sup>32</sup> A festa dos *χόες* realizava-se no segundo dia do Festival das Antestérias, no qual estava integrada. Cf. A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, (Oxford, 1968), p. 10, e os comentários e respectivas notas de Jacoby a Fanodemo *FGrH* 325 F 11.

Os réus de homicídio eram excluídos dos principais acontecimentos da vida pública e privada (sacrifícios e libações aos deuses, simpósios, etc.), conforme atesta Demóstenes (20.158), ao citar uma lei de Drácon decretando que *τὸν ἀνδροφόνον εἰργεσθαι σπονδῶν, κρατήρων, ἱερῶν, ἀγορᾶς*. Este costume, que teria tido a sua origem na Pré-História, determinava que o culpado fosse banido da comunidade: devia abandonar a sua casa e procurar alguém que o purificasse; enquanto isso não acontecesse, não podia dirigir palavra a ninguém, nem ser recebido em casa de outras pessoas ou sentar-se à sua mesa, e quem com ele privasse ficaria igualmente impuro (vide W. Burkert, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche* (Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, 1977), p. 137).

Cf. também Sófocles *OT* 236-242, quando Édipo proíbe aos Tebanos que ofereçam hospitalidade ou dirijam a palavra ao assassino do rei Laio. Proíbe igualmente a sua participação na vida religiosa, tanto pública, como privada e, conseqüentemente, familiar. Cf. ainda Teofrasto, *apud* Porfírio (*Abst.* 2. 27.2), que fala de derramamento de sangue entre os Gregos, apesar de eles afastarem das cerimónias sagradas os homicidas por meio de aspersões e por uma proclamação solene. A finalidade das aspersões era excluir dos ritos sagrados os impuros, com as mãos manchadas de sangue. O mesmo efeito era conseguido com a proclamação.

Os assassinos eram assim tratados por se encontrarem contaminados através do contacto directo com o cadáver (cf. e.g. *Hipp.* 1437-1438) e serem ao mesmo tempo focos de contaminação. Mais adiante, *IT* 1033 sqq., Ifigénia aproveita este argumento, sobre o qual esboça o plano da fuga. Como Orestes, na condição de matricida, contaminou a imagem da deusa com o seu crime, Ifigénia deverá purificar o ídolo nas águas do mar. Do mesmo modo não poderá ser admitida ao sacrifício uma vítima impura. Também Orestes terá de ser purificado.

o preço da própria vida. Orestes rejeita acrescentar mais uma morte à da mãe. Prefere perecer a salvar-se à custa da vida da irmã. Aos fracos e inconsistentes planos de fuga do irmão, contrapropõe Ifigénia o seguinte<sup>33</sup>: tentará iludir o rei, convencendo-o da impureza da imagem, contaminada pelos prisioneiros, réus de crimes de sangue, e da necessidade de os conduzir com a estátua até à praia, em frente da qual se encontra fundeado o barco de Orestes, para que todos sejam purificados pela água do mar<sup>34</sup>.

Todavia, este plano só poderá ser executado com êxito se for garantida a conivência do Coro das cativas gregas, que presenciaram toda esta cena<sup>35</sup>, Ifigénia suplica-lhes que nada revelem e promete vir resgatá-las, quando ela se encontrar a salvo. O Corifeu assegura-lhe o silêncio do Coro. Ifigénia conclui este episódio com uma prece a Ártemis, acusando-a, ao mesmo tempo, de pôr em causa a credibilidade dos oráculos de seu irmão Apolo caso não propicie a sua fuga.

<sup>33</sup> É a astúcia feminina a salvar a situação (e ainda há quem se atreva a acusar Eurípidés de misoginia!). Diz Orestes, no v. 1032, que as mulheres são extraordinárias para encontrarem artifícios (*τέχναι*). Ifigénia, qual verdadeira *πολυμηχάνη*, engendra um estratagemma mais sofisticado que aumenta as possibilidades de coroar a fuga de êxito. Ao lado deste, os planos de Orestes evidenciam grande falta de imaginação.

Este motivo da mentira marca a principal diferença entre a peça de Eurípidés e a de Goethe. Na *Iphigénie* do grande escritor alemão, a protagonista passa por fortes tormentos, ao longo de todo o IV acto, só de pensar na ideia de enganar o rei bárbaro («Weh! / O weh der Lüge! Sie befreiet nich / Wie jedes andre wahrgesprochne Wort / Die Brust, sie macht uns nicht getrost, sie ängstet / Den der sie heimlich schmiedet...»). Por fim, não é mesmo capaz de mentir a Toas. Conta-lhe a verdade e põe-lhe nas mãos o destino dos dois jovens gregos.

<sup>34</sup> A imagem estava, de facto, contaminada, mas com o sangue das vítimas que pereciam no altar táurico.

<sup>35</sup> A cumplicidade das mulheres gregas, o seu silêncio, mais concretamente, é factor imprescindível para a plena execução do plano. Embora a sua actuação, neste aspecto, se pautе pela ausência de fala, pode considerar-se que o Coro desempenha aqui um papel activo — uma actuação muda —, próprio dos actores. Não se aplicam, pois, as considerações de Aristóteles (*Po.* 1456a 25-7), onde afirma que o coro em Eurípidés não toma parte na acção. Mais adiante (vv. 1293 sqq), as cativas gregas tentarão enganar o mensageiro para ganharem tempo de modo a permitirem que os fugitivos gregos se ponham a salvo. Quem poderá afirmar que o Coro não tem aqui um papel activo?

M. H. Rocha Pereira, «Matéria e Forma na Tragédia Grega», *Biblos* 67 (1991), p. 4, também tece considerações favoráveis ao Coro de *IT*: «Convém lembrar ainda que o coro não desempenha na tragédia apenas o papel de «espectador ideal», que lhe atribuiu Schiller, em definição que fez época, mas intervém diversas vezes como uma figura da peça, podendo até influir no rumo dos acontecimentos».

Inicia-se o segundo estásimo (v. 1089). O Coro chora efusivamente a saudade da sua terra natal numa ode repleta de beleza poética. Compara os seus queixumes aos de Alcíone, pelo seu companheiro desaparecido. Põe em contraste o encanto do culto de Ártemis *Lochia*, na ilha de Delos, com a sanguinolência do culto táurico. As cativas gregas evocam a recordação dolorosa do início do seu cativeiro, quando chegaram àquela terra bárbara na situação de prisioneiras e foram vendidas para servirem a filha de Agamémnon e os altares onde não são sacrificados cordeiros. Depois de descreverem a nau que regressa a Atenas sob a escolta alegre e festiva de Pã e Apolo, recordam a sua juventude. Numa imagem belíssima visualizamos a graciosidade das suas danças, a leveza e frescura daquelas jovens saltitantes com os cabelos compridos flutuando ao sabor do vento. É tal o poder da imaginação pictórica de Eurípides, sempre atento aos mais ínfimos pormenores, às cores, aos movimentos, que parece confirmar a actividade de pintor, exercida na sua juventude, segundo a tradição da Suda.

Não devemos esquecer a importância que assume nesta peça a situação de exílio, acompanhada da respectiva saudade, tanto em Ifigénia, como no Coro. Este tema leva as mulheres gregas a entoarem, nos dois primeiros estásimos (vv. 392-466 e 1089-1152) melódiosos cantos de pura e sentida nostalgia. O segundo estásimo, a belíssima apóstrofe a Alcíone, é considerada por alguns, a par do primeiro estásimo de *Édipo em Colono*, como o mais belo canto de toda a poesia dramática grega. As mais pequenas coisas suscitam, em Ifigénia e no Coro, lembranças da Hélade, e a famosa anagnórise só se entende em função do exílio, pois é a curiosidade de Ifigénia, motivada pela saudade da terra natal e dos familiares, que a conduzem à cena do reconhecimento, mau grado o ódio que nutre pelos que causaram a sua perdição.

No terceiro episódio (1153-1233), Ifigénia sai do templo com a estátua de Ártemis, disposta a pôr o seu plano em acção. Ilude o rei Toas, ao informá-lo da necessidade de purificação dos jovens gregos, bem como da estátua de Ártemis que ficou contagiada com a sua presença, pois cometeram um crime horrendo: o matricídio. A catarse deverá realizar-se na praia com água salgada, um dos modos de purificar objectos sagrados.

Ifigénia não deixa, pois, nada ao acaso. Preparou tudo minuciosamente. É a astúcia feminina em acção. Ifigénia tem sempre resposta pronta para todas as perguntas de Toas. O próprio rei bárbaro louva, com laivos de ironia trágica, a sua habilidade de mulher grega e a precaução e interesse que ela revela no modo como toma a peito as suas funções de sacerdotisa.

A ironia trágica surge novamente, quando ela pede a Toas que algeme os prisioneiros, argumentando que se deve desconfiar sempre dos Gregos (v. 1205): Ifigénia fala verdade, por meio de um jogo de palavras com duplo sentido, muito ao gosto de Eurípides, ao alertá-lo ironicamente para o perigo que poderá advir da sua própria astúcia.

A ironia está também presente na ambiguidade da prece final dirigida por Ifigénia a Ártemis: se a deusa permitir que ela purifique os jovens gregos, Ártemis habitará num templo puro (*sc.* em Atenas) e com gente feliz (vv. 1230-1233).

Segue-se o êxodo. Um mensageiro entra em cena em busca do rei. O Coro apercebe-se das novas que ele tenciona transmitir ao soberano e tenta enganá-lo, dizendo que Toas não está, para que os fugitivos possam ganhar tempo. O mensageiro não desiste e suspeita da cumplicidade das cativas gregas (vv. 1298-1299). Toas surge em cena, desmascarando a intenção das mulheres gregas, e vem a saber pelo mensageiro que Ifigénia fugiu com seu irmão Orestes — este era afinal um dos prisioneiros — e levando consigo a imagem da deusa. Ifigénia ordenou aos guardas que se afastassem, enquanto procedia às purificações necessárias (vv. 1331-1332). Estes estranharam a demora e dirigiram-se para o local onde a sacerdotisa e as suas vítimas deviam estar. Vêm então a nau grega pronta para zarpar e os três jovens gregos a prepararem-se para o embarque. Os guardas tentam obstar à fuga dos prisioneiros, mas, embora tanto estes como os Tauros estivessem desarmados, aqueles superiorizavam-se facilmente graças ao pugilismo e à agilidade dos golpes com os pés, que desferiam nos guardas, desconhecedores daquele género de luta. Por isso, os Tauros recuaram e lançaram pedras contra os Gregos. Porém, os arceiros da nau grega forçaram-se a bater em retirada.

Todavia, a nau não consegue sair do porto. Um vento forte impede-a de se fazer ao largo, arremessando-a perigosamente contra os escolhos. Segundo a narração do mensageiro, este vento contrário deve-se à acção de Poséidon que conserva o seu ódio contra os Pelópidas por estes terem causado a destruição de Tróia <sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> Este aspecto da ira de Poséidon contra os Gregos é igualmente adoptado por Eurípides no prólogo das *Troianas*, mas já havia também tradição dela na *Iliada* (20. 288 sqq). Embora a referência ao ódio de Poséidon encontre plena integração na economia das *Troianas*, aqui parece um tanto ou quanto descabida, uma vez que Orestes nada tinha a ver com a destruição de Tróia. Todavia, o jovem príncipe era do mesmo sangue do chefe dos Aqueus e a vingança divina repercutia-se, muitas vezes, nos familiares.

O rei promete que os fugitivos pagarão com a morte a sua ousadia e o Coro das cativas gregas não deixará também de ficar sem o devido castigo pela sua cumplicidade na fuga dos Gregos (vv. 1422-1434) <sup>37</sup>.

Eis que surge Atena *ex machina*. Dirigindo-se a Toas, identifica-se e ordena-lhe que cesse a sua perseguição. Justifica a atitude de Orestes dizendo que este, ao reconduzir sua irmã para Argos e ao levar a imagem divina para Atenas, apenas cumpria os oráculos de Apolo para se livrar da perseguição das Erínias. A seu pedido, já Poséidon deixara navegar a nau num mar sem ondas.

Dirige-se depois a Orestes, que, apesar de ausente da cena, consegue ouvi-la, segundo uma convenção dramática corrente <sup>38</sup>, e ordena-lhe que lhe erija um templo nos confins extremos da Ática, perto das encostas de Caristo, num lugar sagrado chamado Halai, aí coloque o ídolo sagrado e de ora em diante invoque a divindade sob o nome de Ártemis Taurópola. Diz-lhe que institua o seguinte rito: que seja dado um golpe num pescoço humano, vertendo umas gotas de sangue, em recordação do sacrifício não consumado de Orestes. Deste modo a deusa será devidamente honrada.

Dirigindo-se a Igéfinia, Atena diz-lhe que ela será sacerdotisa de Ártemis em Bráuron. Aí será sepultada quando morrer e ser-lhe-ão consagrados os vestidos das mulheres que hajam morrido de parto.

Volta-se para Toas e ordena-lhe que deixe partir as mulheres gregas que bem merecem a liberdade: γνώμης δικαίας ὄβνεκ' (v. 1468).

Há uma lacuna evidente no texto <sup>39</sup>, após a qual Atena dirige a palavra a Orestes e lhe diz já o ter salvo anteriormente, quando igualou a votação no Areópago. Por isso, Atena institui o costume de ilibar de ora em diante todo o réu que obtiver igualdade de votos (*in dubiis pro reo*).

<sup>37</sup> O rei ameaça empalar os fugitivos ou precipitá-los do rochedo e certamente que o mesmo castigo espera as mulheres gregas. A empalação era um dos castigos mais cruéis entre os bárbaros. Os historiadores gregos, nomeadamente Heródoto, fazem constantes referências a este costume, que é indigno de Gregos (vd., por exemplo, em Heródoto, 3, 159 ou 4, 72).

<sup>38</sup> Na tragédia grega, os deuses podem dirigir a palavra a personagens ausentes, tal como o inverso também é possível. Vide, por exemplo, *Hipp.* 85, *Hel.* 1662 ou *Aj.* 15 de Sófocles. Também na poesia épica (*Il.* 2, 182) encontramos exemplos deste género.

<sup>39</sup> Nos vv. 1467 sqq., Atena dirige-se a Toas, enquanto nos vv. 1469 sqq. as suas palavras se aplicam a Orestes. Grégoire, no seu comentário, conjectura que, nos versos que se perderam, a deusa teria dado instruções ao Coro, pois este diz mais adiante (v. 1494) que irá obedecer às suas ordens.

O discurso de Atena termina abruptamente com duas ordens finais. Uma a Orestes, para levar a irmã para fora daquela terra. A outra a Toas, para não guardar ressentimentos.

Toas obedece reverentemente à deusa. Atena, satisfeita, acompanha o regresso dos Gregos a casa e o Coro conclui a peça agradecendo a Atena a sua libertação e suplicando à deusa Nike que os juízes do *áγών* concedam à peça o aplauso da vitória.

Ora, a primeira surpresa que se depara ao público é o milagre da ressurreição de Ifigénia. Afinal a filha de Agamémnon não estava morta. A forte impressão causada pela representação da *Oresteia* sobre o público ateniense não foi suficiente para cristalizar este aspecto do mito. E é perfeitamente compreensível que assim fosse, pois a salvação de Ifigénia por Ártemis no momento do sacrifício estava presente em outros autores, sobretudo em Hesíodo e nos *Cypria*. Isto não quer dizer que o tratamento de Ésquilo esteja em contradição com a hipótese de um sacrifício aparente ou irreal da filha de Agamémnon. Embora Ésquilo, como já vimos, não tivesse tido a intenção de presupor o resgate da jovem por Ártemis — as suas únicas preocupações seriam apenas de ordem dramática —, a sua versão podia ser conciliada com a dos *Cypria*. Do ponto de vista das personagens da *Oresteia* a morte de Ifigénia é um facto. Mas essas personagens são mortais; não possuem o poder da omnisciência. Mas então, perguntamos, os deuses da *Oresteia* também não possuem essa omnisciência? Vão permitir que Agamémnon pague com a vida um sacrifício que não se realizou? Será este acontecimento mais um dos elos da corrente de desgraças que se abateram sobre a casa de Atreu? Talvez sim, talvez não. Em todo o caso, o sacrifício terá sido consumado *de facto* aos olhos de Agamémnon e das outras personagens que participavam na cerimónia, pelo menos disso ficam convencidas (cf. *IT* 6sq, 26sq, 176sq, 359sq, 563sq, 770sq, 784sq). Moralmente Agamémnon é culpado de ter imolado a filha. Em *IT*, a própria Ifigénia, que sabe, melhor que ninguém, o que aconteceu na realidade, acusa, por diversas vezes, o pai de a ter sacrificado.

Hulton compara autores que fizeram o tratamento da consumação real do sacrifício de Ifigénia com outros que optam pelo seu sacrifício aparente<sup>40</sup> e chega mesmo a perguntar se teria sido, na verdade, inten-

<sup>40</sup> A. O. Hulton, «Euripides and the Iphigenia Legend», *Mnemosyne* 15 (1962), p. 366 e n. 2.

ção de Ésquilo e de Sófocles basearam num mal-entendido o ódio de Clitemnestra ao marido, ódio esse que viria a culminar em assassínio.

Ora, esta pergunta é descabida. O mito deverá ser considerado no estrito contexto de cada obra literária. Não se podem misturar os vários tratamentos do mito em diversos autores ou inclusivamente nas obras de um único autor. Os estudiosos apenas deverão fazer levantamento das diferentes versões, verificar as divergências e explicar as implicações desses factos para a economia da obra ou em que medida eles contribuem para o enriquecimento ou empobrecimento da intriga. Poderão também estudar as imitações, de autor para autor, das diversas variantes mitológicas. Mas é errado experimentar uma hermenêutica sobre a utilização de uma lenda por determinado escritor, numa determinada tragédia, à luz de pressupostos provenientes de outras peças, de outros poetas ou de outras versões correntes, a não ser que motivados por implicações semântico-pragmáticas, nomeadamente de ordem social, política e sobretudo religiosa, como é o caso entre a cristalização de vários aspectos do mito dos Atridas, na *Oresteia*, e a sua escrupulosa observância na redacção de *IT*. Se fosse intenção de Ésquilo ou de Sófocles pressupor um sacrifício aparente de Ifigénia, tê-lo-iam referido explicitamente. Mas, se o fizessem, toda a carga trágica que se abate violentamente sobre o Atrida ficaria imediatamente sem efeito. Se, na sua *Electra*, Sófocles pressupusesse uma imolação aparente da heroína, Clitemnestra ficaria imediatamente desprovida de argumentos para justificar, perante Electra, o assassínio do marido. O seu acto assumiria o valor de um crime, pois o sacrifício de Ifigénia serviria de pretexto para encobrir as suas relações adúlteras e as suas secretas intenções criminosas de se livrar de uma vez por todas de Agamémnon, para que a sua união definitiva com Egisto fosse legal e moralmente aceite aos olhos da sociedade. Ora, não teria sido essa certamente a intenção de Sófocles.

Também Manuel de Oliveira Pulquério critica a interpretação histórico-religiosa que Lloyd-Jones faz do sacrifício de Ifigénia: «Esta interpretação dos acontecimentos trágicos parece, no entanto, resultar de uma visão que não tem em conta os dados internos do texto dramático, traduzindo a posição de alguém que se situa fora do drama para o julgar»<sup>41</sup>. Portanto, fazer uma análise deste jaez é reduzir a obra literária a um mero ensaio ou tratado histórico-mitológico; é restringir a criatividade do poeta (sobretudo no que se refere a Eurípides, que

<sup>41</sup> M. O. Pulquério, «De novo o párodo do *Agamémnon*»; p. 3, a propósito do artigo de H. Lloyd-Jones, «Artemis and Iphigenia».

tanto gostava de inovar), como se ele se devesse cingir ao tratamento dos mitos desenvolvidos noutras obras ou a factos históricos; é, no fundo, confundir o universo literário com o real.

Por isso, também a análise que Hulton faz de *IT*, nomeadamente acerca da perspectiva de Orestes relativamente ao desfecho do sacrifício de Ifigénia, padece do que se poderia designar por falácia do mito, pois tenta explicar a obra exclusivamente a partir de particularidades mitológicas que lhe são exógenas. É que Hulton analisa o sacrifício de Áulide, em *IT*, à luz de pressupostos de *IA*, ainda para mais inexistentes, pois este drama só foi composto muito depois daquele. Recusa aceitar o carácter espúrio do final de *IA* e, com base no facto de todos os Gregos se terem apercebido do sacrifício fracassado e subsequente divinização de Ifigénia, interroga-se como era possível que Orestes, ao chegar ao país dos Tauros, ignorasse por completo que Ifigénia não morrera <sup>42</sup>! Afirma o mesmo autor que é uma solução muito pouco satisfatório dizer que, quando Eurípides escreveu *IT*, pressupôs para o sacrifício um contexto diferente daquele que apresentou, uns oito anos mais tarde, em *IA*. E porque não será satisfatória, perguntamos nós? Eurípides considera cada obra em si, independentemente das outras. É por isso que ele tão depressa retrata Helena como adúltera e a responsabiliza impiedosamente das muitas desgraças causadas pela expedição contra Tróia, como logo noutra peça a exalta, a diviniza até. Além disso, sendo os mitos apresentados em cena bem conhecidos do público ateniense, este ia ao teatro ver, não «o quê», mas «o como», o que levava o dramaturgo a alterar, inovar temas já tratados por outros ou até por si mesmo.

Todavia, este autor retoma a orientação acertada, na sua análise, e dá a resposta correcta para a dúvida que colocara a propósito de Orestes desconhecer a sobrevivência de Ifigénia <sup>43</sup>. Por um lado, a introdução de Orestes no mito de Ifigénia terá sido uma inovação de Eurípides, pelo que a anagnórise só poderia ocorrer mediante o pressuposto de os dois irmãos — sobretudo Orestes — ignorarem a

---

<sup>42</sup> A. O. Hulton, «Euripides and the Iphigenia legend», p. 368.

<sup>43</sup> Hulton acaba por corrigir o rumo demasiado positivista que havia imprimido à sua crítica, mas o ponto de partida que levantou esta polémica não deixa de ter sido formulado de modo incorrecto, pois este estudioso baseia-se no final de *IA*, que a grande maioria dos estudiosos considera adulterado, para explicar uma alteração introduzida por Eurípides em *IT*. Hulton devia ter formulado a sua questão do seguinte modo: o mito tem, neste ou naquele autor, nesta ou naquela peça, o seguinte tratamento ...; que razão terá levado Eurípides a agir de maneira diferente?

existência um do outro. O efeito e a força dramática da anagnórise residem precisamente nessa ignorância absoluta<sup>44</sup>. O segundo motivo para que Orestes desconheça o milagre de Áulide, de acordo com Hulton, é a impressão causada no espírito de Eurípides e dos seus espectadores, em geral, pela *Oresteia* de Ésquilo e pela *Electra* de Sófocles — obras que pressupõem a morte real de Ifigénia. Essa solução seria uma maneira de conciliar a versão euripidiana com a dos outros trágicos, para não provocar um corte radical com essa tradição, o que poderia escandalizar demasiado a audiência: «and how well he has succeeded in combining opposites is surely shown by the fact that the technical disharmony has been so little noted»<sup>45</sup>.

De facto, deve ter sido enorme a impressão causada em Eurípides pela *Oresteia* de Ésquilo. E a abordagem do mito de Orestes, em *IT*, contribui para resolver a dificuldade do voto de Atena, a que já aludimos, quando fizemos referência às *Euménides*.

Terá Eurípides assistido à representação da *Oresteia*?

Segundo um testemunho epigráfico, o nascimento de Eurípides poderá situar-se, pelo menos, no ano de 485. Mas mesmo que ele tivesse visto a luz no dia da batalha de Salamina (480 a.C.) — coincidência pouco provável —, teria já 22 anos quando a *Oresteia* foi representada. Admitindo ainda que Eurípides não tivesse assistido à representação desta trilogia, sabemos que, após a morte de Ésquilo, foi autorizada a reposição das suas peças. Sendo a *Oresteia* uma trilogia tão famosa — esta obra-prima alcançou a vitória em 458, ano em que foi representada pela primeira vez —, é natural que tivesse merecido a

<sup>44</sup> W. Ludwig, *Sapheneia. Ein Beitrag zur Formkunst im Spätwerk des Euripides* (Tübingen, 1954); H. Strohm, *Euripides. Interpretationen zur dramatischen Form* (München, 1957); R. Lattimore, *Story Patterns in Greek Tragedy* (Ann Arbor, 1964); T. B. L. Webster, *The Tragedies of Euripides* (London, 1967), p. 12; A. Burnett, *Catastrophe Survived* (Oxford, 1971), pp. 1-17 e M. J. O'Brien, «Pelopid History and the Plot of Iphigenia in Tauris», *CQ* 38 (1988), pp. 98 sqq. salientam a ocorrência de padrões nas intrigas dramáticas. Alguns exemplos desses padrões são e.g. o sacrifício de um familiar evitado *in extremis* pelo reconhecimento ou o resgate de uma jovem. Ora, se admitirmos que esta teoria da existência de padrões pré-estabelecidos, de que os tragediógrafos se socorriam, para aplicarem aos seus dramas, está correcta — pois há quem a conteste —, se assim for, em *IT* teremos a matriz do sacrifício iminente de um irmão pela respectiva irmã, impedido em última instância pela anagnórise. A utilização deste padrão implica necessariamente que as duas personagens envolvidas não se reconheçam. E se, ainda por cima, ignorarem a existência um do outro, como é aqui o caso, mais eficaz será a consequência dramática desse reconhecimento.

<sup>45</sup> A. O. Hulton, «Euripides and the Iphigenia legend», p. 368.

preferência dos Atenienses, quando foi decidido levar novamente à cena as tragédias de Ésquilo. Com efeito, os versos 534-36 das *Nuvens* de Aristófanes parecem remeter para uma representação das *Coéforas* no ano de 420. Há inclusivamente testemunhos posteriores, segundo os quais Ésquilo teria alcançado vitórias póstumas, graças à reposição das suas obras<sup>46</sup>. Portanto, Eurípides teria tido muitas oportunidades de assistir à representação das *Euménides* de Ésquilo e, por conseguinte, conheceria muito bem a peça.

Eurípides atribui, em *IT*, grande importância às *Euménides* e segue praticamente o conteúdo desta obra. A sua intenção é dupla: utilizar o sucesso obtido pela *Oresteia*, para tentar alcançar uma possível vitória dramática; não entrar em grandes contradições com a intriga das *Euménides*, atentando, assim, contra um mito cristalizado por Ésquilo, conforme já referimos, e consolidado pelo seu êxito, sob pena de a sua peça perder todo o interesse e credibilidade aos olhos dos espectadores. Assim sendo, é de prever que ele tivesse em mente a representação das *Euménides*, à qual ele teria assistido, para a elaboração dos versos 961-967 e 1469-1472, pois não devemos esquecer o passo de *As Rãs* de Aristófanes (v. 1114), onde se declara que cada espectador possuía o seu livrinho da obra representada, o que habilitaria Eurípides para seguir fielmente o texto de Ésquilo<sup>47</sup>. Estes passos de *IT* transformam o seu autor numa testemunha ocular para a questão do voto de Atena. Admitindo ainda a hipótese — muito remota, em nosso entender — de não ter assistido à representação da peça equiliana, o nosso poeta trágico evidencia, nos versos 451-52 de *Hipólito*, possuir uma rica biblioteca, onde certamente se poderiam encontrar as obras de Ésquilo<sup>48</sup>. Assim sendo, Eurípides não deixaria de transmitir aqui a sua interpretação deste passo, provavelmente a que era comumente aceite e que teria chegado ao seu conhecimento através de testemunhos directos, admitindo, repetimos, que ele não tivesse tido a oportunidade de assistir à representação da *Oresteia*. É que, tanto em *IT* 965-6, como em 1469 sqq, terá que se subentender o voto de Atena juntamente com o dos outros juízes. Na intervenção de Atena, é perfeitamente claro que ela já antes havia salvo Orestes no Aerópago quando resolveu igualar os votos (vv. 1469 sq: *ψήφους*

<sup>46</sup> Cf. A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens* (Oxford, 1968), pp. 86 e 99 sq.

<sup>47</sup> Cf. M. H. Rocha Pereira, *Estudos de História da Cultura Clássica. I Volume. Cultura Grega* (Lisboa, 1987), p. 19.

<sup>48</sup> Vide M. H. Rocha Pereira, *ibid.*, p. 20 e n. 15.

ἴσας κρίνασα). Ora, só podia «decidir que os votos ficassem iguais» votando a par dos outros juízes. E Atena acrescenta logo de seguida que «doravante determinado que sairá vencedor aquele que obtiver uma igualdade de votos» (vv. 1471 sq: νόμισμ' ἔσται τόδε, νικᾶν ἰσῆρεις ὅστις ἂν ψήφους λάβῃ), donde se depreende uma sequência de dois actos — primeiro o voto de Atena e posteriormente o ψήφος Ἐθνηᾶς — e não uma simultaneidade — a libação do réu determinada automaticamente pelo voto final de desempate. Eurípides renova, portanto, o *aition* das *Euménides* de Ésquilo, fazendo recuar ao decreto de Atena o costume de se conceder o perdão a todo o réu, cujo julgamento se salde por uma igualdade de votos.

Em *IT*, o tribunal do Areópago teria sido instituído, pela primeira vez por Zeus, para julgar Ares, ao contrário da tradição esquiliana, segundo a qual a sua fundação se teria ficado a dever a Atena, quando propôs o julgamento de Orestes<sup>49</sup>. A alteração de Eurípides adapta-se melhor ao espírito do final da trilogia esquiliana, onde, além da vitória dos deuses olímpicos sobre as potências primitivas, temos também o enaltecimento da Justiça, promovida e defendida pelas *Euménides*, e a conciliação da Moira com Zeus. O deus supremo acaba por dominar o final da *Oresteia* com a associação à sua pessoa destes dois conceitos<sup>50</sup>.

Também a divisão das Erínias em dois grupos é uma inovação de Eurípides, uma das poucas excepções, em que ele se desvia da intriga das *Euménides*. A introdução desta alteração fica a dever-se ao facto de o autor de *IT* se ver forçado a justificar a expedição de Orestes à Táuride, que o levará ao seu encontro com a irmã e ao regresso desta à pátria. Mais uma vez, o enorme sucesso da peça de Ésquilo obrigou Eurípides a ter em conta que pelo menos uma parte das Fúrias tenha cumprido o veredicto ilibatório do Areópago ateniense, de outro modo não existiria qualquer impedimento para que a totalidade das Fúrias se lançassem em perseguição de Orestes.

O motivo da ira de Ártemis, em *IT*, é também uma inovação de

<sup>49</sup> Cf., a propósito deste tema, o comentário e respectivas notas de Jacoby a Helánico *FGrH* 323a F 1.

<sup>50</sup> Como Burkert, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, p. 206, salienta, a Justiça provém de Zeus; a presença daquela implica a presença deste: «wo bewahrende Ordnung ist, ist eben Zeus. Insbesondere stammt alles Recht von Zeus: die Männer, die dies Rechts pflegen, haben ihre Satzungen "von Zeus her" (Il. 1, 237)». Sublinha ainda que Hesíodo senta a Justiça (*Dike*), filha de Zeus, no trono, ao lado de seu pai.

Eurípides<sup>51</sup>. Nos autores que precederam o nosso dramaturgo, a cólera da deusa fora provocada ou pelo abate de uma corça sagrada ou por uma palavra insolente, proferida pelo chefe dos Aqueus. Na peça em causa, essa cólera não se deve à *hybris* de Agamémnon, mas à negligência do cumprimento de uma promessa: a de sacrificar a Ártemis o que de mais belo esse ano havia produzido<sup>52</sup>. Refere-se este passo evidentemente ao ano do nascimento de Ifigénia que, por causa da sua beleza, devia ter sido consagrada a Ártemis, embora este dever religioso não exigisse que Agamémnon tivesse consciência dessa implicação. O Atrida poderia inclusivamente ter sacrificado a Ártemis o que, aos seus olhos, seria o fruto mais belo do ano (um bezerro, um cordeiro, o que quer que fosse), mas, aos olhos da deusa, o sacrifício de Agamémnon não teria tido qualquer valor. Este só fica devidamente esclarecido sobre o significado da sua promessa quando o adivinho Calcas lho explica.

Este motivo, que não encontra paralelo noutros escritos, nem na tradição do mito de Ifigénia, não parece fazer sentido no contexto da peça. Aparentemente culpabilizaria directamente Ártemis pelo sacrifício em Áulide, o que estaria em dissonância com uma pretensa relutância de Ártemis em desejar a consumação do sacrifício da filha de Agamémnon na primeira peça da trilogia esquiliana. Todavia, como H. Erbse salienta, esta solução evita que Ártemis seja acusada de mesquinhez ou de malevolência. A deusa limita-se a reclamar um antigo direito seu e fá-lo, como se vem a verificar no desenrolar dos acontecimentos, por uma boa causa: pela recuperação da imagem divina e pelo estabelecimento de Ifigénia como sacerdotisa na Ática<sup>53</sup>. Mas, para

---

<sup>51</sup> O motivo do voto imprudente de Agamémnon foi também encontrado em Lícofron 326-329 por Wilamowitz, que atribuiu a sua autoria a Estesícoro. Ao mesmo tempo, tomou em consideração a possibilidade de este, por seu turno, a ter transcrito da lenda do templo de Bráuron. Alguns investigadores, como Robert, Mayer, e Krausse (*apud* F. Jouan, *Euripide et les Légendes des Chants Cypriens*, (Paris, 1966), p. 269 n. 4) concordam com essa hipótese, que, no entanto, não se encontra, até à data, seguramente comprovada.

<sup>52</sup> É curioso como este motivo coincide com o de Jefté (*Jd.* 11. 29-40) da tradição judaico-cristã, que foi assimilado por outros povos, que contactaram com o povo hebraico. Terá sido uma coincidência ou terá Eurípides tido conhecimento dessa tradição? Não se sabe. Em todo o caso, não devemos esquecer que as oferendas votivas de produtos provenientes da agricultura e da pecuária eram muito comuns entre os Gregos. Vide W. Burkert, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, p. 119.

<sup>53</sup> H. Erbse, *Studien zum Prolog der euripideischen Tragödie* (Berlin, 1984), p. 195.

que isso aconteça, impõe-se que ela conheça e aprove os planos de seu irmão, Apolo.

Afinal, o que aparentemente poderia transferir para a divindade, nomeadamente para Ártemis, a culpa de um sacrifício humano vem posteriormente a discriminar a mesma deusa, pois, nos seus horizontes, nunca teria estado a intenção de mandar sacrificar a jovem. Tal como em *Agamémnon*, também aqui a divindade não desejava a morte da jovem, embora por motivos diferentes.

O *Deus ex machina* de *IT* encontra-se de igual modo intimamente relacionado com a concepção do divino na *Oresteia*. Há quem veja na epifania final uma demonstração da misericórdia divina, de salvação apolínea. A intervenção de Atena é considerada a confirmação divina do final feliz, conseguido sem o auxílio divino. Na opinião de Hartigan<sup>54</sup>, Atena, ao salvar Ifigénia e Orestes, legitima igualmente o oráculo de Apolo e civiliza o ritual de Ártemis.

Van Lennep, *apud* W. Schmidt<sup>55</sup>, afirma que *IT* era para os espectadores uma obra educativa, do ponto de vista religioso, e respeitadora das leis da arte trágica. Tenta a seguinte explicação: ao apresentar esta peça, a intenção de Eurípides seria criar uma boa impressão em círculos mais conservadores e isso terá sido conseguido, de certo modo, à custa da sua personalidade. Eurípides tentaria redimir-se das acusações de impiedade que lhe eram apontadas nas suas obras<sup>56</sup>.

Todavia, Garzya faz uma proposta que concilia um conceito ortodoxo da divindade com uma visão mais céptica do fenómeno divino, de que Eurípides foi muitas vezes acusado: «Il senso del deus è questo: l'azione umana ha battuto la via giusta indipendentemente dalla divinità: ma se questa esiste veramente, non potrà che confermare l'umano agire perché s'è svolto sotto il segno del giusto e dell'onesto»<sup>57</sup>.

Segundo este autor, o intuito do Poeta teria sido o de deixar margem para uma interpretação ambivalente. O público poderia dar-lhe a explicação que quisesse: os que aderiam a um conceito tradicionalista da divindade veriam ali uma manifestação do poder divino;

<sup>54</sup> K. V. Hartigan, «Salvation via deceit. A new look at Iphigeneia at Tauris», *Eranos* 84 (1986), pp. 119-125.

<sup>55</sup> W. Schmidt, *Der Deus ex Machina bei Euripides* (Tübingen, 1963), p. 176.

<sup>56</sup> Vide Jacqueline de Romilly, *La modernité d'Euripide* (Paris, 1986), p. 23: «On cueille en effect dans son oeuvre des déclarations d'athéisme, des critiques sur la vraisemblance des légendes, et des aspirations indéniables à une religion épurée. L'un va jusqu'à déclarer: «On dit qu'il y a des dieux dans le ciel: il n'y en a pas! il n'y en a pas!» (c'est l'impie Bellérophon, dans une tragédie perdue).»

<sup>57</sup> A. Garzya, *Pensiero e Tecnica Drammatica in Euripide* (Napoli, s.d.), p. 194.

os outros considerariam o *deus ex machina* como uma sublimação dos valores humanos.

Curiosa é também a temática da ode coral dos versos 1235-1283: nela, a propósito da origem do oráculo de Delfos, o Poeta demonstra a submissão dos poderes ctónicos aos olímpicos<sup>58</sup>. Esta conclusão está em perfeita sintonia com uma das ideias gerais das *Euménides*: a vitória dos deuses olímpicos sobre os deuses primitivos<sup>59</sup>. O mesmo acontece com o estabelecimento de um novo culto mais civilizado em detrimento do primitivo culto desumano e incivilizado.

Um outro problema ficou sem explicação: porquê Atena *ex machina* e não Ártemis ou, pelo menos, Apolo? Era a dignidade do culto de Ártemis e a reputação do oráculo de Apolo que estavam em jogo. Porque não optou Eurípides por um destes dois deuses para o *Deus ex machina* de *IT*?

O facto de ser Atena a surgir *ex machina* e a instituir o culto em Bráuron e Halas, denota a preocupação de não se quebrar a sintonia estabelecida com as *Euménides*: tal como Ésquilo, também Eurípides pretende atribuir a Atena a segunda salvação de Orestes.

É opinião comumente aceite que o desenlace de *IT* por meio do *deus ex machina* não está em contradição com o evoluir dos acontecimentos, i.e., a intervenção de Atena, no final de *IT*, não é utilizada para resolver uma *ἀπορία*<sup>60</sup>. Pelo contrário, a dificuldade é que é criada artificialmente para pretextar o *deus ex machina*. Do ponto de vista dramático, a peça poderia acabar antes da aparição de Atena. O final da peça está, pois, em consonância com a teoria de Aristóteles. A acção já tinha atingido o seu desenlace muito naturalmente, sem que a intervenção divina para tal tivesse sido necessária. No entanto, não se poderá dizer, sem mais, que a contrariedade das ondas levantadas por Poséidon tivessem como finalidade o *deus ex machina* em si. Este, na actividade dramática, nunca constitui um fim, mas sim um meio: é um meio artístico, uma técnica poética, à disposição do dramaturgo,

<sup>58</sup> Cf. A. P. Burnett, *Catastrophe Survived*, p. 70; K. V. Hartigan, «Salvation via deceit. A new look at Iphigeneia at Tauris», p. 124 n. 15.

<sup>59</sup> Cf. M. H. Rocha Pereira, *Estudos de História da Cultura Clássica. I Volume. Cultura Grega*, p. 397. Todavia, em *IT*, nem todas as Erínias se submeteram às decisões dos deuses olímpicos.

<sup>60</sup> Ao contrário do que sucede, por exemplo, em *Filoctetes*, o último revés, que provoca o *deus ex machina* em *IT*, não se desenha como uma consequência lógica do evoluir natural da acção, nem resulta da *ἠθοποιία*. Não assume qualquer papel relevante por força de uma necessidade absoluta, imperiosa, imprescindível, para o desenlace da peça, mas é tão somente fruto do acaso.

que poderá contribuir para a valorização estético-literária de uma obra — essa sim, a finalidade do labor poético. Noutros dramas Eurípidés não tinha a preocupação de justificar com tanto rigor a entrada dos seus deuses *ex machina*. Por isso, tal situação seria aqui também muito pouco provável. A agitação marítima é um pretexto que justifica a intervenção divina, para, através dela, atingir um outro objectivo: o *aition*<sup>61</sup>. O *aition* é um modo de reforçar a intriga aumentando consequentemente a sua verossimilhança. Por outro lado, estabelece a ligação entre o universo literário e o universo real. É, no fundo, a pragmática da literatura levada ao extremo.

Nesta peça, o *deus ex machina* tem, portanto, um significado etiológico: o seu sentido está confinado a um *aition* de natureza mitológica e ritual, embora tenha também a finalidade de redimir o coro das cativas gregas, ameaçadas de morte pelo rei bárbaro, para tornar irrepreensível o *happy end*. O *aition* implica geralmente que o deus, ao transmitir as predisposições divinas, termine o seu discurso com a fundação de um culto.

Não devemos, todavia, a exemplo de Spira, interpretar o *aition* como a finalidade principal da peça. Há que não pôr o carro à frente dos bois, como afirma Conacher, na sua crítica à opinião de Spira<sup>62</sup>. O *aition* conferia maior credibilidade à intriga reforçando a verossimilhança da peça — exigida, aliás, por Aristóteles —, daí a preocupação de Eurípidés em, de quando em vez, lançar sólidos pilares para sustentarem a credibilidade da acção, que de outro modo podia não resistir aos sismos das suas inovações. Assim acontece em *IT*: Eurípidés ergue quatro pilares ao longo de toda a peça, o último dos quais — a instituição de cultos em Halai e Bráuron<sup>63</sup> — verdadeiro contra-forte que suporta toda a estrutura da peça. Portanto, o *aition*, nomeadamente o do *deus ex machina*, é utilizado em função da peça e não o inverso.

Todos os fios condutores da intriga se conjugam no final com a

---

<sup>61</sup> Vide, por exemplo, Guy Rachet, *La tragédie Grecque* (Paris, 1973), p. 183 sq: «Dans Iphigénie en Tauride, la déesse Athena n'apparaît que lorsqu'Iphigénie et Oreste ont pu fuir et sont considérés comme sauvés; si elle se montre à Thoas, c'est tout simplement pour prévoir la suite des événements et donner l'explication de l'existence du sanctuaire d'Artémis Tauropole en Attique, dont on fait ainsi remonter la fondation à Oreste.»

<sup>62</sup> D. J. Conacher, *Euripidean Drama: Myth, Theme and Structure* (Toronto, 1967), p. 311.

<sup>63</sup> Os outros *aitia* são, naturalmente, o da festa dos *χόες*, o da instituição do tribunal do Areópago, e, em consonância com as *Euménides*, o do costume de se ilibar os réus que tenham obtido igualdade de votos num veredicto judicial.

intervenção de Atena. Todos os problemas suscitados ao longo da peça encontram aqui a sua solução definitiva. O oráculo de Apolo, que aparentemente trouxera canseiras e sofrimentos ao herdeiro da casa de Atreu — a ponto de quase lhe custar a própria vida —, visava, afinal, a felicidade do mortal Orestes, fazendo com que este fosse buscar a irmã, ainda viva, e reencontrasse, deste modo, a alegria de viver — a recompensa pela sua cega obediência à divindade. Mas isso não acontece sem as devidas reticências, colocadas por Orestes ao longo da peça, relativamente aos oráculos de Apolo.

De resto, Apolo é um dos alvos preferidos de Eurípides, nas suas críticas à divindade. Apolo é censurado noutras peças, como em *Or.* 76, 285 e 417, *El.* 1302 e *Ion.* 435-451. A. W. Verrall<sup>64</sup> diz que «the *dramatis personae* are believers in Apollo, to their sorrow and confusion; the dramatist does not pretend, or barely pretends, to believe in him at all». O *deus ex machina* de *IT* e o final de muitas outras peças confirmam que esta última observação não corresponde totalmente à verdade.

A razão para esta atitude de Eurípides permanece um enigma. É uma questão extremamente complexa e controversa. Eurípides parece lançar propositadamente incertezas constantes e recorrentes acerca da acção da divindade, que miraculosamente desvanecem no final da peça. Íon estigmatiza duramente o oráculo de Apolo ao longo de toda a peça, mas, no final, aquele revela-se acertado. Em *IT*, a divindade ora é criticada ora é invocada para legitimar a tomada de uma decisão pelas personagens. No desenlace da peça é que se esvaem todas as dúvidas e incertezas acerca da veracidade dos oráculos de Apolo.

Nesta peça Ártemis partilha o mesmo tipo de desconfianças que Eurípides costuma normalmente atribuir a Apolo. Ifigénia, nos vv. 34 sqq, acusa Ártemis de se «comprazer com os ritos de uma festa que de belo só tem o nome». Nos vv. 380 sqq, já se sente incapaz de reconciliar o culto sangrento de Ártemis com o conceito que ela tem da divindade. A contradição entre um presumível gosto de Ártemis por rituais sangrentos e a aversão da deusa por pessoas manchadas de sangue suscita fortes hesitações na sua reflexão. O paradoxo é muito semelhante ao dos caçadores primitivos entre o poder de matar e o respeito pela vida e que se consubstancia no acto do sacrifício. O sacrifício é necessário para perpetuar a existência, mas o respeito pela vida gera igualmente sentimentos de culpa, remorsos. Daí a ambivalência das posições assu-

---

<sup>64</sup> A. W. Verrall, *Euripides the Rationalist*, p. 217.

midas pela própria Ifigénia — terá ela alguma vez executado marinhos gregos? — ou por ela atribuídas a Ártemis.

Ao concluir que se trata apenas de uma invenção dos mortais, neste caso, dos Tauros, absolve a deusa das acusações que inicialmente lançara contra ela. Não acredita que os deuses possam ser maus (v. 391) <sup>65</sup>. Isto é-lhe confirmado depois do reconhecimento pelo irmão (vv. 1012-1013). Ifigénia manifestara, nos vv. 995 sqq, as mesmas incertezas sobre possíveis represálias da deusa, se ela fosse contrariada com o roubo da estátua. Orestes tenta fazer-lhe ver que, ao levar a imagem de Ártemis para a Grécia, não incorrerá na cólera da deusa. Se Ártemis não quisesse abandonar aqueles rituais cruentos, Apolo não lhe teria imposto aquela missão.

Eurípides alterna misteriosamente as dúvidas e certezas relacionadas com a actuação (ou com a passividade) dos deuses. Esta ambiguidade é propositada, conforme Conacher salienta <sup>66</sup>, e difícil de interpretar. Poderíamos atribuí-la ao exímio realismo das caracterizações euripidianas que exige do autor uma interiorização das ingratas e desesperadas situações das suas personagens, pois as dúvidas, as incertezas e até as acusações contra a divindade, a par de uma firme perseverança na fé, são próprias da natureza humana em situações de crise, como a que Eurípides e os seus compatriotas viviam na sua época.

Poderíamos tentar explicar esta alternância entre crença e descrença à luz da intenção proposta por Garzya, para o *deus ex machina*: seria uma forma de permitir uma interpretação ambivalente, conciliatória de um conceito tradicionalista da divindade com uma visão mais céptica do fenómeno divino. Mas, a ser assim, é manifesto o pendor mais ortodoxo do conceito de divindade, pois, no final, é sempre a fé no deus que sai triunfante.

Conacher interpreta estas incertezas à luz do culto de Ártemis. Entende ele que o poeta mantém a ambiguidade na aceitação da versão táurica de uma Ártemis sedenta de sangue, de sacrifícios humanos, «as if to show that not only the Taurians but also the Greeks who accept such views of Artemis are guilty of a misconception of the nature of the gods» <sup>67</sup>.

---

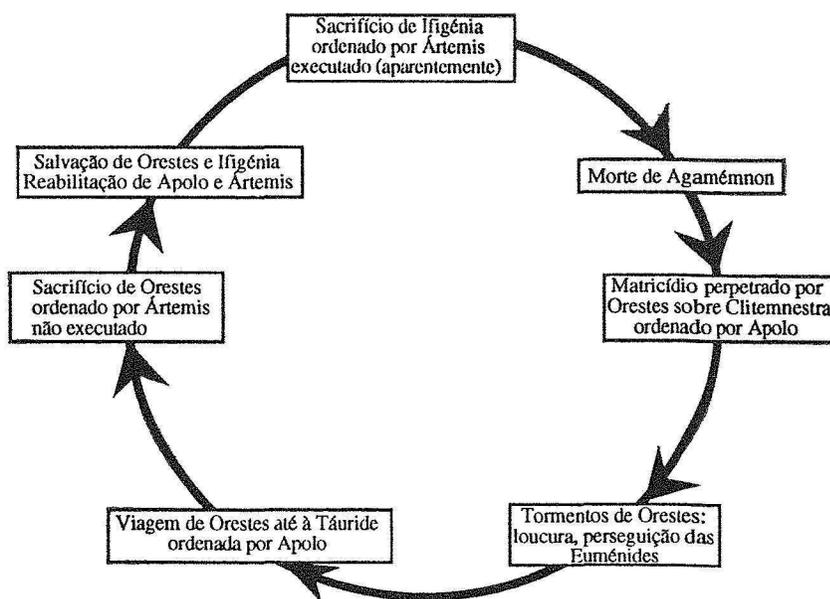
<sup>65</sup> As considerações de Ifigénia são semelhantes às de Hércules, na peça homónima (vv. 1341-46). O herói grego afirma que os defeitos, as maldades dos deuses são invenções dos aedos.

<sup>66</sup> D. J. Conacher, *Euripidean Drama: Myth, Theme and Structure*, p. 311: «the poet's own desire to keep both ideas before us ...».

<sup>67</sup> *Ibid.*, pp. 312-3.

Pode dizer-se que o prestígio de Apolo, abalado ao longo da *Ifigénia entre os Tauros* e de toda a *Oresteia*, é definitivamente reabilitado, bem como o culto de Ártemis, que fica livre dos rituais desumanos a que presidia. Também o Coro vê assegurada a sua selvação. Desta vez não há derramamento de sangue que os humanos possam imputar aos deuses.

O ciclo completa-se:



O sacrifício de Ifigénia, é exigido (ou talvez não) por Ártemis. Agamémnon obedece mas só aparentemente o sacrifício é executado. Consequência directa dessa decisão é a morte de Agamémnon. Esta conduz ao matricídio ordenado por Apolo e praticado por Orestes na pessoa de Clitemnestra. O crime de Orestes, embora sancionado pela divindade, suscita os tormentos de Orestes, na sequência da perseguição das Fúrias. Apolo ordena ao matricida que procure a sua cura no resgate da estátua de Ártemis da Táuride. Orestes volta a obedecer. Ártemis exige novamente (ou talvez não) um sacrifício a Ifigénia: o de Orestes. Desta vez, não é obedecida e a insatisfação de uma exigência tão cruel premeia Orestes e Ifigénia. Deste modo, também Ártemis e Apolo são reabilitados: Ártemis, do primeiro sacrifício de Áulide e do culto táurico; Apolo, dos oráculos aparentemente enganadores.

Mas a intenção dos deuses teria mesmo sido a de salvar Orestes e Ifigénia ou seria mero fruto do acaso? A quem caberá a culpa de todos os crimes praticados? Aos homens ou aos deuses? Apolo, ao assumir-se responsável pelo assassinio de Clitemnestra nas *Euménides*, por exemplo, está a sentar-se no banco dos réus. Na mesma peça, Apolo reafirma a justeza do matricídio, invocando a autoridade do próprio Zeus que lho ordenara. Será o Homem um joguete nas mãos dos deuses? <sup>68</sup> Agirão eles inadvertidamente? Mas, afinal, são os mortais que sofrem com os seus actos! E os deuses podem cometer erros?! Não passarão esses erros de meras ilusões? Não estarão os oráculos aparentemente errados devido à falsa interpretação que deles fazem os humanos? Enquanto, na *Oresteia*, a desgraça para a casa dos Atridas sobrevém da execução de uma ordem aparentemente imposta pela divindade, em *IT*, a salvação é alcançada através do não cumprimento de uma ordem que se diz divina! Seria mais lógico deduzir que as interpretações das ordens divinas são, à partida, arbitrárias, porque provenientes de mortais e, conseqüentemente, falíveis.

Mesmo se se admitisse a existência de uma falha divina, assistiria ainda ao humano o direito de cumprir ou não o oráculo do deus. Agamémnon podia ter recusado a imolação da filha <sup>69</sup>. Provavelmente a intenção dos deuses seria mesmo essa: demovê-lo da sua empresa através da apresentação de uma solução dificilmente aceitável à luz da condição humana. Mas não o fez e as conseqüências do seu acto são de todos conhecidas. Na sequência dessa obstinação, em tentar

---

<sup>68</sup> Segundo a opinião de Jaeger, *Paideia* (Berlin, 1954), p. 445, em alguns dramas de Eurípides é mais propriamente a *Tyche*, já personificada e, portanto, divinizada, que faz do Homem o seu joguete.

<sup>69</sup> Vide Manuel O. Pulquério, «O problema do sacrificio de Ifigénia no *Agamémnon*», pp. 365-377 e «De novo o párodo do *Agamémnon*», pp. 3-8. No *Agamémnon* não há qualquer erro, nem de Zeus, nem de Ártemis. No último trabalho citado, M. O. Pulquério reafirma o sentido da exigência do sacrificio imposto a Agamémnon como uma «forma terrível de dissuasão: Ártemis não quer a expedição». Colocado perante o conhecido dilema, o Atrida interroga-se: «Qual destes dois partidos é isento de mal?» M. O. Pulquério continua (p. 8): «A pergunta não é a de quem se sente vinculado pelo destino a uma decisão. Tudo, nesta fala de Agamémnon, aponta para a liberdade que a personagem sente no acto de decidir.» Já no primeiro artigo (p. 376) o ilustre autor havia salientado que Agamémnon «ainda poderia ter corrigido o erro da expedição, desistindo, mas não quis recuar. Zeus ofereceu-lhe a salvação e a perdição, a um tempo, e Agamémnon escolheu.»

perscrutar e reconhecer a verdadeira intenção divina, surgem as outras desgraças concatenadas: a morte de Agamémnon às mãos de Clitemnestra; o matricídio, imposto por Apolo a Orestes, para punir a morte do pai; a perseguição das Fúrias; a expedição à Táuride, com o risco da própria vida, visando a libertação dos seus tormentos; a iminência de Orestes ser sacrificado pela própria irmã.

Ifigénia, porém, já não sente o menor escrúpulo em não realizar o sacrifício do irmão. Não é essa a vontade da deusa. Diz Umberto Albini: «cosa succedrebbe se Ifigenia non obbedisse a ciò che esige il suo Dio? Ma Ifigenia non obbedisce più quando il futuro olocausto si chiama Oreste, e non succede nulla (...) Sacrifici imposti e non eseguiti, doveri crudeli non compiuti: c'è un progressivo allontanamento dal sangue, l'uscita da un meccanismo spietato»<sup>70</sup>.

Do esquema que apresentámos acima, podemos concluir que não são os deuses, mas sim os mortais que atraem sobre si as desgraças através das suas próprias acções, cumprindo ordens que eles erradamente — ou propositadamente — imputam aos deuses. A execução de um sacrifício, interpretado pelos mortais como uma exigência da divindade, conduz a uma série de desgraças. Um outro sacrifício, alegadamente exigido pela mesma divindade, não é realizado e a desobediência conduz à salvação. A conclusão mais óbvia a tirar desta comparação é a de que os mortais estariam muito interessados em executar o sacrifício, a ponto de projectarem na divindade o desejo da realização desse acto, seja para o imporem inexoravelmente aos outros mortais com carácter de chancela divina, seja para se eximirem de responsabilidades.

Ifigénia tem, de facto, razão ao afirmar que os mortais é que criaram a ilusão da imposição de sacrifícios. A vontade de Ártemis é, conforme lhe assegura Orestes, estar longe dos bárbaros crimes que ali se praticavam. O sacrifício de Áulide não se repetirá. A salvação não será obtida nem à sua própria custa, nem à custa do irmão, nem sequer à custa de Pílades. Por outro lado, se, contra todas as expectativas, a desobediência conduz à salvação, Ártemis fica definitivamente reabilitada do primeiro sacrifício realizado em Áulide. Pode-se dizer que, quando Ártemis arrebatou Ifigénia do altar no último momento, ficou já ilibada de qualquer culpa que lhe quisessem atribuir. O facto de a deusa não punir a desobediência a uma das suas presumíveis ordens, e de essa insubordinação ser surpreendentemente recompensada, signi-

---

<sup>70</sup> U. Albini, «L'Ifigenia in Tauride e la fine del mito», *PP* 38 (1983), p. 111.

fica que o propósito da deusa é bem diferente do que os homens querem fazer crer.

Caso o público ficasse ainda com alguma réstea de dúvida sobre a reabilitação de Apolo (e eventualmente de Ártemis), no final da *Oresteia*, teria ficado seguramente convencido através da *Ifigénia entre os Tauros*, por intermédio da mesma Atena, pois, com esta peça, Eurípides parece rematar definitivamente o ciclo de desgraças que se abateram sobre a casa de Atreu.